

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

**Bakalářská práce**

Anna-Marie Rabová

**Problém adaptace děl tzv. červené knihovny do  
filmové podoby**

The Problem of Adaptation of Love Romance Stories to Film

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem následující bakalářskou práci vypracovala samostatně, dále že jsem řádně citovala veškeré použité prameny a uvedla je v seznamu literatury a že tato práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 7. 2014

.....  
Podpis autorky práce

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph.D. za odborné konzultace a čas, který mé práci věnovala. Také děkuji za trpělivost a ochotu, kterou mi při práci pomohla.

## **Abstrakt**

Cílem této práce je popsat vztah literárního textu červené knihovny a jeho filmové podoby. Přístupujeme k žánru červené knihovny jako k podžánru populární literatury a jako takový ho charakterizujeme. Dále zmiňujeme různé teorie adaptace, zvláštní pozornost věnujeme teorii Lindy Hutcheon. Na základě vymezení žánru červené knihovny a vhodné teorie adaptace přistupujeme k samotné komparaci vybraných románů Maryny Radoměrské a jejich filmových přepisů. Sledujeme, do jaké míry je tato adaptace věrná své předloze, zda vůbec mohla být věrná a zda uspokojila diváka tolik jako literární předloha.

**Klíčová slova:** červená knihovna, adaptace, film, Maryna Radoměrská.

## **Abstract**

The aim of this thesis is to describe a relation between a literary text of love romance stories and its film adaptation. We understand love romance stories genre as a subgenre of popular literature and we define it like that. We also mention various theories of adaptation, mainly the theory of Linda Hutcheon. On the basis of the specification of the love romance genre and the appropriate theory of adaptation we compare chosen novels of Maryna Radoměřská and their film adaptations. We observe how much is this adaptation loyal to the novel which it is based on, whether it could have been loyal or has satisfied the viewer as much as the novel.

**Key words:** love romance stories, adaptation, film, Maryna Radoměřská.

# Obsah

1	Úvod.....	7
2	Červená knihovna .....	9
2.1	Populární literatura.....	9
2.2	Červená knihovna jako žánr populární literatury.....	12
2.2.1	Geneze žánru.....	12
2.2.2	Typologie žánru .....	14
2.2.3	„Zlatý věk“ červené knihovny u nás.....	16
3	Adaptace .....	20
3.1	Film a literatura .....	21
3.2	Vztah předlohy a adaptace .....	21
3.3	Teorie Lindy Hutcheon.....	25
4	Červená knihovna ve filmu 30. let.....	27
5	Adaptace vybraných románů Maryny Radoměrské.....	30
5.1	Romány Maryny Radoměrské.....	30
5.2	Příběh .....	31
5.3	Postavy .....	35
5.4	Modelovost žánru ve filmu .....	36
6	Závěr .....	40
7	Seznam literatury .....	41

# 1 Úvod

Populární literatura má v dnešní společnosti nezastupitelnou pozici. V průběhu několika století si vytvořila vlastní žánrový systém, v němž je každý z podžánrů zaměřen přímo na jednu určitou skupinu čtenářů. Jejím hlavním úkolem je svého recipienta zabavit a uspokojit jeho potřeby (touha po dobrodružství, zábava, únik od všední reality apod.). Jedním z podžánrů populární literatury je i literatura zaměřená na touhu a potřeby žen. Nazývá se přímo literatura pro ženy nebo tzv. červená knihovna.

Nejslavnějším obdobím červené knihovny u nás jsou dvacátá a třicátá léta 20. století, toto období je označováno jako „zlatý věk červené knihovny“. Produkce románů pro ženy byla obrovská a pronikla i do jiných sfér umění. Velké množství románů se dočkalo své divadelní i filmové dramaturgie. Produkce filmů natočených podle románů pro ženy byla největší právě kolem roku 1935.

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou převedení románů žánru tzv. červené knihovny do filmové podoby.

V první části se věnujeme popisu žánru populární literatury z hlediska vnímání běžnou i odbornou čtenářskou obcí. Na základě odborných literárních příruček zmiňujeme hlavní definice žánru a narážíme na problematiku jeho vymezení. Vzápětí mluvíme o genezi žánru červené knihovny a její typologii. Vycházíme hlavně z rozsáhlé nedávno publikované studie Dagmar Mocné *Červená knihovna*, dále předmluvy antologie vybraných textů červené knihovny Oldřicha Sirovátky a stati Karla Čapka, jednoho z prvních odborných textů o červené knihovně.

Druhá část je věnována pojmu adaptace a jeho chápání v současné akademické obci. Věnujeme se převážně problematice filmových adaptací literárních předloh a otázce věrnosti filmu literární předloze, z hlediska příběhu i zpracování. Jako výchozí teorii pro další postup volíme teorii Lindy Hutcheon. Narážíme však i na problematiku vztahu diváka s adaptací a jeho způsob hodnocení této adaptace na základě vlastních zkušeností. V této souvislosti citujeme hlavně ze článku Alicji Helmanové *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl* a opět z práce Lindy Hutcheon.

Samotné komparaci literárních předloh s filmovými adaptacemi předchází krátký vhled do dobového filmového kontextu doby. Literaturou předmětu nám je v tomto případě opět článek Mocné publikovaný v *Iluminaci* v roce 1995, dále články Luboše Bartoška nebo Pavlínky Míčové.

V následující části se konečně dostáváme ke komparaci tří vybraných románů Maryny Radoměrské s jejich filmovými přepisy. Vybranými filmy jsou *Světlo jeho očí*, *Krb bez ohně* a *Bláhové děvče*. Na základě společných znaků adaptací se snažíme charakterizovat jistou modelovost soudobé filmové tvorby v rámci žánru.



## 2 Červená knihovna

Pojem červená knihovna se v dnešní době často používá jako označení zamilované četby pro ženy a dívky. Málokdo však tuší, že původně označoval samostatnou edici, která vycházela ve dvacátých a třicátých letech na našem území. Abychom s tímto termínem mohli dále pracovat, je nutné ho definovat nejen jako samostatný žánr, ale i jako podžánr specifického typu literatury, tzv. populární literatury.

### 2.1 Populární literatura

Charakterizovat populární literaturu přesnou a obecně užívanou definicí je prakticky nemožné. Nejasné je už její pojmenování – vedle adjektiva populární se setkáváme s názvy jako literatura braková nebo masová. Oldřich Sirovátka toto pojmosloví ještě rozšiřuje: „Říká se jí literatura zábavná, populární, konvenční, „lidová“ – ale i literatura braková, líbivá, nenáročná, lehká, laciná, nízká, spotřební, konzumní, druhořadá, komerční, triviální, bezcenná, četba 'pro ukrácení chvíle', oddychová, literární kýč.“<sup>1</sup> I v příručkách teorie literatury najdeme žánr pod různými hesly jako literaturu populární nebo brakovou, všechny ji vymezují podobně. Tyto charakteristiky se v následující části pokusíme shrnout.

*Encyklopedie literárních žánrů* populární literaturu charakterizuje jako „beletristickou produkci zaměřenou na bezprostřední a všeobecně přístupnou komunikaci s širokou čtenářskou obcí“<sup>2</sup>. *Slovník literární teorie* jako literaturu brakovou, která se „vyznačuje nedostatkem původní invence, chudou a mechanickou kompozicí, potlačením, psychologických a vůbec složitějších prvků románové skladby, naivní motivací, nevyplývající z charakteru postav, falešným morálním závěrem a neuměleckostí jazykového projevu“<sup>3</sup>. *Lexikon teorie literatury a kultury* říká, že populární literatura zahrnuje oblasti lidové kultury, masové kultury a subkultur, a je

---

<sup>1</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Ach, ta láska: průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 7.

<sup>2</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 501.

<sup>3</sup> PETERKA, Josef. Braková literatura. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 49.

právě protikladem kultury vysoké<sup>4</sup>.

John Fiske v *Critical terms for literary study* se zabývá přímo tématem populární kultury, jejíž je tento typ literatury součástí. Klade si otázku, co je vůbec myšleno slovem populární. Říká, že adjektivem „populární“ neoznačujeme jen to, co se líbí většině lidí, ale také to, co slouží jejich zájmům – jde o posun sociálních zájmů a pozic, které jsou definovány podřízenými vztahy k dominantní společnosti<sup>5</sup>. Za zmínku stojí, že Fiske ve své studii neztotožňuje populární kulturu s masovou (jak to činí např. frankfurtská škola). Populární kultura pro něj znamená potěšení recipienta, zatímco masová jen fenomén pasivně přijímaný podřízenou společností. Populární kultura je pro něj spíše kulturou procesu než produktu<sup>6</sup>.

Příručky se shodují, že populární literatura je literaturou periferní, umisťují ji na okraj společnosti a kladou ji přímo do opozice k literatuře vysoké/umělecké, Grebeníčková však připomíná, že hranice mezi periferní a vysokou literaturou je pohyblivá<sup>7</sup>. Tím přiznává, že potenciální hodnota děl se může měnit a můžou tedy z periferie přecházet do centra.

Pokud shrneme povahové rysy žánru, které zmiňuje odborná literatura, jsou to hlavně jednoduchost a srozumitelnost, populární literatura „staví na detailu a epizodě, klade důraz na základní emoce“<sup>8</sup>. Svým čtenářům poskytuje únik od reality a všednosti a zavádí je do světů, kde je vše jasně vymezené a předvídatelné. Díky konkrétnosti u čtenářů nedochází k významovým posunům. Čtenáři čtou texty stejným způsobem – nedochází k rozdílům v recepci. To Mocná zdůvodňuje „zúžením sémantického pole možných interpretací.“<sup>9</sup>

Žánru populární literatury a jeho požadavkům (jednoduchost, srozumitelnost) nejlépe vyhovuje próza. Většinu takové produkce opravdu zastávají romány (často několikadílné), románky, případně novely. Svět, který tato literatura zobrazuje, má jasně stanovené hranice a pravidla. Vše je buď dobré, nebo zlé, jak zdůrazňuje Karel Čapek:

---

<sup>4</sup> MAYER, Ruth. Populární kultura. In NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 615–616.

<sup>5</sup> FISKE, John. Popular culture. In MCLAUGHLIN, Thomas – LENTRICCHIA, Frank (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, s. 322.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 321–335.

<sup>7</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O literatuře nízké, zábavné a masové. In ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 95.

<sup>8</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 502.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 502.

„Psychologie rozleptává určité a přehledné morální třídění dobrého a zlého; což se děje zajisté na útraty dobra a k nezaslouženému prospěchu hříšníků. [...] Román udržuje starou morální tradici, že dobré je prostě dobré a zlé že je zlé; udržuje dokonce starou mytologickou tradici, že existuje absolutně a nevyhnutelně dobrý řád a zlý řád.“<sup>10</sup> Postavy tohoto světa plní určité role, ze kterých nevystupují ani v nejzazších okamžicích. Často se jedná o modelové charaktery, jež jsou v důsledku typické pro daný podžánr. Mění se pouze detaily. Prostředí děje bývá exotické i zcela obyčejné, musí však být pro čtenáře z hlediska příběhu atraktivní. Děj má být jednoduchý, zároveň však rychlý, aby se čtenář nezačal nudit. To podle Čapka vede ke ztrátě nutnosti autorského stylu a snahy o individualitu v textu, ale spíše k plnění určitých dogmat, jak má být napsán text, který bude široká společnost číst: „[...] dobrý krvák *má* být špatně psán. Má být psán v krátkých odstavcích, po kterých oko jen tak honem honem skáče, jako když se běží se schodů. Není pokdy se proplétat dlouhým odstavcem. Není pokdy ocenit dobře stavěnou větu nebo se zastavit u spanilého obrazu. Dál, rychle dál!“<sup>11</sup> Grebeníčková dokonce říká, že spisovatel tohoto typu literatury nemá spisovatelské ambice, nemá potřebu přijít s něčím novým: „princip masovosti je protichůdný principu individuálního, jedinečného, neopakovatelného, spočívá v mechanické repetici“<sup>12</sup>. Text je zcela odosobněný.

