

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

POEZIE V ČESKÉM FILMU

Poetry in czech film

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Josef Peterka, CSc.

Autorka diplomové práce: Žofie Bromová

Kloboukova 2262/81

Praha 4 – Chodov , 148 00

VVP pro 2. st. ZŠ a SŠ, ČJ – FJ

Prezenční studium

Rok dokončení diplomové práce: 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Elektronická verze diplomové práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 30. května 2010

OBSAH:

1. ÚVOD.....	5
1. 1. Předmluva: Film a současnost.....	5
1. 2. Volba tématu a metoda zpracování.....	9
1. 3. Vztah filmu a literatury.....	12
1. 3. 1. Film a drama.....	12
1. 3. 2. Film a epika.....	13
1. 3. 3. Autorství ve filmu.....	14
1. 3. 4. Prostor a čas filmu.....	15
1. 3. 5. Filmový scénář.....	16
1. 3. 6. Vliv filmu na literaturu.....	17
1. 4. Problematika filmové adaptace literárního díla.....	18
1. 4. 1. Konkretizace.....	18
1. 4. 2. Interpretace.....	19
1. 4. 3. Selekce a eliminace.....	20
1. 4. 4. Adaptátorský postup.....	21
1. 4. 5. Filmování poezie.....	22
2. ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU.....	25
2. 1. Charakteristika literární předlohy.....	25
2. 2. Okolnosti vzniku filmu.....	29
2. 3. Kritický ohlas.....	33
2. 4. Komparativní analýza literární předlohy a filmové adaptace.....	34
2. 4. 1. Změna kompozice.....	34

2. 4. 2. Oproštění od lyrického subjektu, zmnožení perspektivy.....	37
2. 4. 3. Dialogy.....	43
2. 4. 4. Dramatická kulminace.....	47
2. 4. 5. Grotesknost.....	48
2. 4. 6. Prostředky lyrizace.....	49
2. 5. Shrnutí a zhodnocení filmového řešení.....	55
3. KYTICE.....	56
3. 1. Charakteristika literární předlohy.....	56
3. 1. 1. Problematika adaptování <i>Kytice</i>	60
3. 2. Okolnosti vzniku filmu.....	62
3. 3. Komparativní analýza literární předlohy a filmové adaptace.....	67
3. 3. 1. Analýza jednotlivých částí.....	67
3. 3. 1. 1. Kytice.....	67
3. 3. 1. 2. Vodník.....	69
3. 3. 1. 3. Svatební košile.....	77
3. 3. 1. 4. Polednice.....	81
3. 3. 1. 5. Zlatý kolovrat.....	83
3. 3. 1. 6. Dceřina kletba.....	91
3. 3. 1. 7. Štědrý den.....	93
3. 3. 2. Souhrnná analýza filmu.....	94
3. 4. Kritický ohlas.....	97
3. 5. Shrnutí a zhodnocení filmového řešení.....	101
4. ZÁVĚR.....	103
Použitá literatura.....	107
Resumé.....	113

1. ÚVOD

1. 1. Předmluva: Film a současnost

Film jako druh uměleckého vyjádření je v historii lidstva novorozencem. Je otázkou, co z technických výtvarků 20. a 21. století budeme považovat za uměleckou formu, ale s jistotou se dá říci, že filmový obor se mezi umění řadí, a to mezi jeho nejmladší podoby. Podíváme-li se na konfrontaci dějin filmu a literatury, vyvstává zde rozdílnost naprosto evidentní.

Je obdivuhodné, jak si film za relativně krátkou dobu své existence dovedl vydobýt ve sféře mediálních prostředků **masové postavení**. Úspěšnost deváté Múzy jistě pramení z její podobnosti realitě. Každé umění je ve své základní podobě odrazem reálného světa a jeho interpretací. **Možnosti filmového média dovolují podat svět, který nás obklopuje, v co nejvěrnější podobě.** Poté, co technika překonala počáteční „neplnohodnotnou“ němou fázi, se film stal imitací reality jak v auditivním, tak ve vizuálním kódu. Konzumenti umění, adresáti, v tomto případě diváci byli zpočátku fascinováni konkrétností filmu oproti ostatním formám umění. Tím však okouzlení filmovou technikou nekončí. Bylo se možné domnívat, že film se ve své schopnosti napodobit realitu dotkl vrcholu, avšak technické inovace dovolily „ještě reálnější“ zobrazení¹. Vyvstává otázka, kam až bude technické zdokonalování filmového obrazu pokračovat. Právě ona bude lákat do kin stále více diváků a bude posilovat a rozšiřovat moc filmu jako masové kultury oproti ostatním druhům umění.

Důvod současné favorizace filmu nemá však jen jednu zmíněnou příčinu. Nicméně další, kterou chceme nyní zejména ve vztahu k literatuře nastínit,

¹ Film nepopisné povahy natočený trojrozměrnou technikou a promítaný ve formátu 3D americké výroby nazvaný symbolicky *Avatar* doznává rekordní divácké návštěvnosti.

vyplývá ze základního charakteru filmového umění. Film klade na svého recipienta nároky, které jsou v porovnání s náročností vnímání ostatních druhů umění minimální. Konkrétnost filmových obrazů umožňuje divákovi být při jejich vnímání poměrně **pasivní**. Předkládání „hotových představ“ totiž aktivuje divákovu fantazii ve značně snížené míře, konfrontujeme-li tento jev s evokací fantazijních mechanismů při četbě.

S touto filmovou charakteristikou se pojí celá snůška dalších znaků, které definují kulturu dnešní doby. Pasivita divácké obce je podporována televizí. Filmy vstupují pohodlně do tepla domovů a jejich sledování se stále více vzdaluje kulturní činnosti, společenském aktu vypravit se do klasického biografu. Moc televize jako masového média netřeba připomínat, přesto se dá říci, že je již za zenitem. Nejenom, že se na film nemusí chodit do kina, nejenom, že diváctvo nemusí čekat na jeho odvysílání v televizi, ale díky internetu, si ho sami konzumenti mohou vyhledat, stáhnout a pustit – což vyžaduje určitou míru aktivity, ale diváckou pasivitu to podporuje v největší možné míře, neboť není nutné nikam chodit, nemusí se na nic čekat (v řadě dnů či týdnů, protože stažení filmu v průměrné kvalitě netrvá zpravidla více než několik hodin), stačí jen sledovat.

S masovým pojetím filmové kultury se současně akcentuje její **komerční podstata**. Diváci sice upouštějí od návštěvy kin, přesto ale filmový průmysl patří k nejvýnosnějšímu obchodu vůbec. Všichni, kdo ve filmovém průmyslu podnikají a pracují – od producenta, přes kostymérku, až po scénáristu či režiséra, v každém svém konání podílejícím se na vzniku filmu myslí na diváka. To znamená, že myslí jistě na jeho osobnost, psychické předpoklady, ale hlavně na to, zda divák bude ochoten za film zaplatit – ať už penězi ze své vlastní peněženky, nebo svou pozorností. A tak se film propojuje s dalšími průmysly, zejména s průmyslem reklamním, protože za divákovu pozornost filmařům zaplatí inzerenti, kteří umístili svůj produkt či logo do prostoru

filmu. Tímto faktem zdůvodňujeme naše používání výrazu *konzument* pro adresáta „uměleckého sdělení“, tedy diváka.

Důvod, proč zabíháme do detailů, které by měly být spíše předmětem práce z jiného oboru, je takový, že chceme nastínit fakt, že s diváctvem je nakládáno jako se zbožím.² Obchoduje se s předpokládanou pozorností diváků a tím se přímo úměrně vytrácí umělecká stránka filmu.

Je nutné si uvědomit, že pokud se dnes nějaký filmař rozhodne využít námět z literatury, nebo dokonce rozhodne-li se pro adaptaci literárního díla, nečiní tak primárně z potřeby sdělit svou autorskou interpretaci předlohy, svůj pohled na věc, či z důvodu aktualizovat literární předlohu, uvést do povědomí diváků její literární kvality atd.; tento úkon často učiní z popudu zcela prozaického (což je v tomto kontextu kontrastně příznačné adjektivum).

Filmové ztvárnění knižního námětu funguje jako reklama, a tím si zajišťuje a priori jistý divácký okruh. To vše ještě předtím, než se začne na filmu pracovat, ještě předtím, než se začne přemýšlet o tom, jak využít potenciality filmového média pro reklamní sdělení.

Shrneme-li výše předeslané kulturně-společenské tendence, ke kterým filmové umění v současnosti směřuje, vyvstává nám ve vztahu k literatuře jeden zásadní problém. **Je důležité mít se na pozoru před tím, aby filmové adaptace literárních děl nebyly zaměňovány s jejich předlohami.** Asi není nutné připomínat, že čtenářství je na ústupu. Společnost se shodla na tom, že mladá generace by si měla osobně seznámit s jistým kánonem literatury, díly, která jsou časem prověřená, shledávaná jako umělecky hodnotná a důležitá z hlediska mravního obsahu pro rozvoj dospívajících. Ve vzdělávání není možné z těchto nároků slevovat. V jaké jiné fázi svého věku by se člověk v době masových médií měl vést k pěstování vztahu k literatuře? Proto by

² BURTON, G – JIRÁK, J: *Úvod do studia médií*. Praha : Portál, 2001.

mělo být úkolem učitelů literatury vymezit zásadní rozdíl například mezi románem jeho filmovou podobou a upozornit žáky a studenty na to, že tyto dva artefakty není možné zaměňovat a směšovat. Nebudeme-li v této otázce důslední, neuvědomíme-li si, že akcentace komerčních stránek filmových adaptací vede k jisté deformaci původního smyslu literárního díla, vytratí se umění z našich životů a my budeme žít v domněnce, že se tak nestalo.

1. 2. Volba tématu a metoda zpracování

Teoretickou část diplomové práce nazvané *Poezie v českém filmu* jsem zařadila do úvodu. Na základě studia odborné literatury se pokouším vymezit specifika filmového umění ve vztahu k literatuře. Věnuje se problémům, které nastávají při filmovém adaptování literárních textů a v poslední kapitole naznačuji problematiku filmové adaptace poezie.

Česká kinematografie obsahuje tři filmy natočené na základě poezie: dva z nich adaptují snad nejznámější české básnické texty 19. století a oba byly v nedávné době realizovány stejným režisérem F. A. Brabcem – *Máj* (2008) natočený podle stejnojmenné předlohy Karla Hynka Máchy a *Kytice* (2000) natočená podle sedmi balad ze sbírky Karla Jaromíra Erbena *Kytice z pověstí národních*. Historicky první filmovou adaptací básně je film z roku 1967 režiséra Otakara Vávry *Romance pro křídlovku*, na jehož vzniku se podílel i autor předlohy František Hrubín.