Díky jednoduchosti textu se tento typ literatury stal velmi oblíbený. Vydává se mnohdy ve vyšších nákladech než literatura umělecká. Nakladatelé se snaží oslovit co nejvíce lidí a společnost se pro ně stává masou. Proto v souvislosti s populární literaturou mluvíme o literatuře masové, jejímž účelem není čtenáře pobavit, ale získat. Cílem se stává co nejvyšší prodejnost a literatura se stává spíše zbožím. Čtenář pak konzumentem. Přesný rozdíl mezi literaturou populární a masovou, pokud vůbec je, není jasný, a proto se rozlišením těchto typů nebudeme dále zabývat.

V průběhu mnohaletého vývoje si populární literatura vytvořila vlastní žánrový systém. „Oproti tendenci umělecké literatury k žánrové pestrosti a křížení žánrových principů tíhne k naplnění několika základních žánrových paradigmat, korespondujících s archetypálními kulturními vzorci.“<sup>13</sup> Každý z žánrů zpracovává určitá témata, která

---

<sup>10</sup> ČAPEK, Karel. Poslední Epos čili román pro služky. In *Marsyas, čili, Na okraj literatury: (1919–1931)*. Praha: Fr. Borový, 1941, s. 230.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 239.

<sup>12</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O literatuře nízké, zábavné a masové. In ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 109.

<sup>13</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s.

mají uspokojit příslušnou skupinu čtenářů a její potřeby.

## 2.2 Červená knihovna jako žánr populární literatury

Jak bylo naznačeno výše, tzv. červená knihovna je jedním ze žánrů populární literatury, jako taková je určena široké čtenářské obci, v tomto případě ženám a dívkám. Jejím tématem je milostný vztah mezi mužem a ženou, který téměř bezvýhradně končí sňatkem.

### 2.2.1 Geneze žánru

Aby se literatura stala populární, musela být snadno k dostání. Samotný vznik fenoménu populární literatury tak můžeme klást až do 15. a 16. století a s tím souvisejícího šíření literatury v soudobé společnosti. Ta si vedle klasických uměleckých děl žádala i literatury prostší, srozumitelnější, k ukrácení dlouhé chvíle. Z té doby můžeme jmenovat rozšiřující se tradici knížek lidového čtení.

Ke zformování jednotlivých podžánrů populární literatury docházelo až v průběhu 18. a 19. století kvůli potřebám tehdejší společnosti. Na základě politických, společenských i technologických změn se mění její mentalita. Společnost se diferencuje a potřeby jejích příslušníků se liší. Populární literatura tak má za úkol standardizovat témata i vyprávěcí způsoby tak, aby uspokojila co nejvíce recipientů.

Téma vztahu muže a ženy se objevuje v celých dějinách, tedy nejen těch literárních. Mocná nalézá kořeny červené knihovny v pohádkách, antickém a středověkém románu i renesanční novele<sup>14</sup>. Žánr tzv. červené knihovny se formuje v 19. století. Mocná vidí důvody vzniku v nespokojenosti žen se čtením pouze náročné literatury. Všimá si, že ženy chtěly číst i něco jiného, třeba jen pro pobavení nebo ukrácení volné chvíle: „Řada z nich [čtenářek] si prostě chtěla odpočinout u poutavého příběhu, bystře spějícího kupředu a neprodlévajícího u obšírných líčení či myšlenkově náročných úvah. A co jiného mohlo zajímat ženské srdce než láska dvou mladých lidí, láska pokud možno tajená, zapíraná, plná překážek, a přesto nakonec vítězí? Recept na zamilovaný román

---

503.

<sup>14</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 87.

byl pak nasnadě.<sup>15</sup> Oblíbenost vzniklého žánru dokládá, že tyto tužby byly v rámci možností naplněny.

České prostředí v 19. století bylo stále pod přímým vlivem německého. I česká literatura pro ženy má své základy za hranicemi. Nejvýraznějšími osobnostmi německé červené knihovny byly Eugenie Marlittová a v první polovině 20. století pak Hedwig Courths-Mahlerová. Díla obou těchto spisovatelek byla v českém prostředí velmi oblíbená. Byla často překládána, ale obyvatelstvo je díky znalosti němčiny četlo i v originále.

Počátky červené knihovny v českém prostředí Mocná zmiňuje v kontextu s tvorbou Věnceslavy Lužické. Ta se však slovy Mocné „nesoustředovala tak cele na peripetie zamilovaného příběhu, [...] chtěla psát především proto, aby svými knížkami vychovávala a mravně zušlechťovala české ženy a dívky.“<sup>16</sup> Tvorba této spisovatelky se však tolik nevydělávala od „umělecké“. Ženské hrdinky románů Lužické jsou ještě mladé naivní romantičky. Postavy se však ke konci století vyvíjí spolu s žánrem. Ten ovlivňuje křehká dekorativní secese (zástupcem může být Q. M. Vyskočil), vzniká odnož červené knihovny – tzv. erotický román, naivní románové příběhy se postupně mění. Zasadují se více do reality. Žena se ocitá v jiné pozici – objevuje se v mužských zaměstnáních, mění se její mentalita. Chápe se své moci a je si jí vědoma. Vývoj Mocná komentuje slovy:

*Jak patrně, svět zamilovaného románu se skutečně výrazně proměnil. Vstoupila sem nejen erotika, ale ruku v ruce s ní i psychologie. Ne že by hrdinové starších děl neměli žádné myšlenky a pocity. Ty však byly počestné a tiché, popř. romanticky vznícené. S Vyskočilem a obdobnou produkcí však i do populární četby proniká nitro moderního člověka, zmítané vášněmi a rozpory, přirozeně pouze do té míry, aby to čtenářky, uvyklé dosud naivní sentimentalitě, spíš vzrušovalo, než děsilo.<sup>17</sup>*

I autoři mění své narativní způsoby – podstata však zůstává stejná. V této podobě vstupuje literatura pro ženy do meziválečného období, které se stává jejím „zlatým věkem“.

Z literatury pro ženy se na konci 90. let 19. století vydělil i tzv. dívčí román. Za jeho zrodem stojí v našem prostředí Eliška Krásnohorská se svou *Svéhlavičkou*. Jedná se

---

<sup>15</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 11.

<sup>16</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 21.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 71.

o subžánr červené knihovny, který se od ní výrazně neliší, hlavní hrdinkou však bývá dospívající dívka, jejím protějškem zralý zkušený muž. Čtenář sleduje její první milostné zkušenosti, ale i dospívání v emancipovanou a samostatnou ženu. V meziválečném období dosáhla tato produkce „zlatého věku“, stejně jako v případě červené knihovny. Četbě pro dívky byly věnovány speciální edice jako *Dívčí knihovna* (v nakladatelství Rodina).

Během dvou století se žánr stal nedílnou součástí světa popkultury. Z literatury se adaptoval i do světa audiovizuálních technologií – romantické komedie, telenovely či seriálové romány vidáme denně. Ústřední zápletka vztahu dvou osob zůstává, stejně jako šťastný explicit, přidávají se však další postavy se svými příběhy a mění se také prostředí. Tvůrci se nebrání ani historickým kontextům. Inspirace nových médií ve výstavbových i narativních schématech žánru červené knihovny je zjevná.

### 2.2.2 Typologie žánru

Stejně jako populární literatura má i tento její podžánr jisté potíže s pojmenováním. Mocná zmiňuje názvy jako „zamilované románky, limonády, romány pro služky, červená knihovna“<sup>18</sup>. My jej nazýváme jako literaturu nebo četbu pro ženy či volíme název červená knihovna přejatý ze stejnojmenné edice a v dnešní době víceméně ustálený.

Výše zmíněná charakteristika Mocné, jež mluví o „poutavém příběhu, bystře spějícího kupředu a neprodlévajícího u obširných líčení či myšlenkově náročných úvah“ je výstižná, neboť shrnuje základní výstavbová schémata žánru (viz citace 15).

Hlavním tématem je milostný vztah muže a ženy. Dva lidé se potkají, zamilují, ale osud jim klade do cesty stále další a další překážky, kterými tak zkouší vzájemné city milenců. Pár však všechny rány osudu překoná a příběh končí šťastně. Zpravidla sňatkem ústřední dvojice. Mocná zakládá žánr na třech fabulačních modulech: „sociální fabule, fabule nelásky a fabule vzestupu.“<sup>19</sup> Toto vymezení je celkem přesné. Vztah muže a ženy, který si červená knihovna klade do svého centra, musí zvládnout problémy, jež mu okolí připraví. Tyto překážky jsou opravdu často založené

---

<sup>18</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 13.

<sup>19</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004, s. 87.

na sociálních rozdílech obou protagonistů (fabule sociální), nebo na vzájemných antipatiích, které postupně přerostou v lásku (fabule nelásky). Typ fabule vzestupu pak značí přerod ženské hrdinky z naivní dívky v samostatnou a silnou ženu. Tento typ se nejvíce uplatňuje v dívčích románech.

Typické znaky žánru vedle nastíněného modelu příběhu jsou stejné jako znaky populární literatury. Patří mezi ně poutavý titul, přesná a neměnná typologie postav, krátké věty i odstavce bez skrytých významů. Děj i styl autora je šablonovitý a předvídatelný. Sirovátka to ve své předmluvě k antologii typických textů červené knihovny definuje takto:

*V brakové literatuře je všecko přemrštěné, nápadné, dekorativní, bez uměřenosti, pokrytecké: děj, postavy, popisy, city, myšlenky. Autor dává čtenáři všecko štědře a hojně, co srdce ráčí. Postup je ještě více zmechanizován a podle šablony. Předvídavý čtenář si může předem vypočítat, jak se postavy zachovají, jak budou jednat, jak bude děj pokračovat až do šťastného konce, až se milenci po všech překážkách a malérech konečně vezmou a padouši budou potrestáni. Triviální romány jsou jakoby variací jednoho receptu.<sup>20</sup>*

Jde sice o generalizaci, ale v zásadě správnou. Čtenář červené knihovny, který přečetl alespoň dvě různé knihy, si může všimnout, že výstavba, jazyk i styl textu jsou si více než podobné. Ať už jde o stejného či jiného autora, příběhy končí stejně, zásadní okamžiky jsou líčeny stejnými frázemi, nenacházíme rozdíly ani ve slovní zásobě autorů, postavy v příbězích se jinak jmenují, ale v podstatě plní stejné role.

Janice A. Radway v 80. letech vedla rozhovory s běžnými čtenářkami červené knihovny, aby pochopila, proč je mají tak rády a co pro ně vůbec tento typ literatury znamená. Dochází k zajímavým závěrům. Jedním z nich je možnost úniku<sup>21</sup>. Čtenářky se vyjádřily, že zamilované romány pro ně představují únik od každodenní reality a tím ulevit napětí, které na ně klade okolí. Radway nazývá literaturu přímo kompenzační<sup>22</sup>, poskytuje totiž čtenářkám to, co ve svých životech postrádají a potřebují, tedy emocionální úlevu. Unikají do pohádky, v níž potřeby hrdinky (tolik podobné jejich vlastním) jsou odpovídajícím způsobem splněny (na rozdíl od těch jejich). „Romance

---

<sup>20</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Ach, ta láska: průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 16.

<sup>21</sup> RADWAY, Janice A. Čtení romancí: ženy, patriarchát a populární literatura. In OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 174.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 181.

jsou fantazie proto, že lidé v nich jsou šťastnější a dokonalejší než ti skuteční a události se vyvinou tak, jak by si to ženy přály i ve své dennodenní existenci. Skutečnost, že příběh je fantazijní, nicméně nekompromituje přesnost popisu fyzického prostředí, ve kterém se idealizované postavy pohybují.“<sup>23</sup> Literatura jim tak poskytuje jistý pocit sebevzdělání, čtenářky přímo vyžadují přesnost historických a geografických údajů v textu.