Pro praktickou část své diplomové práce jsem zvolila analýzu dvou českých filmových adaptací básnických textů – *Romanci pro křídlovku* a *Kytici*. Původně jsem zamýšlela pojednat celou trojici filmů, při studiu materiálů se však ukázalo, že dvě zvolené adaptace se ke konfrontaci hodí více.

Nejmladší dva filmy pocházejí z dílny stejného autora, který navíc při realizaci zastoupil několik filmařských profesí, roli scénáristy, režiséra i kameramana. Oba filmy tudíž obsahují podobné pracovní stereotypy – obdobnou metodu zpracování původního textu a stejné prostředky poetizace. První Brabcova adaptace byla víceméně úspěšná, a tak si pro druhé ztvárnění básnického textu vybral dílo neméně známé. Filmový *Máj* byl však kritikou strhán, především proto, že neprojevoval žádnou úctu ke své literární inspiraci. Autorské aktualizace jsou značné a k povaze předlohy zvoleny

neadekvátně – akcentuje se téma milostného trojúhelníku a jeho sexuální význam, provádějí se anachronické transformace. Nevhodný interpretační postoj, jehož prvky se náznakově objevují už v *Kytici*, se více demonstruje. Umělecký projev je prvoplánový, založený na kýčovité estetice a obrazových klišé. *Máj* se ze tří lyricko-epických básnických předloh nejméně hodí k adaptování, vyznačuje se totiž subjektivním charakterem a popřením dějové složky. Scénáristé (kromě Brabce se na scénáři podílela Ivana Nováková) sice neměli lehkou práci, protože museli nově zhotovit dialogy, jejich formulace se však nezdařila. Repliky postav vyznívají povrchně a nevěrohodně (možná také proto, že role dvou protagonistů představují neherci). Původní text zaznívá v retrospektivním rámci prostřednictvím vypravěče (kata) jen okrajově a ilustruje obrazové dění. Volba námětu ukazuje na komerční tah. Realizátoři neuchopili myšlenkovou podstatu předlohy a z původního obsahu využili v podstatě jenom dějovou zápletku a ústřední tři postavy. Chvályhodná je odvaha, s jakou se Brabec projektu zhostil a je otázkou, zda by se *Máj* dal zfilmovat jinak, lépe a věrněji, ale jisté je, že jeho pojetí vytváří zvláštní patvar, který více než k poetizaci směřuje k vulgaritě.

Povaha adaptací *Romance pro křídlovku* a *Kytice* kontrastuje. Více než tři desítky let, které odděluje moment jejich vzniku, se odráží v rozdílné obrazové estetice. Každé dílo adaptuje své současnosti jinak vzdálenou předlohu. Jedno podává příběh jediný, poznamenaný osobním prožíváním lyrického subjektu, druhé zprostředkovává původní objektivizující perspektivu příběhů několika. Vybrala jsem tyto dva filmy, abych je mohla závěrem porovnat a ukázat dvě cesty řešení otázky filmové adaptace.

Poté, co jsem nastínila základní problematiku adaptování literárního díla a specifika filmového a slovesného umění, přistupuji k fázi konkrétní analýzy. Konfrontuji výchozí text a filmové zpracování. Opakovanou četbou skladeb se snažím předlohu důkladně poznat. Pro interpretaci využívám sekundární

literatury. Poté primární text porovnávám se scénáři, které jsou dostupné v knihovně Národního filmového ústavu. Následně detailně sleduji filmové realizace. Snažím se posoudit vhodnost nově zařazených motivů a odůvodnit scénářistickou redukci a eliminaci. Na závěr shrnuji a hodnotím adekvátnost filmového řešení a adaptátorskou strategii.

1. 3. Vztah filmu a literatury

1. 3. 1. Film a drama

Zásadní povahou jak literárního, tak filmového média je touha vyprávět příběh a z tohoto hlediska se film podobá nejvíce epickým literárním žánrům. Z pohledu technického je však zjevná jeho formální podobnost s dramatem.

Film se ve své základní podobě dá pojímat jako drama pojednané v interiérovém a navíc ve filmu v exteriérovém prostředí. Odmysleme si nyní evidentní technické rozdíly, jichž si byli vědomi již lidé, kteří se podíleli na vzniku prvních filmů vůbec. (O odlišném pojetí herectví divadelního a hereckého hovoří už například Olga Scheinpflugová ve svých pamětech.³)

Podkladem pro vznik divadelní hry je textová podoba dramatu, kterou autor méně či více opatřil detaily (scénickými poznámkami) týkajícími se výrazu herců, vzhledu scény atd. Režisér hercům, scénografům a dalším pracovníkům divadla pomáhá s uchopením a interpretací předlohy, a tím realizuje svou vlastní vizi, jež může být s předlohou v různě volném vztahu. Výsledná konkretizace literárního dramatu se pak předvádí divákům (všimněme si, že obecnost divadla i obecnost filmové nese stejný název). V této fázi realizace však nastává mezi divadelním (dramatickým) a filmovým uměním zásadní rozpor. Každé divadelní představení je v podstatě **neopakovatelné**, je ovlivňováno aktuální problematikou, charakterem obecnosti, rozpoštěním herců atd. Je známo, že herecké ztvárnění role se s přibývajícím počtem repríz divadelní hry vyvíjí a herci vykreslují postupně svou úlohu podle reakcí diváků, chování ostatních herců a dle situačního

³ SCHEINPFLUGOVÁ, O.: *Byla jsem na světě*. Praha : Mladá fronta, 1994.

humoru. Každé představení je v pravém slova smyslu **aktuální**. Odehrává se hic et nunc a podle klasického pojetí by se mělo držet jednot místa a času, mělo by prezentovat omezené množství postav. I přesto, že se jedná o koncepci již překonanou, pravdou je, že dramatické umění nedovoluje prezentovat časové skoky a sumarizace tak jako film nebo literatura. Filmové prostředky navíc umožňují zobrazovat všemožné prostředí, filmový příběh se (až na alternativní výjimky) neodehrává v jednom druhu prostředí. Filmaři využívají rozmanitých interiérů a exteriérů, aby přiblížili film realitě. V tomto ohledu je divadlo dost statické, na rozdíl od něj film umožňuje nespočet střihů, simultánní zobrazování více dějů ve stejném čase a co navíc, stejně jako se v románu užívá ich-formy, i film může svůj obraz dokreslit vnitřním hlasem hrdiny (tzv. voice-over), zatímco v dramatu je postava odsouzena k monologu.

1. 3. 2. Film a epika

Nejvýraznějším rysem, který pojí epickou literaturu a filmové umění, je **narativita** neboli **příběhovost**. **Film má s příběhem literárním společnou zápletku, určité množství postav, prostor a styl vyprávění.** V literatuře se příběhy vyprávějí prostřednictvím *slovní reprezentace (znaků neikonických, symbolických, arbitrárních)*, zatímco ve filmu jsou předváděné *obrazem, dialogem, akcí, hercem*.⁴

Podle Chatmanovy teorie⁵ se narativní text skládá ze dvou základních složek – *příběhu* (obsahu) a *diskurzu* (výrazu) a jejich vzájemná interakce generuje význam narativního díla. Zásadní rozdíl mezi literárním a textovým

⁴ MRAVCOVÁ, M.: *Několik poznámek ke vztahu literatury filmu*. In: *Host do školy*. Říjen 2008. Praha : FFUK, s. 17-21.

⁵ CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008.

narativem spočívá právě ve výrazu, protože filmové zobrazení je přesné, doslovné – objekty, rozměry a vztahy jsou analogické k těm v reálném světě. Poněvadž film disponuje dvěma simultánní informačními kanály, je příběh konstituován jejich interakcí. Ve filmu narativitu vyjadřují i parametry prostoru – vzdálenost objektu od kamery, zvláštní efekty, osvětlení, jasnost, stupeň optické rozlišitelnosti atd.

Antická teorie umění⁶ označuje narativní díla jako diegetická, zatímco drama je žánr mimetický, tedy takový, který se snaží o předvádění či napodobení reality. Preferuje se imitace mluvy postav před zdůrazněním autorského pohledu. Nicméně mimeze je také vlastní epické fikci v případě, že se akcentují dialogy postav – a to je společný jev jak pro prózu, tak pro umění filmové. Film je vlastně převyprávěním scénáře v jiném uměleckém kódu než slovním, je důkazem potlačení diegetické narativity.

Filmové vyprávění demonstruje literární postoj vypravěče zvaný showing (předvádění). Oproti svému narativnímu protějšku telling (vyprávění), které zdůrazňuje hlas vypravěče, se showing snaží redukovat jeho postoj na minimum, *čímž navozuje dojem, jakoby situace nebyly nikým zprostředkovány, ale přímo zrcadleny. Věcností a konkrétností vidění připomíná filmové záběry, proto usnadňuje přepis do filmového jazyka, naopak telling filmovou adaptaci znesnadňuje.*⁷

1. 3. 3. Autorství ve filmu

Otázka autorství je ve filmu problematičtější než v literatuře. Autorem textového podkladu k filmu je scénárista, tvůrcem jeho realizace režisér. I

⁶ ARISTOTELÉS: *Poetika*. Praha : Svoboda, 1996.

⁷ PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2006, s. 151.

když je režisér vyznavačem tzv. železného scénáře a při natáčení se textového podkladu striktně drží, on sám, ostatní pracovníci štábu a herci vnášejí do konečného díla něco ze své vlastní osobnosti, na základě svých předpokladů a zkušeností interpretují jevy popsané ve scénáři. Tento proces se výrazněji uplatňuje v případě, že režisér využívá improvizace přímo při natáčení, diskutuje o ztvárnění a podle situace jej proměňuje. Výsledný produkt se vždy mění až do poslední chvíle, kdy se na něm pracuje, k závěrečným úpravám patří stříh a utváření zvukové složky. Film je v každém případě **výtvozem kolektivu.**

1. 3. 4. Prostor a čas filmu

Prostor a čas filmu naznačují jeho větší příbuznost s epikou než s dramatem. Filmové zobrazení je, jak již bylo řečeno, jedinečné ve své konkrétnosti a míře podobnosti realitě, na druhou stranu ale stejně jako literatura může zobrazovat i různé fantastické fikční světy. Divadlo má takovou možnost kvůli své reálnosti a aktuálnosti značně omezenou a podobné pokusy působí dost nedůvěryhodně. Technika filmu umožňuje časové skoky, sumarizace, retrospektivu. Co však film s dramatem ztotožňuje, je **časové plynutí díla směrem kupředu**. V rámci klasického zprostředkování filmu – tj. v kině nebo v televizi, není možné podle vlastního přání se nad nějakým úsekem pozastavit a podívat se na něj znovu. Takovou možností je naopak obdařen čtenář, když ho nějaké místo v knize zaujme, zapomene souvislosti atd., tak si podle libosti může četbu zopakovat. Ovšem technické výtvarné zprostředkovávající audiovizuální sdělení (videa, přehrávače, počítače) umožňují divákům zacházení s filmy podobně osobní jako s knihou. S dalšími možnostmi, jak zprostředkovat film k individuálnímu zacházení, se tento

literární trumf vytrácí. Charakteristikou filmového a literárního díla oproti divadelní hře je jejich **opakovatelnost ve stejné podobě**.