### 2.2.3 „Zlatý věk“ červené knihovny u nás

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století má populární literatura ve světě jasné místo, jak dokládá Oldřich Sirovátka: „Rozlehlé území zábavné, populární literatury procházelo celou oblastí četby, od knížek pro dospělé i pro mládež a děti. [...] V té době ji četly zástupy čtenářů, postupně si vypěstovala více žánrů. V českém prostředí přímo dominuje knižnímu trhu“<sup>24</sup>. Grebeníčková mluví o rozmachu moderních systémů, který zapříčil stupňující se pasivitu recipientů k nabízené literatuře<sup>25</sup>. Vznikají časopisy věnované jednotlivým okruhům čtenářů, přičemž ty ženské svým množstvím dominují. Pravidelně vychází časopisy *Hvězda* (Melantrich), *List paní a dívek* (Rodina) se svou regionální *Pražankou*, *Moravankou* atd. nebo *Večery pod lampou*. Vedle časopisů pak vycházejí konkrétní edice zaměřené na zamilovanou četbu. V akciové společnosti Rodina vychází právě ona Červená knihovna. „Knihy byly totiž vázány do plátna červené barvy s vytlačeným písmenem R – emblémem vydavatelství. Červená je barvou srdce, a tedy i lásky.“<sup>26</sup> Kvůli příznačnému pojmenování se název začal používat pro označení celého žánru.<sup>27</sup> Konkurencí Červené knihovny byla tzv. Modrá knihovna vydávaná Českomoravskými podniky tiskařskými a vydavatelskými.

Jak již bylo řečeno výše, žánr se v průběhu let značně pozměnil. V důsledcích změny životního stylu po první světové válce byla změna nevyhnutelná. Upravila se typologie

---

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 200.

<sup>24</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Ach, ta láska: průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 7, 9.

<sup>25</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O literatuře nízké, zábavné a masové. In ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 106.

<sup>26</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 14.

<sup>27</sup> Obdobnou analogii sledujeme i v dnešní době – romány červené knihovny dnes vycházejí mj. v kanadském nakladatelství Harlequin. Jeho produkce na světovém trhu dominuje, tudíž se v současnosti románům červené knihovny říká také harlekýnky.



hlavních postav – hrdinka se stává moderní ženou. Mění se prostředí – příběhy jsou zasazeny do kulís vřednodennosti. Snaží se být co nejvíce reálné a připomínat čtenářkám, že životy literárních hrdinů se od těch jejich zase tolik neliší. Hlavní postavy jsou často v konfrontaci s problémy obyčejných lidí jako jsou nešťastné těhotenství, existenční problémy, nedostatek finančních prostředků apod. Jistá změna se děje i v dříve naznačeném konci příběhu, který vždy vyústil ve svatbu. Mocná si všímá změny explicitu: „V tomto typu zamilovaného románu se happy end nekryje se svatbou. Ta bývá zpravidla uprostřed (někdy dokonce na začátku) a není tu všelékem, nýbrž zdrojem mnoha potíží, zejména když se překryjí povahové rozdíly snoubenců či nedořešené vztahy k dalším potenciálním partnerům.“<sup>28</sup> V produkci třicátých let zakončení sňatkem není absolutní. Svatba se v románech někdy dokonce neobjevuje vůbec (*Světlo jeho očí*), nebo naopak hned na začátku (*Krb bez ohně*). I přesto je ale happy end nevyhnutelný pro zachování žánrové podstaty.

Šablonovitost výstavby příběhu i jeho vyprávěcí styl přetrvává. Mocná to komentuje slovy:

*Čím více se člověk probírá masou zamilovaných románek, tím intenzivější má pocit, že čte stále stejnou knihu. Zejména začne-li zkoumat jednotlivé textové panely (např. popis zevnějšku hrdinek, průběh milostných situací apod.), musí autory podezírat ze vzájemného opisování. Tak tomu ale vesměs nebylo. To jenom autoritativnost schémat červené knihovny (jež se s každým dalším titulem respektujícím pravidla žánru utvrzovala) vnucovala autorům zažité motivy a diktovala jim do pera obvyklé formulace.*<sup>29</sup>

Grebeníčková si však uvědomuje, že v této šablonovitosti tkví veškerý úspěch žánru: „při výrobě konzumní literatury ohrožuje nedodržení pravidla celý mechanismus koloběhu, který panuje v procesu fabrikace textu přes nakladatelskou výrobu a distribuci až k čtenářskému zažívání“<sup>30</sup>.

Rozdíly v jednotlivých románech pak nacházíme hlavně v množství a druhu peripetií, které se ústřední dvojici stavějí do cesty. Čím jsou zapeklitější, tím jsou pro recipienta více atraktivní. Mocná přiznává, že však ani tato modelovost červené

---

<sup>28</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 71.

<sup>29</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 93.

<sup>30</sup> GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O literatuře nízké, zábavné a masové. In ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 108.

knihovny není absolutní: „Zejména v druhé polovině 30. let začalo přibývat příběhů, v nichž se dění stěhovalo do nitra postav.“<sup>31</sup> Postavy tak přestávaly být jen bezduchými loutkami, čtenář se začal seznamovat s jejich pocity i důvody k jejich jednání.

Nezastupitelnou roli v propagaci a šíření konzumní četby měla tehdejší periodika – zvláště tematické časopisy. Mnohé z románů vydaných v edici, případně sešitech, dříve vycházely na pokračování v časopisech. Takto vycházelo v jednom časopisu dokonce několik románů najednou. Na čtenářův výběr z množství vydávané literatury mělo vliv hned několik aspektů. Vedle novosti titulu a počtu předchozích vydání knihy to bylo jméno autora. Periodika i nakladatelství se nezdráhala používat fráze typu: *Přinášíme vám další román oblíbené autorky...*, nebo *Připomínáme, že od této autorky jste již četli...* Sirovátka formu propagace na základě jména autora shrnuje takto: „zvuk měli autoři známí a osvědčení, kteří byli 'zárukou kvality', a potom jména, jež zněla cizokrajně, libozvučně a dekorativně a jež se hodila k příslušnému druhu četby.“<sup>32</sup> Dále koupí ovlivňoval i titul knihy – častá byla jména hlavní hrdinky v názvu, prostředí exotična, nebo naopak navození tajemna. Titul však po samotném přečtení ztrácel smysl. Vzhledem k šablonovitosti žánru jeho úkolem opravdu bylo jen čtenáře přilákat, ale nikoliv udržet. Kvůli množství obdobné literatury si čtenář mohl zapamatovat maximálně kostru příběhu a i ta se v další knize jen nepatrně pozměnila. Čapek se titulu ve své eseji až vysmívá přiznáním, že všechny knihy četl bez úvodních stránek, tudíž nepojmenované: „Ostatně na jménu zde záleží tak málo jako na jménu skladby, kterou hraje na dvoře flašinet. Krása flašinetu stejně jako krása takového románu je neosobní, bezejmenná a obecně lidská.“<sup>33</sup> Přirovnáním k flašinetu dokládá, že ať už se jednotlivé romány jmenují jakkoliv, vždy vypadají (znějí) stejně.

Hlavními představiteli červené knihovny v českém prostředí zdaleka nebyly jen ženy. Naopak, někteří muži svou produkcí zastínili i mnohé autorky. Mezi hlavní představitele naší literatury pro ženy můžeme zařadit již zmíněného Q. M. Vyskočila, Viléma Neubauera, Bohumila Zahradníka-Brodského nebo Vladimíra Watzkeho (vystupujícího pod pseudonymy Vlád'a Zíka a Eva Marešová). Nejvýraznější z autorek byla díky tolika zfilmovaným románům ústřední postava této práce Maryna

---

<sup>31</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 107.

<sup>32</sup> SIROVÁTKA, Oldřich. *Ach, ta láska: průvodce po české brakové literatuře*. Praha: Melantrich, 1984, s. 9.

<sup>33</sup> ČAPEK, Karel. Poslední Epos čili román pro služky. In *Marsyas, čili, Na okraj literatury: (1919–1931)*. Praha: Fr. Borový, 1941, s. 224.

Radoměská, dále pak spisovatelky jako Růžena Utěšitelová, Marie Kyzlinková, Jarmila Hüttlová a další. Vedle domácí produkce Červená knihovna vydávala literaturu překladovou. Nejslavnější a nejvíce vydávanou autorkou byla již zmíněná Hedwig Courths-Mahlerová.

### 3 Adaptace

Než začneme mluvit o filmových adaptacích románů červené knihovny, musíme si ujasnit, čím vůbec adaptace jsou a jak k nim budeme přistupovat.

Pojem adaptace vyskytující se v různých oblastech vědy Klimešův *Slovník cizích slov* vysvětluje jako přizpůsobení či úpravu<sup>34</sup>. Tato definice vykládá pouze obecný význam slova, který se v různých kontextech mění. Adaptaci jako pojem používaný v umělecké sféře je třeba upřesnit. Akademici se v zásadě shodují, že jako adaptaci označujeme převedení uměleckého díla v jinou formu nebo jeho úpravu v dílo jiné. Adaptací tak je filmové zpracování literární předlohy, ale i převedení části literárního díla v další nebo úprava orchestrální skladby do její klavírní podoby. Pokud tedy mluvíme o adaptaci, samotný pojem nestačí. Každé přizpůsobení či úprava vyžaduje doplnění toho, co přizpůsobujeme čemu nebo co upravujeme v co. Tedy, co je tím originálem, který adaptujeme, a co je výsledkem.

O adaptaci se v akademických sférách začalo mluvit v kruzích filmové a literární vědy v druhé polovině minulého století v angloamerickém prostředí. Odtud se myšlení postupně přesouvalo do Evropy. Svě základy teorie adaptace opírala o komparativní studie originálního textu a výsledného produktu. Hlavní výzkumnou otázkou počátků studií adaptace byla tedy její věrnost vůči originálu. Vzhledem k samotné povaze označení produktu za adaptaci se otázka věrnosti nabízí, což dokládá i komentář Lindy Hutcheon: „Keď nazveme dielo adaptáciou, otvorene vyhlasujeme jeho zjavný vzťah k inému dielu alebo dielam“<sup>35</sup>. Tento přirozený vztah se však stává hlavním problémem adaptací a jejich teorie. Dnešní diskuze se zaměřují nejen na problém věrnosti vůči originálu nebo předloze (Hutcheon volí termín adaptovaný text), ale i na otázku, zda v úvahách o adaptacích vůbec musíme jejich předlohu brát v potaz.

Filmové zpracování literární předlohy je dodnes ústředním tématem diskuzí o adaptacích. Nesmíme však zapomínat, že fenomén adaptace je daleko rozšířenější. Linda Hutcheon při hledání vhodného uchopení pojmu a jeho upřesnění se kromě filmových adaptací dotýká i divadelních, operních či videoherních přepisů. Vzhledem k tématu bakalářské práce se však dále budeme zaměřovat na filmové adaptace literárního textu.

---

<sup>34</sup> KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 4

<sup>35</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 22. Z knihy Lindy Hutcheon citujeme ve slovenštině, neboť kromě 2. kapitoly *Co se děje při adaptaci?*, publikované v *Illuminaci* v roce 2010, český překlad neexistuje.

### 3.1 Film a literatura

Film souvisí s literaturou už od svého vzniku. Helmanová připomíná, že literatura byla kinematografii jako novému médiu zdrojem inspirace: „poskytovala jí témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzorce, dodávala jí analogie v podobě vlastních prostředků, které se filmaři snažili s užitím metod, jež jim byly dostupné, napodobovat“<sup>36</sup>. Tato inspirace si však s sebou nesla břemeno – komparaci filmu s literaturou. Minulé teorie adaptace se v zásadě soustředily na totéž: do jaké míry je film věrný předloze? Jak s touto předlohou nakládá? Teorie na základě věrnosti filmu v zásadě rozlišovaly tři možné cesty: přenesení textu na plátno beze změn, zachování základní kostry příběhu a nakonec značné vzdálení se od originálu. Jak vidno, šlo hlavně o věrnost obsahovou.

Dodnes je otázka věrnosti jednou z těch nejdiskutovanějších. Diváci filmů jsou po zhlédnutí adaptace rozděleni na dva tábory – na ty, kteří hlídají každý detail a požadují dodržení všech aspektů předlohy, a na ty, kteří oceňují inovaci a nové pojetí. Zde jsme narazili na další problém adaptace, totiž jejich hodnocení. Jsou lépe hodnoceny ty adaptace, které zůstávají věrné předloze? A kdo je tímto soudcem? Divák, kritik, akademik? A dá se adaptace vůbec hodnotit? Položili jsme si mnoho otázek, na které nelze jednoznačně odpovědět.

### 3.2 Vztah předlohy a adaptace

Nejprve si popíšeme vztah literatury a filmu. Jde o dvě různá média, která i přes jistou analogii v jejich povaze zobrazují stejné věci odlišně. Pracují jinak. Liší se i ve vztahu ke svému recipientovi – literaturu čteme, zatímco film sledujeme. Už jen kvůli rozdílům v recepci můžeme říct, že nejspíš není na místě hodnotit adaptaci z hlediska věrnosti, neboť té se prakticky nedá dosáhnout. Vždy při jejich hlubším porovnání najdeme rozdíly. Hutcheon to připodobňuje k hodnocení dobrých a věrných překladů: „Rovnako ako neexistuje doslovný preklad, nemôže byť ani doslovná adaptácia.“<sup>37</sup> Překlad díla však zachovává jeho formu, kdežto zfilmované literární dílo formu mění. I přesto, že obsah zůstane víceméně zachován, dílo nikdy nemůže být stejné, neboť je vyprávěné a zobrazované jinak. Slovy Marie Mravcové: „Zatímco slovo navozuje představu, filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní

---

<sup>36</sup> HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133.

<sup>37</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 31.

realitu.<sup>38</sup> Bubeníček, ve shrnutí dosavadních přístupů k teorii filmových adaptací, rozdíl mezi literaturou a filmem dokládá citací Roberta Stama o odlišnosti prostředků vyjádření: „Literatura je ve srovnání s filmem alespoň co do svých základních stavebních jednotek 'jednokolejným systémem'. Film je naopak vícevrstevný, spolu s jazykovými projevy zahrnuje i obraz, hudbu atd.“<sup>39</sup> Diskuze o věrnosti filmu kritizuje i Seymour Chatman: „Tento přístup často vede k neproduktivnímu popisování, pro nějž je film neadekvátní, protože se 'nečte' jako román“<sup>40</sup>. Literárním vyjadřovacím prostředkem je jazyk, to, co vypráví, musí nějakým způsobem filmař převést na plátno pomocí filmových prostředků jako jsou obraz, zvuk, ale i práce kamery, střih atd. Pokud chce film zachovat přesně to, co mu předloha ukládá, musí pro vyjádření zvolit tyto sobě možné prostředky. Představy navozené čtením se tak nutně konkretizují, v tomto případě se však jedná o vize tvůrce. Tato konkretizace 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 apod.“<sup>41</sup>. Film prostě není román a divák si tuto skutečnost musí uvědomovat.

Po této konkretizaci do problematiky věrnosti vstupuje divák, jehož vize se s těmi tvůrcovými nemusí ztotožnit. Pokud divák filmu je čtenářem jeho předlohy, zobrazované nutně porovnává s vlastními představami, které v něm četba vyvolala. Komparace adaptace s adaptovaným textem diváka vede k potřebě adaptaci hodnotit. Helmanová na problematiku adaptace nahlíží právě skrze její vztah s divákem. Uvádí, že „filmové adaptace je v sociologicko-historických výzkumech možno pojímat jako svědectví recepce literárních děl“<sup>42</sup>. Helmanová pokračuje tvrzením, že divák znalý předlohy od počátku disponuje strukturou prezentovaného díla. „Postupně sledované epizody umísťuje do předem daného celku.“<sup>43</sup> Jedná se o dialogický proces, ve kterém porovnává to, co zná, s tím, co vnímá. To znamená, že jakákoliv inovace diváka překvapí, v kladném i negativním slova smyslu. Takové překvapení má za následek hodnocení adaptace jako nevěrné předloze a adaptace se mnohdy jeví jako špatná. „Při porovnání struktury příběhu obsaženého v adaptovaném románu a struktury příběhu filmového, jenž vznikl na jeho základě, získáváme transparentní obraz

---

<sup>38</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 10.

<sup>39</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 8.

<sup>40</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 159.

<sup>41</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 10.

<sup>42</sup> HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 139.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 140.

podobností a rozdílů. Právě změny v uspořádání základních funkcí či pomínutí některých z nich vyvolávají nepokojenost diváků.<sup>44</sup> Tvůrce si je pouta předlohy s divákem vědom. Před samotným procesem adaptace tedy stojí před otázkou, zda a jak moc se od předlohy vzdálit.

Vedle hodnocení filmu z hlediska míry věrnosti originálu se filmová adaptace potýká ještě s další překážkou – nepůvodností. Jak již bylo zmíněno výše, pokud tvoříme adaptaci, vycházíme z již hotového díla. Kvůli tomu byli filmaři obviňováni z neoriginality, nepůvodnosti, nedostatku kreativity, a film tak byl negativně hodnocen. Slovy Petra Bubeníčka: „Filmové adaptace byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl“<sup>45</sup>. Předloha jako by byla z hlediska recipientů obětí filmu. Ten byl odsuzován jako něco, co se kvůli nedostatku vlastních námětů na literatuře přiživuje. Česálková vidí v pozadí tohoto předsudku „představu o obecné historické prioritě literatury před filmem, jež stejně jako představa 'starší – lepší' přisuzuje privilegia umělecké hodnoty apriorně předlohovému textu jako derivátu média s větším 'služebním stářím“<sup>46</sup>.

Hutcheon si pokládá otázku: „prečo by ktokoľvek súhlasil adaptovať nejaké dielo, keď vie, že jeho snahy budú zaiste označené za odvodené a horšie než adaptovaný text či vymyslené verzie obecnstva“<sup>47</sup>? Důvody pro vytvoření adaptace jsou podle Hutcheon ekonomické, kulturní, ale i osobní nebo politické. Filmař může cítit potřebu projevit hold původnímu tvůrci nebo jen chtít vyjádřit svůj pohled na věc. Ekonomické zájmy jsou asi nejčastější. Motivací k vytvoření adaptace je pro tvůrce hlavně finanční zisk, minimálně podobný zisku předlohy. Pokud je literární dílo úspěšné, často se dočká svého filmového přepisu. Čím je ale tato předloha úspěšnější, tím větší kritiku může způsobit případné odklonění se od ní.

Je však nutné, aby adaptace byla své předloze věrná? Česálková uvádí, že: „Věrnostní přístup k filmovým adaptacím literárních děl je založen v podstatě výhradně na respektu k hypotetickému 'duchu' zdrojového textu, na ohledu k původní literatuře, a je velmi skeptický k jakékoli tvůrčí inovaci, odchylce, přepracování originálního motivu.“<sup>48</sup> Jde nejspíše o falešnou pravdu, že literatura je hodnotnějším médiem než film, neboť vyžaduje intelektuální zapojení svého recipienta. Četba je brána jako intelektuální činnost, sledování filmu pak jako zábava nebo odpočinek. Vzhledem k řečenému se filmaři uchylují k vytvoření adaptace jako alternativě k seznámení se s dílem bez nutnosti četby. Tento problém se stále častěji vyskytuje

---

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>45</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 7.

<sup>46</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur*, 47, 2006. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?%20article=936>. [cit. 21. 6. 2014]

<sup>47</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 13.

<sup>48</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur*, 47, 2006. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?%20article=936>. [cit. 21. 6. 2014]

hlavně u kanonických děl světové i české literatury. Adaptátor se snaží zachovat co nejvíce z předlohy i ve filmu. Pokud se rozhodne takové dílo adaptovat, věrnost originálu se od něj přímo očekává, což filmaři způsobuje nutně potíže.

Již výše jsme uvedli, že k přenesení díla na filmové plátno je filmař nucen použít jiných než jazykových prostředků. Film je také na rozdíl od literatury značně limitován – finančně, prostorově, technicky, ale hlavně časově. Proto je v podstatě nutné jej upravit: „[...] je nemyslitelné, že by se literární dílo vždy vešlo do filmu beze zbytku, nebo že by vždy stačilo na film. Přetvářet díla z formy do formy vždycky znamená zříkati se určitých prvků, vlastních formě předchozí a dotvářeti z přejetých prvků v duchu budoucí formy. Umět se zříkat, to je u filmaře velké umění“<sup>49</sup>. Hutcheon při svém studiu adaptací vychází z předpokladu, že: „adaptovanie zahŕňa v sebe možný proces prisvojenia si, privlastnenia si príbehu niekoho iného, a v určitom zmysle jeho filtrovanie skrze vlastnú citlivosť, záujmy a vlohy“<sup>50</sup>. Adaptátoři jsou pro ni interpretátory a až poté tvůrci. Podobné stanovisko zastává i Marie Mravcová, podle které je zaujmutí interpretační pozice k předloze klíčovým úkolem adaptátora: „Zbytečné a umělecky nicotné produkty vznikají proto, že realizátoři podcenili fázi interpretační, neujasnili si vlastní názor na danou předlohu, to, co jejím prostřednictvím chtějí vypovídat k dnešku; nehledali v ní plně filmovou inspiraci, nedomýšleli samostatně některé motivy či situace...“<sup>51</sup> Antonín Matěj Brousil dodává, že postoj filmařů k látce by měl být na první pohled zjevný. „[Adaptace] by se měly přesně vymezovat pojmy: zfilmovaný román, zfilmované drama, film podle románu, film podle divadelní hry, film podle motivů románu či dramatu a podobně; slovem: rozlišovat adaptaci od přebásnění; mělo by se vyznačovat zjevně, jak dalece a hluboce bylo předlohy užito v rozsahu od přebásnění k přejímání“<sup>52</sup>. Je otázkou, zda toto označení bude divák brát v potaz a ovlivní to tak svůj soud nad adaptací.

Literatura je filmu hlavně látkou. Jako prostor k nalezení vhodného námětu je pro něj nezastupitelným zdrojem. František Čáp však připomíná, že tento literární námět musí být filmový, aby mohl dosáhnout obrazovosti<sup>53</sup>. Zajímavé stanovisko k využití předlohy a problematice námětu již ve čtyřicátých letech 20. století zaujímá Brousil, který říká, že literární předloha má být filmaři pouze námětem, ne výsledným produktem. Tedy pouze

---

<sup>49</sup> BROUSIL, A. M. *Problematika námětu ve filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 35–36.

<sup>50</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 34.

<sup>51</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 8.

<sup>52</sup> BROUSIL, A. M. *Problematika námětu ve filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 48.

<sup>53</sup> ČÁP, František. *Režisérovy požadavky na filmový námět: (poznámky): přednáška ze semináře pro filmové autory*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943, s. 2.



východiskem, nikoli cílem. „Filmař má právo na literaturu, tvoří-li z ní. [...] Když filmaři jde o vývoj ve sféře filmového umění a používá literatury za východisko a základnu, pak má na ni právo. Toto právo ztrácí, jakmile jí zneužívá k výrobní situaci.“<sup>54</sup> Tito filmaři neuvažují ještě o adaptaci jako „adaptaci“, ale již ve 40. letech minulého století si uvědomují vzájemné propojení literatury a filmu, které již tehdy bylo podnětným tématem k diskuzi a dosud stále nebylo objasněno.

V současné době je dle slov Petra Bubeníčka situace na akademické sféře v oblasti adaptace poněkud nepřehledná<sup>55</sup>. Stále se neujasnily spory o jejím významu a kulturní hodnotě. Vzhledem k uvedenému neexistuje ani žádný recept na vytvoření dobré adaptace. Nahlížení Lindy Hutcheon na adaptaci nejen jako na hotový produkt, ale i jako proces, otevírá podle Bubeníčka:

*širší prostor pro debaty o adaptacích zahrnující nejen obvyklý formalistický rozbor, ale také otázky související s novým 'čtením' literárního díla, s kontextem vzniku přepisu, se vztahem mezi čtenářskou a diváckou zkušeností atd. V prvním případě se tedy jedná o posouzení hotového filmu, který může mít se svou předlohou vazbu překladu či parafráze. Právě moderní přístupy k překladům dokládají, že se nejedná o pouhý převod z jednoho 'jazyka' do druhého, nýbrž o interkulturní dialog. Taková definice adaptace je dosti trefná, neboť dostatečně postihuje její charakter pozitivní a inspirativní intermediální výměny.*<sup>56</sup>

Budoucnost adaptačních teorií tkví právě v hledání dialogu mezi literární a filmovou vědou, neboť adaptace není otázkou jen jednoho média, ale jejich vzájemného propojení a obohacování.