1. 3. 5. Filmový scénář

Film s divadlem pojí podobnost přípravy a realizace, s níž souvisí i **textová příprava**. Film se na počátku svého vývoje inspiroval textovými podklady pro vznik divadelní hry – scénář byl do filmového oboru převzat z divadelnictví. Příprava výsledného filmového produktu se opírá o množství textů, které se liší podle toho, jak konkrétně výsledek popisují. **Etapizace** literární přípravy byla u nás spojena se zestátněným filmovým průmyslem, aby stát mohl co nejdůsledněji ideologicky kontrolovat filmovou produkci.⁸ V tržní ekonomice se přípravný proces filmu může zjednodušovat. Filmový scénář získává **literární autonomii**. Nicméně filmaři musejí producentům předkládat různě detailně zpracované náměty, aby od nich získali dostatečné finanční prostředky pro zfilmování, pro vlastní naplnění funkce takových textů.

Na začátku samotné přípravy filmu musí být literárně zpracovaný **námět**, který obsahuje nosnou linii budoucího příběhu, je v něm popřípadě naznačen žánr a kompozice filmu. Deseti až patnáctistránková synopse podává příběh v literární posloupnosti, bez dialogů, ale s přihlédnutím k charakterům promlouvajících postav. Tato realizační fáze je někdy nazývána treatment neboli scénosled, což je bodový scénář, v němž je popsán sled jednotlivých sekvencí. Filmová povídka na rozdíl od technického scénosledu akcentuje uměleckou stránku filmové přípravy, sestává se z čistě literárně zpracovaného námětu o obsahu kolem třiceti stran. Finální realizační fáze je již zmíněný scénář (někdy také nazývaný s přívlastkem technický, režijní, režisérský), který popisuje samotné natáčení se všemi technickými aspekty. V tomto

⁸ KLIMEŠ, I.: *Filmový scénář*. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha ; Litomyšl : Paseka, 2004

ohledu může mít scénář ještě další různě odborné odnože zpracované pro jednotlivé profese podílející se na přípravě filmu – tj. hudební, střižný (řazený podle prostředí, ve kterých se má natáčet atd.). Scénář obvykle zahrnuje **dva sloupce**, z nichž levý obsahuje popis obrazu (výrazu herců, určení místa natáčení atd.) a techniky snímání, zatímco pravý popisuje zvukovou stopu, zejména dialogy herců.

V případě filmové adaptace literárního díla odpadají počáteční fáze zpracovávání námětu, zejm. synopse, avšak záleží, o jak věrnou adaptaci se jedná, zda se film pouze literární předlohou volně neinspiroval.

1. 3. 6. Vliv filmu na literaturu

Filmový scénář se již od počátku svého vývoje stává součástí písemnictví. Speciální modifikací tohoto žánru, která nejvíce upomíná na svou uměleckou literární podstatu, je fiktivní filmový scénář, tedy sepsaný bez záměru pozdější realizace. Tento netradiční žánr tak reflektuje specifčnost filmu a zpět ji přenáší do literatury. Následuje vývojovou tendenci epické literatury, které se vznikem filmového umění také inspirovala. Stejně jako se malíři po vynálezu fotografie přestali snažit o věrné napodobení reálného světa, pro literaturu, zejména románovou, znamenalo objevení filmového umění odklon od vnějšího popisu k deskripci vnitřních neviditelných pochodů z duchovní sféry, introspekci lidské psychiky. Je tedy možné konstatovat, že nejen film vychází z literatury, ale že taková inspirace funguje i v opačném směru, tedy že film ovlivnil a ovlivňuje literaturu.

Souvztažnost obou uměleckých druhů ukazuje provázanost jejich komerčních trhů. Pokud je do kin uveden film vzniklý na motivy nějaké knihy, nebo je přímo její adaptací, obvykle knižní průmysl současně produkuje i jeho knižní

předlohu. Pokud má nějaký film u diváků úspěch, předpokládá se, že čtenářsky úspěšná bude i jeho literární verze, a proto se někdy zpracovávají zase naopak knižní verze filmu. Občas jsou vydávány i samotné (čtenářsky upravené) scénáře úspěšných filmů.

1. 4. Problematika filmové adaptace literárního díla

Zfilmování nějakého tématu předtím literárně podaného nazýváme **mediální transformací**. Mění se způsob, jak se divákům, respektive čtenářům, uvedené sdělení podá. Rozdíl textového a audiovizuálního kódu hraje v problematice adaptování významnou roli. Je třeba seznámit se se specifickými obou sdělovacích prostředků, aby bylo možné provést zdařený **intersémiotický překlad** – tedy překládat smysl od smyslu a ne slovo od slova. Film nevypráví slovy, ale prostřednictvím pohybujících se obrazů doprovázených zvukovou složkou. Neúspěch filmových adaptací literatury většinou pramení z promísení odlišných stylů dvou uměleckých druhů. **Není možné adaptovat, aniž by se změnil obsah, forma, stavba a struktura primárního (výchozího) díla.**⁹

1. 4. 1. Konkretizace

Na rozdíl od literatury film ukazuje smyslově konkrétní realitu. Oproti abstraktnímu slovu je zobrazení **absolutní a plné**, a filmový realismus tudíž **nenechává prostor pro nedořečenost**. Když autor textu nějaké skutečnosti týkající se například vzhledu postavy záměrně zatajuje, aby čtenáře mohl v určitou chvíli překvapit, film tuto techniku nemůže analogicky vyjádřit a

⁹ MRAVCOVÁ, M.: *Pár slov úvodem. Pouhý nástin problematických vztahů literatury a filmu*. In: *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990, s. 10 – 11.

využít tak u diváků momentu překvapení. Nedostatečnou alternativou v tomto ohledu může být například „sjíždění“ kamery po šatech osoby jako obdoba postupného líčení vzhledu postavy, ale i tento úkon má velice omezené využití. Co se týká adaptování literatury, není filmová konkretizace výhodou. V literatuře líčení probíhá postupně, zatímco ve filmu **simultánně**.

Dalším důvodem, proč může diváka filmové zobrazení přečteného textu překvapit nebo až zaskočit, je to, že při četbě nedokresluje své představy do detailů, zatímco filmový obraz musí být **naprosto konkrétní**, a to i v oblastech, o nichž se předloha nezmiňuje. Je důležité dotvořit prvky, které mohou sehrát mnohdy zásadní roli, v duchu původního textu. Knihy, které jsou v detailech nekonkrétní, se hodí jako inspirace pro námět filmu, ale ne pro adaptování.

1. 4. 2. Interpretace

Demonstrace konkrétních obrazů je pro diváka snadněji vnímatelná. Divák je sice ochuzen o vlastní interpretační vklad, ale o to více může být při sledování filmu pasivnější. Při četbě je čtenář spisovatelem vlastně přizván ke konstrukci textově popsaného obrazu, je jeho spoluautorem, což vyžaduje zapojení fantazie a větší míru soustředění, aby bylo možné dosáhnout sugestivního zážitku. Film představuje **konkretizované představy tvůrců**, které se ale nemusejí podobat těm diváckým, to je také důvod, proč jsou mnozí diváci znalí předlohy její filmovou adaptací zklamaní. Vykreslování obrazu v naší mysli podle spisovatelova návodu je ovlivněno našimi intelektovými dispozicemi a zkušenostmi, které jsou zákonitě u každého člověka jiné. Filmaři, pokud chtějí, aby jejich adaptace měla úspěch, by se měli před započítím převádění textového sdělení do obrazu ujistit o tom, zda své představy sdílejí se širší čtenářskou obcí. Podcenění čtenářské a

interpretační fáze zpracování předlohy jsou mnohdy příčinou neúspěchu filmových adaptací.

Jakákoliv adaptace literárního díla se stává jeho aktualizací, která sebou nese obvykle obnovení zájmu o něj. Avšak každá historická éra interpretuje určité dílo odlišně, z perspektivy své doby. Vklad doby zpracování filmové adaptace se projevuje jednak nezáměrně, nebo mohou tvůrci filmu z díla vyzdvihnout témata, která jsou v jejich současnosti navýsost aktuální. Tím může být pro některé diváky výsledné zpracování atraktivnější a srozumitelnější, na druhou stranu se ale automaticky oslabuje autoritativnost předlohy, jejíchž analogií se využívá, a zpracování se tak vzdaluje od originálu. Aktualizací v užším slova smyslu se rozumí přenesení děje do jiné historické doby, a to zpravidla současné nebo současnosti bližší než je zasazení předlohy.

1. 4. 3. Selekce a eliminace

V rámci stylových posunů je úkolem scénáristy najít vhodné alternativy literární reprezentace. Ve filmové řeči se kupříkladu **automaticky eliminuje role vypravěče**. Vzniká **problém filmového vyjádření subjektivní perspektivy**, která v textu bývá podána ich-formou, filmové řešení technikou voice-over nebo flash-back (zarámování vlastního děj prologem a epilogem) neobsahuje takovou míru subjektivity, jaká je realizovatelná důvěrným sdělením v literatuře. Dalším nesnadným úkolem adaptátora je provést **selekcí** popsaných jevů v textu. Film zákonitě nemůže postihnout všechny odbočky děje, které jsou využité v epických literárních žánrech. Romány, které jsou díky akcentaci své narativní složky k filmování vhodné, musejí býti do obvyklé filmové stopáže značně eliminovány, mnohdy nepomůže ani rozčlenění filmového zpracování na jednotlivé díly, aby bylo možné

postihnout všechna relevantní sdělení předlohy. Navíc existuje domněnka, že i zdánlivě detailní popisy a nudné pasáže mají v každé knize své místo a autor je tam umístil z nějakého důvodu – aby se zpomalilo ubíhání děje, aby čtenáře důkladně seznámil s prostředím, aby ho vzdělal...; zkrátka spisovatel považoval za nutné něco sdělit, a tím že adaptátor takové informace pomine, ztratí automaticky část příznačnosti původního díla. Marie Mravcová proto doporučuje k filmovému adaptování výhradně krátké epické žánry.

1. 4. 4. Adaptátorský postup

Pokud chceme popsat přípravnou fázi filmové adaptace, hodí se nám terminologie ruského formalismu. Scénárista je samozřejmě nejprve čtenářem, pak až interpretátorem a konstruktorem dialogů a scén. Musí proto původní fabulační model textu podrobit novému zpracování, vtisknout mu originální styl podání podle limitů a možností filmového média. Při zpracovávání scénáře primární **dílo podléhá nové syžetovosti** odvislé od scénáristovy imaginace¹⁰. S transformací do jiného mediálního druhu vznikají i stylové posuny. Co filmové sdělení s literárním zásadně spojuje je narativita, a tak **filmové adaptace obvykle zachovávají dílčí složky narativu** výchozího díla – zápletku, postavy, prostředí a čas. Nicméně rozsah podobnosti jednotlivých složek závisí na přístupu adaptátora. Kvůli neujasněnému postoji k předloze a nedostatečnému promyšlení vlastní vize smyslu adaptace ve vztahu k dnešku někdy vznikají nezdařené adaptace. **Adaptátorský přístup se může v míře naplnění sdělení podaných předlohou pohybovat ve škále od doslovného, přesného, věrného až ke svobodnému,**

¹⁰ MRAVCOVÁ, M.: *Několik poznámek ke vztahu literatury filmu*. Host do školy. Říjen 2008. Praha : FFUK, s. 17-21.

nezávislému či kritickému nebo zvláštní oblasti filmů pouze **inspirovaných** původním literárním dílem, tzv. psaných „**na motivy**“.

S využitím prostředků vlastních filmu by adaptace měla představovat svébytné umělecké dílo, **neměla by být pouhou ilustrací textové předlohy**. *Adaptace literárního či dramatického díla je možná jen potud, pokud z ní autor filmu dovedl svou technikou a svými prostředky vytvořit nové, samostatné, odlišné dílo, nikoliv pouhou parafrázi.*¹¹ Je třeba si tedy odmyslet definitivní literární formu, kterou dal předloze spisovatel, a vrátit se k jejím kořenům. Proto mnozí scénáristé hledají prvotní inspiraci, která dala podnět pro vznik konkrétního literárního díla, v jiném díle, v události, v autorově životě, a o informace, jež se v takových zdrojích navíc dozvídají, filmové ztvárnění obohacují. Reflexe by měla odpovídat specifické formě filmového cítění, adaptace bývají akčnější, rychlejší, redukovanejší, sugestivnější a bezprostřednější než jejich předlohy.

Polemizující přístup k předloze ale není zárukou úspěchu. Autorské pojetí by mělo zachovávat věrnost předloze, ale zároveň být i součástí jiné koncepce, jež je výsledkem pátrání po zdroji inspirace a rozvinutí vlastní vize v rámci dramatické situace dané předlohou. **Zdařilá adaptace vzniká, když se jedna umělecká hodnota stává impulzem pro vznik jiné a nové umělecké hodnoty.**

1. 4. 5. Filmování poezie

Je zjevné, že lyrická poezie pro adaptování vhodná není. Přesto se ale filmová technika lyrickou formou do jisté míry inspiruje. Vznikají různé druhy **poetizovaných** filmů – buď takové, které obrazem ilustrují mluvené verše,

¹¹ JEŽEK, S.: *Slovo oživé filmem*. (1942). In: *Problematika filmových a dramatických forem. Výběr literatury*. Praha : AMU, 2004.

v nichž ale zvláštní roli obrazová rovina pro smysl řečeného nehraje, působí pouze jako ilustrace; nebo filmové poémy beze slov; nejšířěji se však tohoto termínu používá pro filmy do jisté míry alternativní – poetické filmy, které svým pomalejším rytmem a popisností tvoří protipól trendu filmů zdůrazňujících akci. Však i ve filmech dějových hojně nalezneme **lyrické pasáže**. Jsou to zpravidla záběry bez slovního doprovodu, fungující jako deskripce, nejčastěji krajiny. V tomto ohledu je však důležité zachovávat určitou míru takových záběrů, aby se film nevyznačoval přehnaným obrazovým estetismem.

V poezii lyricko-epické se zdá vhodné v adaptaci využít dějové složky – zobrazit prostřední, postavy a zápletku. Pokud báseň obsahuje přímou řeč, je žádoucí jí ve filmovém zprostředkování reprodukovat.

Zásadním problémem v adaptování poezie je filmová **konkretizace a pomíjivost**. Při čtení poezie je důležitá reflexe. Čtenář si často opakuje znění verše a dobírá se jeho smyslu postupně. V obvyklých podmínkách není možné film zastavit a znovu se okouzlovat krásou slova i smyslu. Film dále automaticky omezuje dimenzi abstraktna, která zaujímá v poezii významnou roli, na druhou stranu může film na básnický odstup od skutečnosti navázat sugescí obrazů. Obdobu básnické metriky může tvořit **filmový rytmus**, na kterém se střih podílí montáží dlouhých a krátkých záběrů, vnitřní rytmus filmu může podpořit zachycení rytmizovaného pohybu nebo podkreslení obrazu hudbou. Prostřednictvím **hudebnímu doprovodu** obrazu poezie do filmu proniká nejčastěji. Další analogií básnictví ve filmu může být možnost zobrazit a zdůraznit **detail**. Všechny uvedené techniky však většinou pronikají do filmů izolovaně, a tak netvoří filmové dílo analogické básni či dokonce adaptaci básnického díla.

Adaptace básně je ve filmovém průmyslu výsostně ojedinělou událostí. Marii Mravcové¹² je ze světových dějin kinematografie známa pouze jedna filmová adaptace poezie (film *Prosba* gruzínského režiséra Tengize Abuladzeho, který vznikl na motivy poémy Luky Radzikašviliho, známého pod pseudonymem Važa Šavela, v roce 1968). Z tohoto důvodu je nesmírně zajímavé, že tak malá filmová produkce v porovnání se světovým trhem, jako je česká, se může honosit hned třemi filmovými adaptacemi původního básnického díla.

¹² MRAVCOVÁ, M.: *Romance pro křídlovku aneb Jak se z básně zrodil film*. In: *Iluminace*, č. 2, 1989, s. 38.

2. ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU

2. 1. Charakteristika literární předlohy

František Hrubín (1910–1971) se na podzim roku 1961 rozhodl s konečností vyslovit **autobiografický příběh první lásky**, jehož náznaky se v jeho tvorbě objevují již od samých počátků. Postava předčasně zemřelé milenky, která básníkovi umožnila prvotní setkání s láskou, jež bylo následně zhodnoceno jako rozhodující vklad do života, se objevuje ve sbírkách *Zpíváno z dálky* (1933), *Krásná po chudobě* (1935), *Nesmírný krásný život* (1947), *Proměna* (1957), *Mávnutí křídel* (1944), *Až do konce lásky* (1961). Je zjevné, jak výsadní postavení zaujímá tato vzpomínka v Hrubínově díle. Jak prozrazuje dedikace *Romance pro křídlovku*, znovu se ozvala za letní bouřky ve Florencii a tehdy Hrubín počal zpracovávat dílo, kterým by se s ní definitivně vypořádal. Vznikala od června do listopadu 1961, na počátku roku 1962 vyšla v časopise *Plamen* a krátce poté byla vydána i knižně.

Intertextualita je jev, který nemůže filmové umění dost dobře vyslovit, a proto je filmová podoba této reminiscence o široké intertextové vztahy ochuzena. Kromě tematického vztahu k básnickým dílům stejného autora, *Romance* odkazuje i k jiným textům. Autor upomíná úvodním mottem na Ovidiovy *Proměny*, konkrétně na báj o Faëthontovi – vyjadřuje tak motivickou spojitost s tématem otcovství (obav o syna a daru života, který je nad jeho síly); zároveň prokazuje trvání mýtu a potvrzuje vizi světa jako věčné proměny. V závěru textu se při setkání dvou zestárlých soků citátem z Poeovy *Ulalume* srovnává zemřelá milovaná bytost s nesmrtelnou a nekonečnou láskou. Na

počátek analýzy uvádíme tyto aluze jako demonstraci mnohavrstevnatosti básnického díla.

Přestože je *Romance pro křídlovku* vystavěna na silném epickém základu, jednoduché zápletky, která se v literatuře objevuje už od samých počátků, již při povrchním ohledání se ukazují obtíže, které vyvstanou při převádění takového textu do jiné mediální reprezentace. **Jedná se o skladbu lyricko-epickou se složitou kompozicí.** Dějové jádro je pojednáno lyricky a navíc není podáno souvisle, ale je rozvrstveno do **několika časových rovin.** Tímto řešením chtěl básník vyjádřit identitu člověka rozprostřenou mezi minulost a budoucnost, lidskou temporální neomezenost, která je však zde konfrontována s lineárním časem epickým. Časovým i dějovým ohniskem je noc 28. srpna 1930, v níž lyrický subjekt zakouší „břímě lásky a smrti“, z této perspektivy vzpomíná na minulé události, ale také předvídá děje budoucí. Časový údaj je básníkem konkretizován, což má nelyrické vyznění. Naopak je tato noc chápána také nadčasově, jako *noc všech nocí*, která mu byla zásadním vkladem do života, v níž se zpřítomnily všechny časové dimenze. Básníkovi nejde o epickou linii příběhu, ale o **evokaci hlubokého citového zážitku.** Subjektivní prožívání času má za následek porušování chronologického vyprávění, retardace a četné návraty. Jednotícím prvkem je umělecký postup montáže, který byl možná (což je v tomto kontextu paradoxní) výsledkem reflexe filmové techniky, a opakování s drobnými obměnami. Jan Trefulka¹³ tento rys shrnuje takto: *Poměrně složitá kompozice příběhu, v níž se prolínají různé časové roviny, má důležitý obsahový význam: (...) umožňuje konfrontace časově vzdálených situací, vytváří „poetické napětí“, něco, co není možno přesně slovy vypovědět ani definovat, co není nikde napsáno a přece v básni je. Obvykle je to právně to hlavní, co v ní je.*

¹³ TREFULKA, J.: *Hrubínova romance*. In: Host do domu, č. 9, 1962, s. 135.