### 3.3 Teorie Lindy Hutcheon

V roce 2006 vydala Linda Hutcheon svou studii o adaptacích s názvem *A Theory of Adaptation*. Úkolem knihy není přinést definici adaptace, ale spíše nabídnout jeden z přístupů, jak na adaptaci nahlížet a jak s ní pracovat.

Fenomén adaptace Hutcheon definuje na základě tří rozdílných nesouvisejících perspektiv jako transpozici díla, tvořivý a interpretační proces a rozšířené intertextuální zapojení. Transpozice je adaptovanému textu nejvěrnější – jedná se o pouhou změnu média, žánru nebo rámce způsobenou odlišnou interpretací. Tvořivý a interpretační proces souvisí s novým

---

<sup>54</sup> BROUSIL, A. M. *Problematika námětu ve filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, s. 34–35.

<sup>55</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 18.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 11.

pojetím díla a jeho přivlastněním a zužitkováním. Třetí perspektiva vnímaná z perspektivy procesu jejího vnímání se týká intertextuálnosti díla a našeho zapojení. Adaptaci tedy podle Hutcheon vnímáme jako „palimpsesty ovlivněné asociacemi v závislosti na šíři kulturního i mediálního horizontu, v němž se pohybujeme“<sup>57</sup>. Důležité je zmínit, že Hutcheon jako adaptaci neoznačuje jen výsledný produkt, ale i samotný proces jeho vzniku.<sup>58</sup> Tento proces popisuje na základě tří modelů: telling to showing (popsané níže), showing to showing, přechod textu z jednoho performativního média do druhého, a interakci telling nebo showing, což je případ počítačových her či zábavních parků, kdy se recipient stává přímo aktérem nebo strůjcem příběhu.

Model telling to showing se dá v češtině prostě vyjádřit jako převod vyprávění v předvádění – slovo v obraz. Je tedy zřejmé, že tento proces se týká přechodu média, jehož vyjadřovacím prostředkem je jazyk (jako je literatura), v jakémkoliv performativní médium – divadlo, film. Pro takové převedení je zapotřebí scénář, který nezahrnuje jen dialogy, ale přímé popisy mizanscény včetně připojené zvukové složky. Jinak řečeno, literární text je nutné adaptovat v dramatickou prezentaci, což znamená, že je nutné popis, vypravování a vnitřní myšlenky převést do mluvy, činnosti, zvuků a vizuálních obrazů.<sup>59</sup> Hlavním úkolem dramatisace textu je tedy převedení jazykových popisů v obraz a zvuk. Hutcheon přitom přiznává, že proces může probíhat i naopak. Je však nutné připomenout, že v tomto případě není adaptátorem jen scénárista, případně dramaturg. Adaptace je kolektivní proces, na jejíž výsledné podobě se podílí i režisér, kameraman, nebo hudební skladatel, neboť každý má značný vliv na výsledné zobrazení. Představy těchto tvůrců se spojují a výsledný dojem utváří až jako celek.

Proces telling to showing je modelem převodu textu do filmu. Naším úkolem je v praxi ukázat, jak tento proces probíhá, jakým způsobem námi vybrané filmy zobrazují to, co jim předloha jasně vylíčila slovy, a zda zůstávají své předloze věrni.

Připomínáme, že cílem této práce není přinést přehled dosud prezentovaných teorií adaptace, ale spíše si jednu z těchto teorií vybrat a použít ji při zpracovávání vybraného tématu. V tomto případě, jak zní v titulu práce, adaptace románů tzv. červené knihovny, konkrétně filmové adaptace vybraných románů Maryny Radoměrské.

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>58</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 23.

<sup>59</sup> HUTCHEON, Linda. Co se děje při adaptaci? *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 29.

## 4 Červená knihovna ve filmu 30. let

Film se v meziválečném období ocitl v podobné situaci jako literatura, byl přímo zaplaven brakem. Po první světové válce se film i literatura soustředily na zabavení a pobavení svého recipienta, ať už čtenáře nebo diváka. Smrž ve svých *Dějínách filmu* jako důvod zmiňuje nutnost zapomenutí na neblahé události války a navození příjemných chvil:

*Ani v počátcích kinematografie neměly snad biografy tak výbornou konjunkturu, jako v této době, kdy tisíce lidí všech společenských tříd utíkalo alespoň na dvě hodiny do zidealizovaného světa, v němž nebylo bídy ani válek, kde se mohli příjemně vzrušovati naivními milostnými zápletkami různých společenských dramát, nebo krkolomně napínavými scénami detektivek a kde – v rozporu se vším, co tehdy vládlo světem – bylo dobro v posledních metrech posledního dílu po zásluze odměněno, kdežto zlo stihl spravedlivý trest<sup>60</sup>.*

I zde můžeme vidět, že tento typ literatury, respektive filmu, představuje jakýsi únik od všední a kruté reality a navozuje pocit radosti, pobavení, ale i určitého souznění. Každý si zde mohl nalézt svůj kousek štěstí, tedy to, co za štěstí považoval. Také Pavlína Míčová ve svém příspěvku *O podobách životního štěstí hrdinek českého meziválečného filmu* zmiňuje životní štěstí jako ústřední téma filmové produkce doby. Mluví o hlavním cíli tvůrců, kterým bylo „o odpoledních nedělních představeních pobavit a také živit v publiku složeném z nižších společenských vrstev (především z žen) falešnou nadějí a vírou ve 'šťastnější' život“<sup>61</sup>. Ze zmíněného je zřejmé, že úsilím autorů snímků bylo především přiblížení se vkusu lidu a podmanění si diváka. Tímto životním štěstím je myšlena iluze šťastného a spokojeného života bez jakýchkoliv starostí, ať už milostných, nebo existenčních. Mezi tvůrci románů i filmů přetrvával model, že tohoto typu štěstí mohou hrdinky dosáhnout jen sňatkem s vhodným životním partnerem – dějovým protějškem hrdinky. Režiséři tak stále omívali donekonečna drobně obměňovaná schémata. Filmové příběhy, jak již bylo uvedeno, měly se skutečným životem pramálo společného. „Devízou producentů, režisérů a scénáristů bylo: čím více se vzdálí myšlenkovou náplní svých filmů vyhraněným dobovým problémům sociálním a politickým, tím budou tyto filmy lákavější pro měšťácké publikum a tím většího komerčního úspěchu dosáhnou“<sup>62</sup>.

<sup>60</sup> SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933, s. 651–652.

<sup>61</sup> MÍČOVÁ, Pavlína. O podobách životního štěstí hrdinek českého meziválečného filmu. In *Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity – Theatralia et cinematographica – Q4*. Brno: FF MU, 2001, s. 129–139. Dostupné také z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/o-podobach-zivotního-stesti-hrdinek-ceskeho-mezivalecneho>. [cit. 21. 6. 2014]

<sup>62</sup> BARTOŠEK, Luboš. Stázičky a ty druhé. In *Filmový sborník historický. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 11.

Braková literatura tedy měla ve dvacátých a třicátých letech ve společnosti neotřesitelnou pozici. Díky šíření v týdenících a sešitové nebo knižní podobě byla prakticky všude. Podle Bartoška je důvodem dominance braku to, že „jeho autoři nereagovali (a když, tak zcela povrchně a schematicky) na sociální proměny doby, opírali se jak po stránce námětové, tak i zpracováním téměř výhradně o vžitou konvenci a spoléhali na čtenářovu shovívavost, nekritičnost a naivitu. A právě práce těchto autorů se staly vítaným zdrojem kvantitativně podstatné části české meziválečné filmové tvorby“<sup>63</sup>. Úkolem filmu bylo, aby dokázal vtáhnout diváka do příběhu natolik, že dal zapomenout na strasti a nejistoty vlastního života.

Již výše jsme naznačili, že domácí filmová produkce hledala v populární literatuře náměty. Inspirace v braku byla do jisté míry módou, což Čáp považuje přímo za ohrožení filmové dramaturgie. „Každý úspěch skutečný i očekávaný vábí a svádí. Závist tohoto úspěchu potom lehce dokonce zavádí. Stává se, že určitá látka, která byla postužena módou, bývá vykořisťována až k neplodnosti. A je zajímavé, že módě podléhají i autoři. Po úspěchu určitého filmu objevuje se častokrát podobný námět“<sup>64</sup>. Toto ohrožení tak mělo za následek úpadek originality ve filmové produkci a stále častější přejímání nejen literárních témat, ale celých textů.

Ve dvacátých letech se film inspiroval hlavně v dívčích románcích, a to zejména těch ze středoškolského prostředí, v druhé polovině třicátých let pak v románech z okruhu Červené knihovny a časopisů vážících se k ní“<sup>65</sup>. Poté, co byl film obohacen o zvukovou složku, se většina adaptací začlenila mezi běžnou komerční produkci. Nejvíce filmů inspirovaných brakovou literaturou vzniklo po roce 1935, tento vpád do světa kinematografie měl však krátkého trvání – necelých pět let. I do oblasti filmové produkce a výroby zasáhla okupace německými vojsky.

Mezi spisovatelkami, jejichž díla sloužila jako předlohy pro filmové přepisy, dominovala Maryna Radoměřská s pěti natočenými filmy: *Světlo jeho očí* (1936), *Srdce v soumraku* (1936), *Krb bez ohně* (1937), *Žena pod křížem* (1937) a *Bláhové děvče* (1938). Dalšími „zfilmovanými“ autorkami byly Marie Blažková, Olga Fajerová, nebo autorka trilogie o Líze Růžena Utěšilová. Následný odstup od témat červené knihovny vyvrcholil v roce 1949 Fričovou parodií *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* – závěr filmu se vysmívá naivitě diváka a jeho víry ve „šťastně až do smrti“ i náhodnému rozřešení všech otázek vztahujících se k životům postav. K tématu této práce se hodí připomenout, že v *Pytlákově*

---

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>64</sup> ČÁP, František. *Režisérovy požadavky na filmový námět: (poznámky): přednáška ze semináře pro filmové autory*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943, s. 21.

<sup>65</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 62.

*schovance* můžeme přímo nalézt narážku na jeden z námi vybraných filmů, totiž zparodování přirovnání absence lásky a rodiny v životě ke *krbu bez ohně*.

Většina adaptací byla ze strany adaptační i filmové kvality podle recenzí na velice nízké úrovni. Filmoví kritici apelovali na zlepšení situace ohledně točení těchto nekvalitních komerčních pokusů o filmové umění. Kritici se našli i mezi běžným publikem. Důvody nespokojenosti jsou zřejmé – znalci předlohy porovnávali filmovou konkretizaci s vlastními představami, nezalci pak hodnotili špatné zpracování a způsob natočení.

Motivy filmařů k vytvoření adaptací románů červené knihovny byly převážně ekonomické: „návaznost na oblíbenou literární předlohu měla přivést do kina čtenářky ženských týdeníků, které představovaly, díky masovému rozšíření těchto periodik, obrovskou potenciální diváckou základnu“<sup>66</sup>. Úspěch předlohy zajišťoval finanční zisk i novému filmu. Minimalizace intervalu mezi publikováním románu a uvedením filmu tento zisk ještě zvyšovala. Proto bylo běžné, že například v časopisu, kde román vycházel na pokračování, se ke konci jeho vydávání objevovaly reklamy připomínající brzkou filmovou premiéru. Propojení literatury a filmu značně ovlivnil i vývoj reklamy. Objevovaly se firemní slogany inspirované romány či filmy, nebo věty připomínající osvědčené jméno autora, či při opětovném vydání předlohy využití fotografií s tvářemi herců z filmů na obálky. „Vytvořená síť podchytila knižní a filmové publikum a propojila je“<sup>67</sup>. Reklama na uvedení či výrobu filmových snímků se objevovala přímo v periodících, kde vycházela románová předloha dlouho před vyvrcholením příběhu. Po uvedení filmu bylo časté vydání nebo znovuvydání románu knižně. „Film dodal své literární předloze patřičný lesk a nakladatelé toho hojně využívali, včetně toho, že místo obligátních ilustrací doprovodili text fotografiemi z filmu“<sup>68</sup>. Rozšíření slávy filmu i předlohy mezi populací napomáhaly i soutěže, které se v periodících objevovaly. Na základě časopisecké soutěže *Hvězdy* byla do *Světa jeho očí* vybrána i představitelka druhé hlavní ženské role Lola Janečková, což byl další důvod pro kritiku.