Příběh je rozčleněn na 22 částí, z nichž každá nese časové, někdy i místí určení. Celkem je rozprostřen mezi sedm časových údajů (*Dnes v noci /28. srpna 1930/, Dnes ráno /28. srpna 1930/, Noc na dnešek /z 27. na 28. srpna 1930/, Včera večer /27. srpna 1930/, Každý večer před dnešní nocí /srpen 1930/, Lešanská pouť /červen 1933/, Další lešanská pouť /červen 1934/*), i když narážky mnohokrát v textu znásobují časové rozpětí skladby (zejména jej obohacují o perspektivu doby sepsání básnické skladby, tedy o autorovu současnost). **Fragmentální kompozice** nezesnadňuje čtenáři konstrukci děje, naopak skladba má sugestivní ráz, čte se jedním dechem. *Za tímto spontánním působením lze však odkrývat složitost několikerého zvrstvení: zmnožení časových rovin, prostoupení lyrické konfese epickou narací a dramatickou konkretizací.*¹⁴

V *Romanci pro křídlovku* je **tematizován lyrický subjekt**, promlouvající básník i protagonista příběhu. Ztotožnění mladého chlapce, hlavního hrdiny a stárnoucího muže vyjadřujícího svou dávnou vzpomínku ukazuje realizaci již vyřknuté myšlenky – identita člověka je rozprostřena mezi minulost a budoucnost a její velikost se značí v úhrnu všech časových rovin. Tematizování vyprávěcího „já“ vedlo také ke zmnožení výpovědních momentů. První vyznání je činěno z perspektivy uvnitř fikčního světa a je datováno údajem *Dnes v noci (28. srpna 1930)*, druhé je připoutáno k autorovi, tvořícímu spisovateli Františku Hrubínovi a jeho současnosti (roku 1961). *Vypravěč v první osobě se pohybuje volně prostorem i časem, sám sebe přemísťuje do první noci lásky a smrti, aby ji znovu prožil a zhodnotil spolu s tím, co předcházelo a následovalo, aby odtud přehlédl oblouk svého dosavadního žití, a konečně, aby z perspektivy zralosti vyslovil poselství o trvalém poznamenání láskou.*¹⁵ Autor navíc vidí v popsáném

¹⁴ MRAVCOVÁ, M.: *František Hrubín: Romance pro křídlovku*. In: Česká literatura, roč. 36, 1988, s. 203.

¹⁵ MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990, s. 165.

zážitku popud pro zrod jeho básnického cítění¹⁶. Pojetí příběhu z různých úhlů pohledu – pohled postavy i básníka v různém biologickém věku a segmentace do několika časových rovin – způsobuje částečnou desubjektivizaci hlediska.

I když Hrubínův styl směřuje k prozaizaci básnického výrazu, objevují se ve verších náznaky rytmu. Rytmičku a povznášející jazykové vyjádření narušují přímé řeči. Speciální a nezvyklé grafické členění veršů dovozuje zdůraznit některá slova.

Lyrická vyznání a kumulace asociací (uspořádání i vzdálených myšlenek umožňuje užívání závorek) však neustále upomínají na subjektivní hledisko. Pro popisy přírody a opěvování milované dívky je užíváno vznosných metafor a obrazových řetězců. Často se užívá přirovnání s abstrakty. Mezi opakující se motivy znázorňující mládí a pocit „být k zbláznění živý“ patří řeka, křídla, spojena se symbolickým nástrojem křídlovkou, a krev. V popisu přírody má dominantní postavení hvězdná noční obloha. František Hrubín je fascinován záhadností a nekonečností vesmíru, a proto je někdy označován jako dědic Máchův. V duchu romantického básníka také obšírně zobrazuje **kontrasty**. Již základní podstaty díla, láska a smrt, se kterými se hrdina poprvé v životě osobně setkává a které se podílejí na jeho dospívání a uvědomování, jsou kontradiktorní. Výrazný kontrapunkt představuje rozdíl biologických časů postav vnuka a dědečka. Dědečkovo putování a hledání cesty „domů“ ukazuje na dvojí odlišný smysl pouti – putování a vesnická zábava s kolotočí a střelnicí. A nakonec prostřednictvím kontrastních postav dvou žen se představují dvě formy lásky – smyslně tělesná a éterická, nekonečná, věčná. Figura vesnické ženy Tonky „vydírající z chlapeckých

¹⁶ *Navždy mne bude víc
o člověka, z něhož brímě lásky a smrti
a brímě života vyrazí zpěv.*

(HRUBÍN, F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 75.)

ramen slunce“ v promluvách užívá nejenom jinak v přímé řeči uplatňovanou obecnou češtinu, ale i vulgarismy. Vedle básnických vyjádření působí takové prostředky křiklavě, ale střídání stylistických rovin text jazykově obohacuje a způsobuje čtenářovo okouzlení. Zato postava Teriny je spojena s vysokým citem a abstraktními příměry. Básník náznakově uvádí její deskripci, avšak se vždy uchyluje k přívlastku „nevypodobnitelná“, její postava ztrácí přesné kontury a získává symbolické konotace lásky, mládí i nezávislosti (v porovnání se sepjatostí rodinných vztahů v prostředí hrdinově). Nicméně ale postava Teriny je také poznamenána společností kočovných komediantů, tento rys je shledáván jako zprvu okouzující, zrcadlí se v něm ale i ubohost a prostota těchto sociálních „vyděděnců“. Zejména v rozhodnou chvíli chlapcova lidského selhání, která způsobí roztržku milenecké dvojice, je negativní pohled na tuto charakteristiku Teriny vyzdvižen. Její smrt, o níž se mladík v chronologické linii příběhu záhy dozvídá, je neočekávaná. V textu je kontrast vygradován umístěním smrti milenky a smrti dědečkovy následně po sobě.

2. 2. Okolnosti vzniku filmu

Otakar Vávra, dosud žijící český režisér, je významnou osobností české kinematografie již od jejích prvopočátků. V průběhu různých politických režimů tvoří množství tematicky odlišných snímků. Ve 30. letech točil filmy, dnes označované jako pro pamětníky, mimo jiné s Lídou Baarovou v hlavní roli. Po roce 1948 se uchýloval k filmovému ztvárnění historických dramát podle Jiráskových předloh. Obecně se zařadil do českých dějin filmového adaptování literatury, kromě jiného zfilmoval díla: *Pohádka máje* (1940), *Krakatit* (1948), *Němá barikáda* (1949), *Občan Brych* (1958), *Kladivo na čarodějnice* (1969). Od 50. let učil na FAMU, mezi jeho žáky patřili naši tři

nejvýznamnější režiséři „nové vlny“ – Miloš Forman, Jiří Menzel, Věra Chytilová. V uvolněnějším společenském ovzduší, čerpaje z kontaktu s mladými lidmi, si zřejmě začal uvědomovat svou režisérskou strnulost, a film *Romance pro křídlovku* je jeho pokusem jak „držet krok s dobou“.

František Hrubín a Otakar Vávra byli přátelé. Vávra byl dokonce součástí skupinky, které Hrubín svůj milostný příběh za bouřlivé noci ve florentském hotelu vyprávěl. Kromě italských spisovatelů, kteří byli účastni básnickově vyznání, byl na místě i Ludvík Aškenazy, jenž podnítil Hrubína k básnickému ztvárnění příběhu. Současně se Vávra a Hrubín rozhodli pro natočení jeho filmové podoby. Tak vznikl vzácný fakt, že **báseň i film natočený podle jejích motivů vznikaly téměř současně.**

Hrubína s Vávrou v této době spojuje už i filmová **spolupráce**. Podle Hrubínových literárních předloh Vávra natočil filmy *Srpnová neděle* (1960) a *Zlatá reneta* (1965). Společně tvoří scénář pro film *Oldřich a Božena*, který byl však rutinně natočen až po Hrubínově smrti, v roce 1984. Uvedením *Romance pro křídlovku* na filmové plátno Otakar Vávra dosáhl uměleckého vrcholu svého filmového díla a i on sám tento film hodnotí jako svůj nejlepší. Jeho klíčovou dokonalost vidí v zobrazení stáří a umírání¹⁷.

Plán zfilmovat *Romanci pro křídlovku* pomalu zrál a krystalizoval. Režisér se k tomu vyjádřil takto: *Hrubínova báseň mě „vzala“, hned jak vyšla. A vyšla ještě před Zlatou renetou, jenže tenkrát jsme s Fr. Hrubínem zatím ještě neměli jasno, jak by to šlo zdramatizovat filmově. Ale žil z ní ve mně jeden obraz, který jsem nedovedl pustit z mysli: chlapce, který si vodí smrt. A to spojení chlapce s dědečkem, který už je mimo život, mimo tento svět, působilo*

¹⁷ Uvedl to v rozhovoru natočeném jako příloha k vydání *Romance pro křídlovku* v DVD formátu. Tuto myšlenku vyslovuje až na sklonku života snad kvůli blízkosti svého věku postavě dědečka.

*tak silně, že jednoho dne jsme se rozhodli najít formu, která by to byla schopna vyjádřit.*¹⁸

Vávru a Hrubína ke spolupráci na třech filmech nesvedly pouze osobní sympatie, ale i společný názorový a generační pohled na některé morální problémy. Vávra uvedl: *Nejvíce nás zajímala výpověď naší generace, která prožila dvě světové války a která prošla tolika zásadními otřesy, jak patrně žádná jiná. (...) Námět je tedy zcela prostý a vyžádal si stejně prosté vyprávění. Nejde tu o nic jiného než postihnout plnost života. Proti prázdnotě srdce lidí, kteří obětovali život účelnosti a považují dnes city za přežitek, jsme chtěli v našem filmu vyprávět o velikém citu, jaký je láska.*¹⁹

Uvedené promluvy naznačují, jak velký problém byl převést, ač jednoduchý příběh do filmového zprostředkování, aby značil punc svého básnického stvořitele. **František Hrubín se na přípravě i samotném natáčení filmu podílel.** Nejprve napsal filmovou povídku a pak s Vávrou vypracovali scénář, který byl na počátku roku 1966 hotov, konkrétní textovou podobu získal v květnu téhož roku. **Tvůrci se rozhodli upustit od časového zmnožení daného předlohou a vyjádřit hlavní děj jednoduše, v chronologickém sledu.**

Nastala fáze sestavování filmového štábu. Otakar Vávra měl jasnou představu, chtěl se obklopit mladými lidmi, aby jeho film nebyl jen pouhou vzpomínkou stárnoucího muže, ale aby mohl a měl co vypovídat ve vztahu k dnešku. Na jednu stranu to byl odvážný tah, protože se musel vytvořit pracovní kolektiv, který se doposud neznal. Pro obrazové ztvárnění si vybral kameramana těsně po absolutoriu na FAMU Andreje Barlu. Režisér byl

¹⁸ FIALA, M.: *Báseň jako film. O Romanci pro křídlovku s Otakarem Vávrou.* In: Rudé právo, 5. 3. 1967, s. 4.