Výše jsme zmínili jeden z modelů adaptace podle Lindy Hutcheon *telling to showing*, tedy adaptace psaného textu do jeho filmové podoby. Tento postup, totiž prosté převedení slov do obrazu, bylo běžnou formou dramatisace textů červené knihovny. Vzhledem k nastíněné charakteristice textů – jednoduchost, srozumitelnost, přímočarost, šablonovitost – je na místě předpoklad, že toto převedení by nemělo být těžkým úkolem.

---

<sup>66</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 64.

<sup>67</sup> LOŠŤÁKOVÁ, Markéta. *Čtenáři filmu – diváci časopisu: české filmové publikum v letech 1918–1938*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2012, s. 27.

<sup>68</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 64.

## 5 Adaptace vybraných románů Maryny Radoměrské

Pro naši analýzu vybíráme romány a filmy tři – *Světlo jeho očí*, *Krb bez ohně* a *Kroky v mlze*, respektive *Bláhové děvče*. Na těchto adaptacích si ukážeme, do jaké míry dokázaly být věrné svým literárním předlohám.

### 5.1 Romány Maryny Radoměrské

Maryna Radoměrská byla jednou z nejslavnějších autorek české meziválečné červené knihovny. Odborníci se o ní vyjadřují jako o české Hedvig Courths-Mahlerové, což dokládá nejen oblíbenost autorky mezi čtenáři, ale i kvalitu jejích textů, které byly žánrovým vrcholem doby. Čím si Radoměrská vysloužila tuto pozici první dámy české literatury pro ženy? Důvody byly hned dva. Tím prvním úspěch, kterého dosáhla svým románem *Světlo jeho očí*, jenž vycházel ve *Hvězdě* v letech 1934 a 1935. Způsobila jím přímo hysterii, jež neměla konce ani dlouho po skončení jeho publikování. Román byl v následujících letech ještě několikrát vydán knižně. Druhým důvodem autorčiny slávy je její průnik do filmového umění. Podle jejích románů vzniklo dokonce pět filmů, čemuž se nevyrovnala žádná z jejích kolegyně-spisovatelek. Většina románů se dočkala i dramatisace do formy divadelního představení.

Maryna Radoměrská debutovala ve *Hvězdě* už v roce 1932 románem *Žena pod křížem*, román se dočkal zfilmování až o pět let později, zřejmě kvůli „úspěchu“ předchozího filmového zpracování nejslavnějšího románu Radoměrské *Světlo jeho očí*, který vydělal Datafilmu (výrobnímu podniku) několik set tisíc korun. Radoměrská tak byla v kurzu nejen jako autorka románu, ale i jako zdroj inspirace filmových tvůrců. Po románu *Světlo jeho očí* autorka během následujících let vydala další, již zmíněné, romány, které byly během několika měsíců přepsány do filmu.

Díla Radoměrské se vyznačují jistým příklonem k sociálním románům. Jak uvádí Dagmar Mocná: „její 'dospělá' představa o ženské četbě totiž ostře kontrastovala s hravou prosluněností dívčího románku. Oproti němu akcentovala pocity životní tíže, a to nejenom zmíněným sklonem k naturalizujícímu líčení velkoměstské periferie, nýbrž obecným tíhnutím k takovým situacím lidského života, jako je bída, nemoc a smrt. [...] Radoměrská prostě

nechtěla svými romány ani tak bavit jako spíše řešit jisté naléhavé životní problémy“<sup>69</sup>. Románové příběhy Radoměrské se tématy, které zpracovávají, nesou spíše v pochmurném než zábavném tónu, o čemž svědčí i jejich názvy – *Její velká oběť*, *Krb bez ohně*, nebo i zmíněné *Kroky v mlze* (zde filmaři změnili samotný titul na *Bláhové děvče* – zní méně závažně a je tudíž pro diváka přijatelnější). Její romány se vyznačují neustálým ožíváním zápletky dalšími peripetemi. Fabulační vynalézavost Radoměrské byla v rámci žánru přímo ukázková. „Ze všech autorek meziválečné 'červené knihovny' to byla právě Radoměrská, kdo si nejbravurněji poradil se základním požadavkem tohoto žánru – udivovat čtenářky překvapivým vývojem zápletek.“<sup>70</sup> Vykonstruováním příběhu dokázala čtenáře udržet od začátku až do konce. Vycházení na pokračování toto napětí ještě stupňovalo.

Ačkoliv romány Radoměrské byly v rámci žánru špičkou, z hlediska oblíbenosti i čtenářského a odborného hodnocení, filmy podle nich natočené měly „zdaleka nejhorší recenze a pravidelně vyvolávaly požadavky kritiků na zkvalitnění konzumní produkce“<sup>71</sup>. Filmoví kritici se nezaměřovali na příběh jako takový, o úrovni předlohy nemluvili, neboť k tomu nebyli povoláni a většinou ji ani neznali, ale urážel je způsob natočení i herecké výkony protagonistů. Filmy se dočkaly kritiky i z řad běžných čtenářů<sup>72</sup>.

## 5.2 Příběh

Jak jsme uvedli výše, věrnost filmového příběhu literárnímu originálu byla ústředním tématem adaptačních diskuzí. Z dobového hlediska byla věrnost požadavkem pro filmaře svazujícím. Čtenářky červené knihovny očekávaly, že v kině uvidí to, co předtím několik měsíců četly. Jakákoliv úprava proto byla negativně hodnocena. Zvláště tehdy, když tato úprava nebyla zvolenou interpretační strategií autora, ale jen nutným vyškrtnutím části románu. Vzhledem k dříve nastíněným typům adaptace jde v tomto případě o transpozici díla z jedné formy do jiné.

Začněme nejúspěšnějším románem Radoměrské. *Světlo jeho očí* vypráví příběh mladého a

---

<sup>69</sup> MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996, s. 123.

<sup>70</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 69.

<sup>71</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 68.

<sup>72</sup> Na důkaz uvádíme argumenty diváků filmu publikované v *Kinorevue* v rubrice Kritika čtenáře: „Filmy á la *Světlo jeho očí* nemohou být na prospěch umělecké úrovni naší filmové produkce. [...] Byl jsem zaražen vkusem určité úrovně obecnosti!“ [...] „*Světlo jeho očí* je asi nehloupější český film posledního období. [...] Podle románu jsem si představovala film úplně jiný. Byla jsem filmem zklamána lituji těch Kč 4.-, které jsem za lístek dala.“

bohatého inženýra Františka Nora, který nešťastnou náhodou oslepne. Když ho opustí jeho naivní a hloupá snoubenka Eliška Davidová, jež si ho chtěla vzít jen kvůli dobrému postavení a penězům, je Frank přesvědčen, že ztratil veškerý smysl života. Jeho milující a zámožný otec, prezident oceláren, mu proto najme ošetřovatelku. Po rušných začátcích a odmítavém postoji si František uvědomuje důležitost Světly, jak ji příznačně pojmenoval, ve svém životě a je přesvědčen, že bez ní nedokáže žít a chce si ji vzít. Po duševním i fyzickém sblížení hlavních protagonistů však Světla z čtenáři do té doby neznámých důvodů odjede do Prahy. Po návratu oznamuje Frankovi, že mu příští den řekne vše o svém tajemném životě. K tomuto prozrazení však nedochází – na jejich odpolední projížďce rozrušená Světla nezvládá řízení a auto havaruje. Tato nehoda má za následek, že František opět nabyde zrak. Když však k němu Světla přichází nevědouce o jeho uzdravení, František ji nepoznává a vyhání ji jako „cizí“. Zhroucená Světla přesvědčená, že Frank po celou dobu miloval jen pouhou představu, utíká a zanechává po sobě pouze dopis.

Zatímco je Světla pryč, František se plně uzdraví a nalézá nový smysl života v práci. Po celou dobu však myslí na Světlou a doufá v její návrat. Na základě konverzace s jistým doktorem se dovídá něco o minulosti dívky, o níž je přesvědčen, že je Světlou, a je odhodlán si tyto nelibé informace potvrdit u jediné ženy, která byla jejich svědkem. Když se dozvídá, že tato žena – paní Lorencová – je hostem v lázních, kam je zván Eliškou, neváhá a okamžitě se tam rozjíždí. Po setkání s Milenou Lorencovou si uvědomuje sílu, kterou ho k sobě přitahuje, je mu na ní mnohé povědomé. Ti dva se brzy sblíží, ale v dalším vztahu jim překáží stín Světly, na kterou František nedokáže zapomenout. Milena je zoufalá, žárlí na Světlou, ví, že se jí nemůže rovnat, ale žádá po Františkovi, aby si vybral. Ten si je vědom svého závazku ke Světle, ale je stále více připoutáván k Mileně. Nakonec po uvědomění si hrozby ztráty Mileny se k ní vrací a nachází v jejím domě dítě se svou fotografií nad postýlkou. Po krátké rozmluvě s chůvou se dovídá, že dítě se jmenuje také František a že jeho matkou je paní Lorencová. Františkovi tak postupně dochází, že on je otcem dítěte a že Milena není nikým jiným než jeho dlouho hledanou Světlou. Následuje rozsáhlé Milenino vysvětlení a objasnění všech dosud neznámých informací o tom, kým skutečně je, proč se stala ošetřovatelkou a proč na tak dlouhou dobu zmizela.

Totý pouhý nástin bravurně vykonstruovaného příběhu, který v polovině třicátých let minulého století způsobil ve společnosti značný rozruch a velice ovlivnil následnou žánrovou tvorbu. Díky vycházení na pokračování (má 16 kapitol, ale ve *Hvězdě* byl rozdělen až na 33 částí) neustále čtenáře držel v napětí, koho si František nakonec vybere. Čtenář až do poslední chvíle netušil, že Světla a Milena jsou skutečně táž osoba. Radoměrská využila vyprávěcích



technik v jejichž středu držela Franka – autorka se totiž úplně vyhnula vnějškovým popisům Světlý, charakteristika vzhledu Mileny je však úplná. Záleží na tom, zda postavu Frank vidí, nebo ne. Jistou podobnost nalzáme i ve vnitřní charakteristice – o Světlině nitru a jejich pocitech víme vše, Milenu tak dobře neznáme. Podobnost obou postav tedy nic nedokládá, neboť každá byla popsána z jiného hlediska. Toto zapření identity však není ve filmu možné vzhledem k tomu, že obě hraje stejná herečka. S tím souvisí i příchod očekávaného konce. Zatímco čtenáře bylo zapotřebí neustále vystavovat napětí, koho si Frank vybere, nebo kdy se Světla vrátí, divák po prvním setkání s Milenou měl o konci filmu jasno a jen čekal na jeho příchod.

Pozorujeme značné odchýlení se od literární předlohy. *Světlo jeho očí* kopíruje převážně první polovinu románu, tu druhou však zásadně zkracuje. Nabízí se hned několik vysvětlení – divák ví, že Světla je Milena – jde o stejnou herečku, kdežto v knize čtenář kvůli již zmíněným nepřímým popisům Světlý netuší, zda jde o tutéž ženu, a musí čekat na rozřešení. Dalším důvodem je onen časový limit filmu. Tvůrci značně rozšířili úvodní sekvenci před osudným výstřelem. Zvládli nastínění vztahů i prostředí, ale to, co se v knize stane na konci druhé kapitoly (tedy v osmině knihy) se ve filmu odehraje ve dvaceti minutách – jeho čtvrtině. Je logické, že následné zakročení a zkrácení dějové linie bylo nutné, ale z hlediska příběhu nedůsledné. Dramatizace znamenala ztrátu vnitřních rozporů obou protagonistů – strach Světlý z odhalení její minulosti a nespokojenost Franka s vlastním životem. Literárně rozervaná, zoufalá a nešťastná Světla je ve filmu, až na několik málo momentů, vyrovnanou, na konci až moc usměvavou, ženou jdoucí si za svým cílem opustit manžela a najít štěstí jinde. O tom svědčí například scéna předcházející autonehodě. Literární Světla se vrací z Prahy rozrušená, připravená odejít, ta filmová však šťastná a naprosto klidná. Můžeme zmínit i scénu Světlina předčasného přiznání, že je vdána za profesora Lorence – toto rozřešení se v románu dozvídáme v samém závěru spolu s důvody jejího útěku. Ve filmu je však tento detail podán jako naprosto bezpředmětná informace, která pro další vývoj zápletky není důležitá. Opět tak můžeme spekulovat, zda to byl záměr filmařů a tedy jistý interpretační tah, nebo spíše nedůsledné prozrazení pointy příběhu již v půlce filmu kvůli nedostatku prostoru.