¹⁹ VÁŇA, O.: *Otakar Vávra.* Praha : Český filmový ústav. 1971.

přesvědčen, že dokáže poetickou metodou zobrazit přírodní pozadí dramatického příběhu.

O režisérově vyhraněném pojetí svědčí i nesourodost hereckého kolektivu. *Herce Vávra vybral podle typu – chlapecky nejistý a dychtivý Hanzlík, svěží, okatá, důvěryhodně usměvavá a lehce „cikánsky“ exotická Zuzana Cigánová, elegantně sošný polský herec Janusz Strachocki s tragicky důstojným výrazem, znamenitě namluvený Bohušem Záhorským²⁰ jako dědeček, dále neméně originální lidské typy slovenských herců Štefana Kvietika jako Viktora a Júlia Vaška jako zestárlého hlavního hrdinu a v neposlední řadě smyslná Tonka v pojetí Miriam Kantorkové. Tvůrci měli pro každou roli přesnou představu o herci, který by ji měl ztvárnit. Jejich ideje se však někdy musely upravit podle možností vytypovaných herců. Podle přání režiséra postavu dědečka měl hrát F. Smolík, ten se ale z pověrčivosti bál umírat před kamerou, a roli odmítl. Muselo se vymyslet náhradní obsazení, které bylo ale podle slov režiséra dokonalé. Sedmnáctiletého Jaromíra Hanzlíka si Vávra pozval do Barrandovských ateliérů, aniž by mu sdělil, že je kandidátem na roli ústředního hrdiny ve filmu podle Hrubínovy básně. Když mladému herci oznámil sám básník, o co se jedná, nijak zvlášť ho tato role nezaujala. Tenkrát chtěl prý točit jiný film s mladými lidmi a otec mu musel ztvárnění role Vojty ve Vávrově filmu, který, jak příhodně tušil, bude mít trvalou hodnotu, přikázat. Úlohu údajně dostal kvůli velikosti svých uší, která ho spojovala nejen se zestárlým představitelem stejnojmenné role, ale i s Františkem Hrubínem. Zuzanu Cigánovou si režisér vybral ze studentek herectví druhého ročníku na DAMU. Herecký konkurz se konal pouze pro roli Tonky, i když o Marii Kantorkové bylo záhy rozhodnuto.*

Natáčet se začalo v červnu 1966 **v místech Hrubínova dětství a mládí**, v okolí řeky Sázavy, ve Vysokém Újezdě, v Jílovém a v Lešanech. Výjevy

²⁰ BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Romance pro křídlovku*. In: *Iluminace*, č. 3, 1996, s. 171.

vesnické návsi s kolotočem, stělnicí, hospodou a kostelem se odehrávají v Netvořicích, v Lešanech se točily pouze interiérové scény vesnického stavení.

Počasí filmařům příliš nepřálo, léto 1966 bylo deštivé a chladné. Často se čekalo na místě na změnu v příhodnější podnebí, protože obraz horkého léta přesyceného kvetením rostlin a bzučením hmyzu v kontrastu se zimomřivým starcem hrál v představě tvůrců zásadní roli. Natáčení provázely i dramatické události, například slavná scéna koupání Vojty a Tonky v Sázavě se natáčela na podzim, v deseti stupních Celsia a Marie Kantorková se při ní málem utopila.

Film *Romance pro křídlovku* je **černobílý**, což ladí s jeho smyslovou podstatou. Černobílé provedení podporuje hru kontrastů, zejména světelných, má patinu starobylosti (neboť hlavní děj filmu se neodehrává v současnosti natáčení, nýbrž ve 30. letech) obyčejnosti a ušmudlanosti, která se druzí se zobrazením vesnické návsi s hostujícími komedianty.

2. 3. Kritický ohlas

Filmová podoba *Romance pro křídlovku* měla premiéru 3. března 1967. Avšak již po předpremiéře v tisku zaznívají pochvalné a oslavující ohlasy. *Romance pro křídlovku* nedoznala žádné ryze negativní kritiky a s odstupem více než 40 let po natočení můžeme říci, že se stala filmem, o kterém se jako demonstrativní ukázkou zdařilé filmové adaptace literárního díla nejenom v odborném tisku píše stále.

Názor, který sdílí většina kritiků, je takový, že **František Hrubín našel v Otakaru Vávrovi citlivého filmového vykladače**. Za všechny hovoří citace:

*Emocionální bohatství originálu bylo důsledně převedeno do filmové řeči.*²¹

*Režisér Vávra vytvořil filmovou báseň, prostou a hlubokou, v níž Hrubínova předloha našla plnokrevný, mužně jímavý a poetický výraz.*²²

Mezi nejvýznamnější ocenění filmu patří stříbrná medaile z MFF v Moskvě, odměna vedení ČSF za nejúspěšnější film roku 1966 (udělaná Františku Hrubínovi, Otakarovi Vávrovi a Andreji Barlovi), státní cena za rok 1967 a cena Múza Kalliopé (Múzy pražských diváků), které obdržel režisér za vynikající filmový přepis básně.

2. 4. Komparativní analýza literární předlohy a filmové adaptace

2. 4. 1. Změna kompozice

Zfilmování básně Františka Hrubína muselo obnášet zásadní zásah do její struktury. Z děje, který je v básni obestřen lyrickým vyznáním autora a obklopen snůškou budoucích i minulých epizod a představ, je ve filmu **vytvořen souvislý dramatický příběh**. Simultaneita je jev, který je ve filmové technice postižitelný jen částečně a pokud, tak za ceny snížené srozumitelnosti. Tvůrci se proto rozhodli zobrazit okamžik prvního setkání s láskou jednoduchou formou, **bez prolínání časových rovin, v chronologickém pořadí**. Uvážený dramatický přístup si vyžádal změnu žánrové a druhové podstaty primárního díla – **z tvaru lyricko-epického s dramatickými prvky se stal tvar dramaticko-epický s lyrickými prvky**. *Naskýtá se proto otázka, zda převedení simultánně zvrstvené básnické skladby do lineárně komponovaného filmového vyprávění a vyjmutí*

²¹ BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Romance pro křídlovku*. In: *Iluminace*, č. 3, 1996, s. 171.

²² FIALA, M.: *Filmová báseň o lásce a smrti*. In: *Rudé právo*, 9. 3. 1967, s. 5.

*zpřeházené a jen částečně zjevené dějové linie z lyrického kontextu lze vůbec akceptovat jako adaptaci.*²³ Je zřejmé, že poté, co jsme prokázali mnohavrstevnatost předlohy, filmová technika nemohla všechny popsané motivy, symboly a odkazy adekvátně vyložit. V případě adaptování podobně složitého textu, jsou věrné analogie absurditou. Vždyť se film také prezentuje jako natočený „podle motivů básně Františka Hrubína“. Nicméně bychom rádi ukázali, jak se tvůrcům povedlo do filmového obrazu přenést prvky Hrubínovy poezie, a tak, i za cenu okleštění básnické předlohy, vytvořit na základě literární inspirace nové umělecké dílo.

Ve filmu došlo k akcentaci příběhu zamilování se do dívky od kolotoče, v němž je **vypuštěna tříletá prodleva** zmíněná v básni. **Zobrazení filmové je dramatičtější a kulminovanější**, naopak v básnickém textu láska přestála zkoušku v podobě tří let, které během dospívání znamenají mnohem více než v jiném lidském věku. **Odstup, s nímž se hrdina dozvídá o nešťastném skonu svojí lásky, je ve filmu naopak prodloužen.** V textu mu Viktor sděluje zprávu o smrti za rok od posledního setkání s milovanou, které skončilo roztržkou kvůli Viktorově čepici. **Film naopak začíná jakýmsi prologem, v němž je okrajový děj podaný předlohou** (setkání zestárlých soků v hospodě v Jílovém a hledání Terinina hrobu) **povýšen na dějovou linii**, z níž se retrospektivně vzpomíná na to, „co se tenkrát stalo“. Film začíná tam, kde kniha končí. Vlastní otevření filmového příběhu prostřednictvím titulků se koná až po zmíněném úvodu. Titulky jsou prezentovány na pozadí naivních milostných výjevů z řetízkového kolotoče, které na jednu stranu upomínají na základní děj a jeho prostředí, ale zároveň s ním kontrastují. Předloha je ilustrována i vstupním mottem z Ovidia, a tím se film částečně také dotýká intertextového odkazu předlohy.

²³ MRAVCOVÁ, M.: *Romance pro křídlovku aneb jak se z básně zrodil film*. In: *Illuminace*, č. 2, 1989, s. 40.

Pojetí zarámování hlavního příběhu perspektivou časového odstupu třiceti let zesiluje **dojem vzpomínky**, ač o něj podle prohlášení ve scénáři²⁴ tvůrci příliš nestáli. Tímto se také v rámci bytostně objektivního média upomíná na subjektivní hledisko „vzpomínajícího“ obsažené v předloze.

Zásadní rozpor nastává v tom, kdy se čtenář, respektive divák, dozvídá o smrti dívky. Ve filmu zestárlý Vojta nejprve nepochopí, že Viktor označením „stará“ nemyslí Terinu.

Vojta: (...) A kde ji máš?

Viktor: Koho?

Vojta: Terinu.

Viktor: Pojd'! Půjdem za ní!

Viktor objímá Vojtu a vede ho ven k maringotkám.

Viktor: Pssst! Aby stará...

Vojta: Přece ji nebudeš budit kvůli mně.

Viktor: To teda nebudu.

Dovtípí se, že nehledají žádnou živou osobu až po Viktorově rozhovoru s hrobníkem. Kamera okamžik prozření zaznamená detailem na mužovu tvář. Divák tak už od počátku ví, jak příběh dopadne, zatímco čtenář se o smrti dívky dozvídá až na sklonku skladby, krátce po skonu dědečka. Zato ale ve filmové podobě dochází k rozčlenění informace o Terině smrti a jejích okolností. To, že Terina zemřela krátce po rozluce milenců, se hrdina dozví, jak ilustruje scénář, až v samotném závěru, epilogu filmu. Takové řešení může mít navíc vyznění Vojtovy částečné odpovědnosti za její smrt.

Vojta: A na co umřela?

Viktor: Na záškrť.

Vojta: A kdy? Jak dlouho jste...