Fabule románu *Krb bez ohně* je daleko jednodušší a přímočařejší než v případě *Světla jeho očí*. Sledujeme zde osudy chudé modistky Eleny Kodymové, která po smrti svého milence-snoubence Jiřího Kristena (jejich vztah není přímo definovaný) je donucena matkou vzít si za muže jeho bratra Viléma, bohatého bankéře. Důvod sňatku je prostý, Elena je totiž těhotná a Jiřího posledním přáním bylo, aby zdědila veškerý jeho majetek a jejich dítě mělo jeho jméno.

Elenina matka však nechce, aby dítě bylo nemanželské, to ať se raději nenarodí vůbec. Vilém, kvůli přání své staré matky a také kvůli dodržení svého slova, uvolí, že si Elenu vezme, ale že jejich vztah bude čistě formální. To Elena zprvu netuší. Po svatbě, na které se navzájem ani neviděli, je však odvezena do pronajaté vily nedaleko Dubinek (sídla Kristenů), kde je nucena sama žít jen s hrstkou služebnictva. Po návštěvě paní Kristenové se Elena dozvídá, že je pouze prostředkem k narození jejich dědice a její život, ovlivněn nízkým původem a společenským postavením, pro ně nemá jiné hodnoty. Po narození dítěte jí dítě dokonce vezmou a přestěhují je do Dubinek k babičce. Elena na následky tohoto psychického šoku upadá do těžké nemoci, ve které jí jde o život. Po několikátýdenní péči se však uzdravuje a je rozhodnuta si s právníkem dopomoci k opětovnému získání syna. Při cestě vlakem do Prahy k ní do kupé přisedá neznámý muž, v tu chvíli Elena netuší, že jde o jejího vlastního manžela. Poznává jej až o několik minut později díky rytině jeho jména na nabízené tabatěrce. Elena využívá situace a dává se s Vilémem do konverzace unášena vidinou možnosti jeho pokoření. Viléma okouzlí její vzhled i chování natolik, že ji hned na další den zve na schůzku. Během té se do Eleny zamilovává a je přesvědčen, že ona je jeho osudovou láskou. Následuje však konverzace na téma Vilémovy ženy, o níž se Vilém vyjadřuje jako o nevzdělané, padlé ženě, která by nikdy nemohla dosáhnout jeho úrovně. Takové vyjádření Eleny zlomí a přestává se s Vilémem stýkat. Během jejich odloučení se Elena sbližuje s paní Kristenovou, která ji nejen dovoluje syna vidat, ale i vychovávat. Uvědomuje si, že Eleně křivdila a že společenské postavení nerozhoduje o charakteru. Když se vinou bratrance Roberta Vilém poprvé setká s Elenou jako se svou manželkou, nemůže věřit svému štěstí, zároveň ale nechce přenést přes srdce Eleninu minulost. Vše nakonec končí smířením a odpuštěním obou protagonistů.

Film strukturu románu vcelku kopíruje. Již v úvodu je nám nastíněno prostředí, ze kterého Elena pochází – celý film začíná v kloboučnictví. Hned se také setkáváme s herečkou Heranovou, o níž se později dovídáme, že je předchozí manželkou Viléma Kristena. Zajímavým momentem je, že nám tvůrci ukazují rozmluvu Jiřího s matkou, časová osa předlohy totiž začíná až po skončení rozhovoru. Přidáním těchto scén bylo ale nutné jiné odstranit. V tomto filmu je vidět značné zkrácení časové osy filmu. Elena porodí jen po pěti měsících, smíření rodin přichází daleko dříve než v předloze. Kvůli časovým důvodům je také skoro úplně vypuštěna neopětovaná láska správce Petráka k Eleně, která prostupuje celým románem a vyústí v boj dvou mužů, který se stává důvodem smíření Eleny a Viléma.

Poslední vybraný román *Kroky v mlze* se nejvíce vyjímá žánrovým predispozicím. Nemá jednu ústřední dvojici, ale hned několik. Čtenáři je nabídnuto více dějových linií a i výše

zmíněných fabulačních motivů, od první lásky nadějně klavíristky a zpěvačky Verony k mladému skladateli Joneši, přes neopětovanou lásku Jonešovy přítelkyně z dětství Lidli, po manželskou nevěru a rozvrácení dvou do té doby zcela fungujících rodin. Každému z příběhů je věnován patřičný prostor, zvláště vztahu Verony a Joneše a nevěře Albíny, Veroniny sestry, vůči Oldřichu Rybínovi. Literární předloha, jak už bylo řečeno, se z vybrané tvorby Radoměrské nejvíce vyjímá. To se týká nejen několika současně se odehrávajících dějových pásem, ale hlavně vcelku překvapivého konce, tedy trvalým odloučením ústřední milenecké dvojice. Verona na prknech divadla v Jonešově operetě sice září, ale s Jonešem se loučí, naznačená budoucnost obou protagonistů tak nemusela čtenáře uspokojit.

Ve filmu je hlavní dějová linie věnována zcela Veroně a Joneši, Albínina nevěra je spíše zpestřením a zdaleka nemá takové důsledky jako v knize. Dějové pásmo Verony a Joneše je předloze v zásadě věrné, liší se pouze momentem jejich setkání. Zatímco v knize jde o zrození nové lásky, která vyústí ve vytvoření mistrovského díla, ve filmu je spíše sblížením dlouholetých přátel a obnovením jejich společné práce. Nevěra Albíny je kvůli dobovým konvencím ve filmu podána velice střízlivě – Albína se sice stýká s Pavlátem, ale kromě několikahodinových setkání s ním není manželovi nevěrná. Situace v předloze je zcela odlišná – Albína mnohaměsíční nevěrou způsobí rozpad dvou manželství a ztrátu milující a fungující rodiny. Nevěře je ve filmu věnován jen velice malý prostor, v knize je však možná zásadnějším problémem než vztah Verony a Joneše. Důsledky vztahu Albíny, Pavláta a jejich rodin hraničí se sociálním a psychologickým románem, neboť Radoměrská nám nabízí velice hluboký pohled do problematiky manželské nevěry. Šťastný explicit však zachovává žánrovou podstatu.

### 5.3 Postavy

Prezentace postav ve filmu je podobná jako v předloze. Literární i filmové postavy mají podobné povahové rysy, liší se však vzhledem a vyobrazením.

Světla, jak už bylo zmíněno výše, je původně obětavou ošetřovatelkou, zatíženou neblahým vývojem svého osudu. V knize je prezentována spíše jako citlivá a zoufalá žena potácející se na několika životních křižovatkách a hledající ten správný směr. Ve filmu však působí velmi vyrovnaně a klidně. Jen několikrát jsme svědky jejího většího emotivního zapojení, ale i to nemá dlouhého trvání. Frank také není zdaleka tak nekompromisní jako v předloze. Film zcela vynechává vnitřní boje postav, které jsou v knize do detailu popsány.

V *Krbu bez ohně* jsou nám postavy představeny velice brzy, s nimi i jejich povahové rysy. Například Robert, bratranec Kristenových, je představen daleko dříve než v předloze, jeho charakter je okamžitě podán zřetelněji a jasněji než v knize a to v přidané scéně s taxikářem. Důležitější roli než v knize má i otec Eleny v podání Theodora Pištěka. V tomto případě se domníváme, že značné rozšíření prostoru postavy ve filmu je důsledkem potřeby odlehčení od pochmurně laděného příběhu.

Charakteristika postav v *Bláhovém děvčeti* se shoduje s jejich vyobrazením ve filmu. Opět se tato shoda však nachází spíše v povahových rysech, mluvy a zálib. Vzhledově si herci se svými literárními předlohami moc podobní nejsou.

Zde si všímáme jistých nesrovnalostí ve výběru herců do hlavních rolí. Radoměrská v předloze nikdy necharakterizuje své postavy zcela konkrétně, nechává prostor k dotvoření jejich podoby představami čtenáře. I přesto ale výběr filmařů do hlavních rolí nebyl čtenáři oceněn. Herci navíc nikdy nedokázali předvést opravdu emotivní výstup tam, kde si to situace přímo vyžadovala – zmiňme jako příklad zoufalství Eleny po odebrání jejího dítěte, nebo obětování rukou Verony, když je strčila do ohně.

Ve vybraných filmech se objevují stále stejní herci. I přes rozdíly mezi literárními postavami mají stejné představitele, kteří byli v dané době v kurzu. Objevovali se takřka v každém filmu. Hana Vítová hrála hned dvě hlavní role, Veronu a Elenu – obě jsou stejně staré, jejich vnější charakteristiky se liší. Elena má podle popisu Radoměrské zlaté vlasy, světlou pleť a útlý pas. Verona mluví o svých vlasech jako o zrzavých (i když jí Heřman přesvědčí, že mají barvu zlata), její obličej je poset pihami a je až moc hubená. Žádná z hrdinek Radoměrské není podle jejích slov vysloveně krásná. Ani k jednomu popisu se nehodí tmavovlasá Hana Vítová. O módě zmíněné v předloze se nebudeme vyjadřovat, jen zmiňme, že Radoměrská často popisuje oblečení svých hrdinek. To je ve filmu úplně jiné. Muži-herci jsou svým předlohám podobnější, než je tomu v případě žen. Jako kdyby herci byli vybráni pouze na základě vnější podobnosti s předlohou.

Za zmínku stojí vynalézavost Radoměrské v pojmenování jednotlivých postav. Jména hlavních postav se vyznačují jistou cizokrajností (Elena, Verona – původně Veronika, Světla), nebo úrovní svého postavení ve společnosti – Kristen, Heřman. Filmy tato jména zachovávají.

## 5.4 Modelovost žánru ve filmu

V důsledku našeho průzkumu si všímáme jisté modelovosti žánrových filmů třicátých let.

Nalézáme zde stejnou šablonovitost jako v literárním braku. Kromě nastíněných aspektů, které jsme zmínili výše, máme na mysli i zasazení do podobných kulis – většinou jde o chudé domácnosti v kontrastu s monumentálními sídly bohatých (naznačení sociálních rozdílů), dále prostory nevšední – jako lázně, nebo divadla. Jistým prvkem šablonovitosti může být i příznačný hudební podtext filmů – každý z nich má nějakou hlavní melodii, která se stává až leitmotivem ústřední dvojice. Tento šlágr se pak ve filmu objevuje v různých úpravách – buď jako čistě instrumentální orchestrální či klavírní skladba nebo zpívaná píseň.

Také nejvypjatější situace jsou zfilmovány tímž způsobem – např. autonehoda, vyskytující se hned ve dvou filmech (*Světlo jeho očí* i *Krb bez ohně*). Ani v jednom případě není ve filmu ukázána, vidíme jen to, jak se k ní schyluje. Určitou modelovost nacházíme i v zobrazení vrcholného okamžiku vztahu ústřední dvojice, totiž jejich polibku, který je vlastně žánrovým symbolem štěstí. Muž uchopí ženu vždy stejným způsobem, následuje záběr na obličej hlavní hrdinky, jenž je plný očekávání, a následuje krátký polibek. I přesto že ve filmu *Krb bez ohně* polibek přímo nevidíme, vzhledem k nastíněnému postoji dvojice a způsobu zobrazení divák ví, že se k němu minimálně schyluje. Jestli proběhl, to už je nad rámec filmu.