²⁴ „Není to žádná vzpomínka, je to silnější než skutečnost.“

Viktor: My jsme se ani neměli čas vzít. Umřela dva měsíce po tom! Nemohli jsme ji dostat doktorovi.

Vojta: Jak to?

Viktor: Ona asi chtěla umřít.

Retrospektivní pojetí odkazuje k jedinému časovému ohnisku, jemuž je stejně jako v kompozici básně uděleno výsadní postavení. **Perspektiva srpnové letní noci**, při níž hrdina vzpomíná i předvídá, je v lineárně pojatém médiu srozumitelně nezobrazitelné. Nicméně obraz chlapce sedícího v okně je, ač marginálně obrazem připomenut.

2. 4. 2. Oproštění od lyrického subjektu, zmnožení perspektivy

Postavy představené v literární předloze do filmu přecházejí všechny. Filmová konkretizace vyžaduje zobrazení více figur, jejichž popis bychom v textu nenašli (rodiče a sestřička Teriny). Ovšem postava v básni vlastně ústřední, básníková, je vypuštěna, a tím je odstraněna i lyrická reflexe.

Příběh je odpoután od autorského subjektu, je vytržen ze subjektivního prožívání, vytrácí se autobiografická deklarace. Hlavní hrdina je přejmenován z Františka na Vojtu a jeho postava je tematizována do dvojího hereckého ztvárnění (Vojta dvacetiletý, Vojta padesátiletý), což upomíná na rozprostření časových rovin v předloze. Odpoutáním od subjektivního prožívání objektivním filmovým zobrazením se zároveň **zmnožuje hledisko, které už není spojeno jen s protagonistou**. Zaznamenávají se simultánní děje z perspektivy Vojty a Teriny.

Terinin věk je na rozdíl od Vojtova v dialogu připomenut²⁵ (ten Vojtův je specifikován ve scénáři pouze v poznámkách). Filmová dívka od kolotoče je

²⁵ *Terina: Už je mi sedmnáct a tři měsíce.*

o dva roky starší než v prvním setkání v básni²⁶. Její postava ve filmu automaticky **ztrácí abstraktní hodnotu**, je konkretizována. Mění se podstata jejího kouzla, v básni jsou používány lyrické metafory posilující milenciinu absolutní platnost, zde však je její atraktivita prodchnuta exotičností a nespoutaností na jedné straně a prostotou na straně druhé. Filmové ztvárnění vyzdvihuje Terininu ubohost stejně jako (možná nezáměrně) vulgaritu. V samém počátku příběhu Terina vykřikuje pouťová hesla, kterými zve návštěvníky návsi k jízdě na kolotoči, automaticky se vytrácí éterická charakteristika literární milenky. Tento dojem nezvrátí ani její následná něžně podaná otázka směřující k Vojtovi: „*Nechcete se svézt?*“ V primárním textu také běhá bosa po návsi, je „okrášlena“ levnými líčidly a pouťovými cetkami. Filmově se představuje skromnost jejího majetku při scéně balení v maringotce (hračka z dětství, punčochy, šátek, baret... vše si balí do krabice, kterou převáže provázkem), a tak také **znásobuje perspektivu, představuje dva současné děje z pohledu milenců**. Záběry balení Vojty ve světnici kulminují smrtí dědečka. Zobrazení z dvojího úhlu pohledu pak vyvrcholí mýjením se milenců na domluvené schůzce.

Ve scéně, kdy Terina skládá prádlo a Viktor se na jejím otci dožaduje svých „práv“, na kterých se předtím dohodli, a kdy si Terina z celého rozhovoru uvědomuje, že její nalinkovaný osud nelze už oddalovat, Vojta vůbec nevystupuje, o této epizodě se dozvídá zprostředkovaně od Teriny. Filmaři tak ospravedlňují dívčiny pohnutky pro útěk. **Motiv útěku dvou milenců se v předloze vůbec nevyskytuje**. Jejich poslední setkání končí tím, že se Františkovi Terina zoškliví šaškovským nasazováním si Viktorovy čepice na hlavu. Ve filmu byla tato scéna předchozí úmluvou umocněna. Divák může

²⁶ *Osoby*

*Terina. Vím jenom,
že je jí patnáct. (...)*

(HRUBÍN, F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 11.)

být na vážkách, zda lidské selhání člověka, do něhož je dívka zamilována, ji neodradí od útěku. Ona však nemá jinou možnost, skutečnost, která se na ni valí (svatba s Viktorem) se v tuto chvíli zdá jako větší zlo. **Spojení motivu útěku s roztržkou dvou milenců má gradující dramatický účinek.** Vojta i Terina ve scénáři představují své důvody k útěku.

Vojta: Zjutra se vrátí táta. Nejradši bych mu nešel na oči. Až se doví, jak to se mnou je, tak mě přerazí.

Terina: Jak by se to – nikdo nás neviděl...

Vojta: To ne. Abys věděla, já vůbec neštuduju, já se flákám.

Terina: Máma se mě chce taky zbavit, to je jistý.

Vojta: Vono by bylo asi nejlepší, kdybych fouk.

Terina: A co by tomu řekli? Žes utek.

Vojta: Oni by si zvykli.

Terina: Tak utečem spolu.

Každý deklaruje své vlastní problémy, argumentuje sám pro sebe o svých pohnutkách, a ten, kdo je spojí v jednotné řešení, je Terina. V podstatě musí Vojtu i lehce přemlouvat. Je zvyklá žít ze dne na den, pro Vojtu takové rozhodnutí představuje zřejmě větší zásah do dosavadního žití a způsobu přemýšlení, ale s návrhem souhlasí.

Tato ukázka demonstuje **filmové znásobení Vojtových vnitřních konfliktů**. Filmaři se zařazením motivu útěku posílili Vojtovu motivaci, která není dána jenom odstraněním překážek v lásce s Terinou, ale i **problémy se studií**. Na začátku filmu, po scéně, v níž otec propůjčuje synovi břitvu, aby se oholil, otec odjíždí a ukládá Vojtovi úkoly – starat se o dědečka a učit se. Oznamuje mu, že ho párkrát hledal v Praze ve škole a on tam nebyl, slibuje, že si spolu pohovoří, až se vrátí. Jenže s návratem zjišťuje, že zemřel dědeček, a tak se na přetřes tohoto problému nedostane. Skutečnost je naplněna jinými starostmi. Vojtovo nitro je přesyceno neodvratitelnou **volbou mezi rodinou a**

láskou (nutností posloužit mrtvému v okamžiku skonu nebo útěk s milovanou dívkou).

K budování kontrastu slouží zobrazení postavy vesnické podruhyň

Tonky. Představuje stárnoucí ženu, ve filmu je navíc, kromě její smyslů a občas i nechutnosti²⁷, vyzdvížen rys ubohosti její chtivosti. Je to právě tón, kterým Marie Kantorová říká repliky: „*Podruhý budu zas na tebe čekat. (...) Koukej, dneska tam budu dřív.*“ A její toužebné oči a rozhalené šaty v oblasti dekoltu, které upomínají na to, jak moc by si ráda „povyrazila“ s mladým studentem. Obraz čekající Tonky v trávě nebo u řeky **také přispívá ke zmnožení perspektivy**, často navíc působí v kontrastu s tím, co právě dělá objekt její touhy s polárně vykreslenou postavou Teriny.

Se zobrazením postav dvou žen se pojí nově **zdůrazněný erotický podtext** zobrazovaných situací. Konkretizovaná scéna koupání má sexuální náboj. Jednání Tonky prokazuje chtíč. Tento smysl je ale nově naznačen i v souvislosti s postavou Teriny. Vojta jí během jednoho ze setkání rozepíná blůzku, ona větší fyzické sblížení oddálí obejitím chlapce a prosbou: „*Prosím, zůstaňme takhle.*“

Zrušení básnickovy postavy vede nesporně k eliminaci symbolického vyjádření a přenesených významů. Jak již bylo řečeno, filmová technika nemůže vyjádřit většinu prostředků lyrizace použitých v básni. Ve speciální kapitole budeme pojednávat o tom, jak se Vávrův film s tímto hendikepem vyrovnává. **S odosobněním hlediska se ve filmu ztrácejí narážky z básnickovy současnosti.** Motiv holení je v tomto významu sloučen s bzučením holícího strojku (i do scénáře tento výjev přešel – poslední scéna filmu měla zobrazovat hrdinu ve svém bytě kouřícího cigaretu a

²⁷ *Bylo mi špatně ze sliny, která se jí zaleskla v mezeře mezi zuby.*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 60.)

poslouchajícího tento bizarní zvuk, měla tvořit analogii ke vyjádřením *již dnes je mne víc o syna a dceru...*, nicméně do výsledného zpracování nepřešla, nevíme, zda byla natočena a odstraněna až stříhem, nebo jestli k jejímu natočení vůbec nedošlo), vesmírná nedotknutelnost je kontrastována se sondami a družicemi. Jednou je vyveden dobový odkaz, a to válečný, i přesto, že se na něj zdá být v dobovém kontextu roku 1930 trošku brzy, v textu se totiž pojí až k době o čtyři roky později. Srovnajme úryvky dialogu z primárního textu a ze scénáře:

„Tak co budeš jíst?“

„Nic.“ „Ale musíš!“ „Teto, dej mi pokoj!“

„Už je po klekání!“

*(Když jsem ji v janovcích
objímal, už se jí pod záda sunul hrob.
Teď přes hlínu a přes kořínky země
bude pršet na její milovanou hrud'.)*

„Něco sníš musíš!“

*(A v nejdelší noci
Jiná tíha bude na věky tisknout její
Milovanou hrud'.)*

*„To je dobře, dítě,
že nejsi voják!“*

*(Budu celé noci
pobíhat na Běsné ve vřesích, brodit se
zelenavou řekou.)*

„Lidi prej utíkají
z Německa. Nebude válka?“

(Copak je možné,
aby se zase tak rychle a vespolek
umíralo, že smrt zevšední?)

„Ty máš řeči,
teto! Přestaň!“²⁸

Scénář:

Teta: Něco sníš musíš! Jez, aby tě na Vojně nezabili!

Vojta: Ty máš řeči, teto! Přestaň!

Otec: To si nemusela, Mařko, já nemám na jídlo ani pomyslení.

Teta: Jíst se musí! I dneska se musí jíst! Tak aspoň ty, Vojto!