Již výše jsme zmínili, že typickým znakem meziválečných filmů je jistá míra odlehčení. Většinou se jedná o vytvoření nových postav, jež na děj nemají žádný vliv, ale jejich přítomnost diváka pobaví. Pochmurný příběh je tak několikrát odlehčen těmito opakujícími se výstupy. Ve *Světle jeho očí* můžeme jmenovat sluhu Norových a jeho neustálou potřebu alkoholu, v *Krbu bez ohně* pak postavu sekretáře Nováka a jeho podlézáni zaměstnavateli, a nakonec ve filmu *Bláhové děvče* postavu tajemníka divadla opakujícího slova svého současného zaměstnavatele. V posledních dvou případech je podobnost Nováka a tajemníka přímo do očí bijící. Vedle komických postav si všímáme i několika momentů, které by se v předloze nikdy neobjevily – opakující se výstupy dámského debatního kroužku na pavlači domu Verony, nebo návštěva staré a hrdé paní Kristenové v domu holiče nižší třídy a následné potykání si všech zúčastněných. Toto odlehčení by v předloze čtenáře překvapilo, možná i vyrušilo, ve filmu je však pravidlem. Má za následek ubrání prostoru původnímu příběhu a narušení jeho toku. „Všechny zmíněné odlehčující tendence však měly, charakter pouhých dílčích změn, jež se snažily přiblížit literární předlohu duchu soudobé kinematografie“<sup>73</sup>.

Dalším typickým znakem všech vybraných filmů je motiv ústřední písně, prolínající se celým filmem. Zásadně se objevuje ve třech modelech – dvou zpívaných a jedné čistě instrumentální. Zpívané podoby buď zpívá hlavní postava (nebo ústřední dvojice), či je

---

73 MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 83.

zpívaná profesionální zpěvačkou objevivší se ve filmu s orchestrem, mnohdy jako večerní program vybraného podniku. V případě filmu *Bláhové děvče* je film i předloha na hudebním podtextu přímo založen – je proložen šlágry a revuálními výstupy a ústředních melodií je tam hned několik. Filmaři zkonkretizovali operetu Joneše, jejímuž popisu se Radoměrská zdatně vyhýbala. Nevíme nic o hudbě, ani o příběhu, pouze to, že je pro Veronu a Michala mistrovským dílem a líbí se i divadelnímu řediteli, což je jen velice málo. Jako by zde Radoměrská nechávala potenciálním filmařům volnou ruku – filmaři změnili to jediné, co o operetě víme, totiž její název na *Bláhové děvče*, tedy název celého filmu.

Komparací předlohy s filmem docházíme k závěru, že čistý přepis literatury do filmu bez jakýchkoliv úprav není možný. V případě filmových adaptací červené knihovny filmařům nešlo o inovaci a vytvoření nového uměleckého díla, ale o finanční zisk, který byl předem zajištěn popularitou předlohy. V případě tohoto typu adaptací jde tedy o pouhou transpozici textu z média do média, změny výchozí formy ve formu novou.

Již dříve jsme zmínili teorii Alicji Helmanové o tom, že divák-čtenář pohlíží na adaptaci jinak než divák-nečtenář. Je tedy na místě, že čtenářky nebyly spokojené, neboť předem věděly vše, co se v příběhu odehraje a kam příběh směřuje. Při sledování filmu své pocity srovnávaly s pocity navozenými četbou. „To, co bylo v očích čtenářek největší předností meziválečné červené knihovny – totiž její fabulační vynalézavost, její nabitost pohnutým a překvapivým děním – stávalo se zásadní překážkou při jejím zfilmování.“<sup>74</sup> Předloha totiž na rozdíl od filmu neustále plyne – tok fabule se ani na chvíli nezastaví, autorka nás neustále zásobuje novými překážkami, které ústřední pár musí vyřešit. Celkově vykonstruovaný příběh po celou dobu udržuje čtenáře v takovém napětí, že si naplno zajistí jeho pozornost. To se filmařům nedaří. Kvůli vypuštění zásadních románových momentů je film plný hluchých míst, jež nahrazují komické scény k odlehčení. Jako kdyby měl divák zapomenout na původní příběh.

Jak tedy proběhla metoda telling to showing v případě vybraných filmů? Filmoví tvůrci se zaměřili na uvedení do zápletky, následnému rozřešení však nevěnovali takovou pozornost. Fabulační škrty měly za následek, že dějově nabitě předlohy se stávaly nudnými filmy.

Výše zmíněné fabulační modely červené knihovny, jež vymezuje Mocná, bychom mohli rozšířit ještě o čtvrtý – totiž fabuli nedorozumění, či zrady. V námi vybraných filmech se model vyskytuje hned ve dvou – omyl Františka Nora, který ztotožnil Světlu s Emilií

---

<sup>74</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 70.

Hradilovou, jejíž minulost pro něj byla otřesem jeho důvěry, v *Krocích v mlze* pak pouhé nedorozumění neodvratelně rozdělilo ústřední dvojici.

V rámci věrnosti předloze se film zaměřil hlavně na první polovinu fabule, tu pak razantně zkrátil. Ohledně postav se snažil film zachovat jejich základní povahové rysy, v oblasti jejich vzhledu už věrný předloze nebyl. Ve filmu se však jasně projevila tehdejší móda – krátké vlasy, pánský stříh.

Jazyková vyjádření film zobrazoval různě. Často opakující se filmovou technikou vyskytující se ve vybraných filmech, je opisné slovní vyjádření literárních popisů osob, situací a pocitů – například sluha v domě Norů při rozhovoru s kuchařkou charakterizuje Františka jako bohéma, seznamuje nás s jeho minulostí i plány a hned se tak dovídáme jeho základní povahové rysy, aniž bychom ho sami poznali. Něco podobného nalzáme i v *Krbu bez ohně* – Vilém mluví o touze své matky po vnoučeti, v knize je to však popsáno jako součást vnitřní charakteristiky paní Kristenové.

## 6 Závěr

Cílem práce bylo zkoumání vztahu textů červené knihovny a jejich filmových adaptací. Problematika dobré filmové adaptace je stále diskutovaným tématem nejen v rámci akademické obce.

V práci jsme se zaměřili na typologii textů žánru červené knihovny a na důvody jejich popularity mezi ženami. Právě díky této popularitě pronikla braková literatura i do světa filmu. Ve třicátých letech byla produkce adaptací červené knihovny až přehnaná. Filmoví kritici a recenzenti volali po zlešení situace ve filmové výrobě a také po potřebě nových vlastních filmových námětů. Totiž ne všechny romány jsou vhodné k dramatizaci, což se projevilo i u námi vybraných románů.

Motivy filmařů k vytvoření filmových přepisů oblíbených románů jsou zřejmé – vidina finančního úspěchu často znamenala nedůslednost filmařského řemesla. Bravurně vykonstruované literární příběhy se tak ve filmu měnily na slátaniny bez nápadu a dějových zlomů, o čemž svědčí i recenze diváků-čtenářů o filmu *Světlo jeho očí* – filmy podle románů Maryny Radoměrské měly zdaleka nejhorší recenze ze všech.

Ačkoliv se filmaři snažili udržet základní dějovou kostru původních románových příběhů Radoměrské, jejich dramatizace se nezdařila. Ekonomická, časová i prostorová omezení značně ovlivnila nejen kvalitu filmů, ale i zachování věrnosti předloze. „S její fabulační dovedností prostě filmaři přes všechno úsilí nedokázali držet krok. Tam, kde spisovatelka byla teprve v polovině fabule, měli už téměř naplněn rozměr celovečerního filmu, a byli proto nuceni zápletku předčasně utnout“<sup>75</sup>.

Na hodnocení adaptací jako špatných se podílel i divák. Ten při sledování porovnával film s tím, co už sám znal z četby. Tato komparace ovlivňovala celkový dojem diváka z filmu, neboť ho nutila hodnotit dílo na základě očekávaného. Alicja Helmanová z důvodu vkládání si filmového zobrazení do již zažitých schémat navrhuje, aby se příští teorie adaptace zaměřily právě na jejich propojení s divákem.

Při komparaci tří vybraných filmů si nakonec všímáme i jisté modelovosti, která panovala v soudobé filmové produkci. Je tím například stejné zobrazení polibku ústřední dvojice, proložení pochmurných a vážných scén komickými výstupy nových postav, nebo dokreslení filmu ústředním šlágrelem.

---

<sup>75</sup> MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 69.



## 7 Seznam literatury

### • Prameny

RADOMĚRSKÁ, Maryna. *Krb bez ohně*. Praha: Olympia, 1993.

RADOMĚRSKÁ, Maryna. *Kroky v mlze*. Praha: Olympia, 1992.

RADOMĚRSKÁ, Maryna. Světlo jeho očí. In *Večery pod lampou*. 1992, roč. 2, č. 5, s. 1–60.

### • Filmografie

- *Světlo jeho očí* (Československo, 1936).

**Režie:** Václav Kubásek. **Námět:** Maryna Radoměrská. **Scénář:** Jaroslav Mottl, Karel Melíšek, Karel Špelina. **Kamera:** Karel Degl. **Hudba:** Josef Stelibský. **Hrají:** Jiří Dohnal, Zita Kabátová, Lola Janečková, Jiří Steimar, Růžena Šlemrová a další. **Premiéra:** 6. 3. 1936.

- *Krb bez ohně* (Československo, 1937).

**Režie:** Karel Špelina. **Námět:** Maryna Radoměrská. **Scénář:** Karel Špelina, Jiří Karmín. **Kamera:** Jan Roth. **Hudba:** Dol Dauber. **Hrají:** Hana Vítová, R. A. Dvorský, Raoul Schráníl, Theodor Pištěk, Marta Májová a další. **Premiéra:** 26. 3. 1937.

- *Bláhové děvče* (Československo, 1938).

**Režie:** Václav Binovec. **Námět:** Maryna Radoměrská. **Scénář:** Jan Kaplan, Bedřich Wermuth. **Kamera:** Míla Vích. **Hudba:** Josef Stelibský. **Hrají:** Vladimír Borský, Hana Vítová, Zita Kabátová, Bohumil Záhorský, Pavla Stolzová, Jaroslav Marvan a další. **Premiéra:** 18.11. 1938.

### • Literatura

BARTOŠEK, Luboš. Stázičky a ty druhé. In *Filmový sborník historický. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 9–32.

BROUSIL, Antonín Matěj. *Problematika námětu ve filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 7–21.

ČAPEK, Karel. Poslední Epos čili román pro služky. In *Marsyas, čili, Na okraj literatury: (1919–1931)*. Praha: Fr. Borový, 1941, s. 223–240.

ČÁP, František. *Režisérovy požadavky na filmový námět: (poznámky): přednáška ze semináře pro filmové autory*. Praha: Knihovna Filmového kurýru, 1943.

- ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur*, 15, 2006, 47, s. 46. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?%20article=936>. [cit. 21. 6. 2014]
- FISKE, John. Popular culture. In MCLAUGHLIN, Thomas – LENTRICCHIA, Frank (eds.). *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, s. 321–335.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. O literatuře nízké, zábavné a masové. In ŠPIRIT, Michael (ed.). *Literatura a fiktivní světy I*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 95–112.
- HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133–144.
- HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012.
- HUTCHEON, Linda. Co se děje při adaptaci? *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 23–59.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- LOŠŤÁKOVÁ, Markéta. *Čtenáři filmu – diváci časopisu: české filmové publikum v letech 1918–1938*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2012.
- MAYER, Ruth. Populární kultura. In NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 615–616.
- MÍČOVÁ, Pavlína. O podobách životního štěstí hrdinek českého meziválečného filmu. In *Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity – Theatralia et cinematographica – Q4*. Brno: FF MU, 2001, s. 129–139. Dostupné také z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/o-podobach-zivotniho-stesti-hrdinek-ceskeho-mezivalecneho>.
- MOCNÁ, Dagmar. *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha: Paseka, 1996.
- MOCNÁ, Dagmar. "Červená knihovna" v českém filmu třicátých let. *Illuminace*, 7, 1995, č. 2., s. 53–98.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- PETERKA, Josef. Braková literatura. In VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 49.

RADWAY, Janice A. Čtení romancí: ženy, patriarchát a populární literatura. In OATES-  
INDRUCHOVÁ, Libora (ed.). *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie  
angloamerické feministické literární teorie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007, s. 169–  
221.

SIROVÁTKA, Oldřich. *Ach, ta láska: průvodce po české brakové literatuře*. Praha:  
Melantrich, 1984.

SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933.