Tento výjev je zajímavý ještě z jednoho hlediska. Zatímco v knize je hrdinovo nechutenství důsledkem informace o smrti milované Teriny, ve filmu mu předchází dědečkova smrt a následná noční příprava mrtvého místo útěku. Ve filmu si teta uvědomuje Vojtovy pohnutky, tato scéna je obohacena postavou otce, před nímž teta Vojtu omlouvá poté, co uteče ze světnice (*Nech ho, ať se provětrá, dyť neměl žádný vakace, pořád jen opatroval dědečka.*).

Toto srovnání ilustruje postup filmařů a to, jakým způsobem převáděly zmínky textu do filmové podoby – často epizody spojovali, řetězili je do jedné situace, ale dodávali jim víc smyslů, činili je dramatičtějšími.

²⁸ HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 58 – 59.

2. 4. 3. Dialogy

Přesto, že jsme předestřeli jistou „nefilmovatelnost“ textu *Romance pro křídlovku*, rádi bychom demonstrovali naopak její potenciality, které mohly být filmem rozvinuty a konkretizovány. Předloha umožňuje rozvést popsané epizody konstruuující děj. Řada z nich je filmem věrně ilustrovaná – od základních jako jízda na kolotoči s Terinou za zády²⁹, vodění blouznícího dědečka na halucinačních cestách „domů“ a simulování dialogu s mrtvými, schůzky s Terinou a okamžik jejich rozchodu, koupání s Tonkou, smrt dědečka a Teriny; po marginální a okrajové jako je scéna s tetou, dědečkova imaginární jízda vlakem ve světlici či hledání Terinina hrobu nebo symbolicky platné – například scéna holení, otcovo vyhnání pohřebních agentů (tato scéna sice přechází do scénáře, ale ve filmu je vyloučena střihem). Evokace dějů dokreslují **dialogy**, které díky své reálnosti (kontrastující s básnickým vyjádřením) **mohou být přímo použity. Téměř všechny přímé řeči z předlohy jsou převedeny do scénáře.**

Uvedme příklady rozmlouvání hlavní postavy s dvěma ženami, s Terinou a s Tonkou:

„Což kdybysme se vzali?“ „Proč by ne?“
„Ale ty přece chceš být profesorem?“
„Nechci. To chtějí naši.“ „No tak nebud!“

– bude si navíjet na prst ostřici
jako snubní kroužek.

V noci se budem vracet,
cvrčkové pronikavě budou cimbálky
hrát neslýchané, skvělé odrhovačky –

²⁹ včetně výkřiku: „Utrhne se to!“, který opět symbolicky upomíná na rozdílnost charakterů utvářených výchovou obou hrdinů, Terina se zdá být živel.

„Nechci. To chtějí naši.“ „No tak nebud’!“
„Naši by toho chtěli. Já se radši toulám.“
„Už je mi osmnáct!“ „A mně třiadvacet!“

– její oči, překrásné snímačky hvězd,
Budu polibky zavírat a otvírat –

„Náš táta by nám koupil nový vůz,
v Zlatníkách máme chalupu, v zimě bysme
byli u našich.“

„A co Viktor?“

„Toho?“³⁰

Scénář:

Terina: Podívej! Prstýnek! Chceš taky takovej? Že nám to sluší? Což kdybychom se vzali? Ale ty přece chceš být učitelem.

Vojta: Nechci. To chce táta.

Terina: No tak nebud’!

Vojta: Táta by toho chtěl, já se radši toulám.

Terina: Už je mi sedmnáct a tři neděle.

Vojta: A mně bude dvacet.

Terina: Náš táta by nám koupil novej vůz. V zimě bysme byli u našich. Máme chalupu v Zlatníkách. Jíš hodně?

Vojta: Táta mi posílá, když bere. To mám tak na housku a na mlíko. Někdy jdu k tetě.

Terina: To je dobře, že nejsi zvyklej moc jíst. U nás se uživíš.

Vojta: A co Viktor?

³⁰ HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 28 – 29.

Terina: Toho?

Na počátku scény je realizován námět náznakově popsany v textu³¹. Je změněn věk protagonistů. Místo označení rodičů, do scénáře přechází pouze hyponymum – posiluje se tak autoritativnost postavy otce, která je ve filmu zhmotněna, a není jasné, zda hrdinova matka ještě žije. Je přidán motiv s výživou, který prokazuje naivnost dívky od kolotoče, kontrastuje s velikostí plánů obou milenců a více připoutává rozhovor k situaci.

Vstal jsem do slunce

a vyskočil z okna nadechnout se rána.

Zpod černých bezů vyšla Tonka s košíkem

nažatých kopřiv. Už se to nešlo schovat.

„Proč jsi nepřišel včera večer k řece?“

„Dědeček...“ Abych ukázal, že nemám strach,

slezl jsem z tarasu. „Nech dědečka!

Jen co odjede ta komediantka, vid’?“

„Vy toho vždycky víte!“ Stál jsem před ní

v černých trenýrkách a ona mě špičkou srpů

za řeči lehounce sekala do stehů,

po každém seknutí zůstala na kůži

bílá tečka. „Nechte si to, jo!“ Odcházela:

„Jen počkej! Ty zase přilezeš!“³²

Scénář:

Na okno zaťuká Tončin srp. Vojta je ve světnici u okna.

Tonka: Vojto! Pojd' ven!

³¹ Aluze se objevuje víckrát:

(...) budeš si navíjet

na prst ostřici jak snubní kroužek.

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 50.)

³² HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 60.

Vojta: Nechte mě! Já nemůžu.

Tonka mu vezme ruku a strčí si ji za blůzku.

Tonka: Hřeje to tam, vid'? Ty máš ale studený ruce.

Vojta: Dědeček...

Tonka: Nech dědečka... Ty ještě rád přijdeš! Jen co odjede ta komediantka, vid'?

Vojta: Vy toho vždycky víte!

Chňapne Vojtovi po ruce, chytí ji do zubů a přitom nahlédne do světlice. Vytřeští oči, pokrývá se a uteče.

Ve světlici Tonka uvidí mrtvého dědečka, oblečeného do obleku, vedle něj hoří svíce. Scéna je okořeněna fyzickým kontaktem ženy a chlapce³³.

Smyslnost Tončina konání kontrastuje se situací přítomnosti mrtvoly. V básni se Vojtova „výmluva“ vztahuje ke starání se o dědečka, ve filmu je tento odkaz vyhocen, referuje k jeho úmrtí. Popisu hrdiny a Tončina lehkovážného sekání srpem je ve filmu využito v jiném výjevu, ve scéně holení. Dvojitá přítomnost atributu srpů (místo kosy) a černý oděv bývají vykládány jako symbolické ztělesnění Tonky jako alegorické představitelky Smrti (zde a ve scéně koupání se vyskytuje v přímé blízkosti dědečka).

Uvedené ukázky ilustrují, jak scénáristé postupovali při transformaci dialogů a výjevů do filmu. **Spojovali více motivů do jedné scény a některé z nich získaly v novém kontextu další významy.** Děj kulminuje, stává se dramatičtější. Ve filmu nenajdeme jediné hluché místo. Repliky herců nejsou dopsány nahodile, ale tak, aby dokreslily situaci (Terčina naivní otázka pronesená s jemným exotickým akcentem: „*Co je to medúza?*“), přiblížily děje realitě nebo aby vytvořily motiv nový, který by přispěl k vyhocenějšímu řešení.

³³ Tonka si zastrčí Vojtovu ruku do výstřihu: „*Hřeje to tam, vid'?*“ Když Vojta ruku stáhne zpět, kousne ho Tonka do ní.

2. 4. 4. Dramatická kulminace

Shrňme použité metody, které byly díky pochopení filmových možností použity k dramatizační přestavbě příběhu: **eliminace časových rovin na pouhé dvě, retrospektivní kompozice, zdůraznění příběhu lásky a smrti, jeho povýšení na hlavní chronologicky podanou dějovou linii a konstruování nových přesných dialogů.** Do příběhu jsou připojeny zásadní dva zvraty, které v předloze nenajdeme, jež vedou k dramatickému vyvrcholení děje. **Nově je zapojen motiv útěku a oproti předloze je značně zintenzívněn pojem žárlivosti.** Obě události jsou k dokreslení situace a prodloužení okamžiku napětí diváka zobrazeny zmnožením perspektivy. **Obě spolu kauzálně souvisí a jsou propojeny se zápletkou danou textem – smrtí dědečka. Útěk milenců je zhatěn smrtí dědečka,** Vojta se rozhodne zůstat v tomto okamžiku doma a posloužit mrtvému. Sen se rozbíjí o realitu. Zato **v básni je láska ukončena úmrtím milenky,** fatální náhodou. Osudové minuty milenců ve filmu zesiluje vztahovou kolizi. Motiv žárlivosti je dovršen **střetnutím soků** ve světnici, Viktor po světnici slídí baterkou a hledá Terinu nebo náznak její přítomnosti ve stavení. Rivalové se přetahují v temné místnosti. Vtom se v obraze objeví stařec v bílé košili a začne vetřelce škrtit. Úder baterkou do dědečkovy hlavy odvrátí Vojta. Viktor se dá na útěk. Vojta uloží dědečka, „zimou“ schouleného v rohu, do postele. Možná v návaznosti na tento zážitek dědeček prozře. Poznává vnuka, konstatuje dovršení své imaginární cesty „domů“³⁴. Scénář navíc akcentuje jeho duchapřítomnost starostí o prosekání bezů, aby na zahradu šlo více sluníčka... Zatímco Vojta obléká mrtvolu, kterou objímá místo milenky, dovršuje se příběh z perspektivy Teriny. Ztráta iluzí a neděje je dokonána, když si ji Viktor odvede do svého vozu. Od této chvíle se v její tváři značí rezignovanost. Následujícího rána netečně skládá kolotoč, na Vojtův poslední pokus o zvrát

³⁴ „Zaplat'pánbůh, dyť já už jsem doma.“

nereaguje, avšak závažnost situace připomíná slza stékající po tváři. Divák se vrací zpátky v čase, s dostupem let Viktor konstatuje Terininu nechuť dál žít. Tragický závěr je dovršen.

2. 4. 5. Grotesknost

Vyznění filmové *Romance pro křídlovku* však není jen tragické. Přináší emocionální zážitek, který se značí jednak v hloubce citu prožívaného mládí, ale také v kontrastu s nepřítomným dědečkem. **Procházky s nejasným cílem „domů“ a rozhovory, v nichž hrdina simuluje řeč nebožtíků** „vystupujících z limbů“, nastupování do vlaku a čekání na přívoz, dodávají filmu **tragikomedický ráz**. Celkový účinek dotvářejí krátké náznaky dědečkovy nepřítomnosti v tomto světě – hledání vkladní knížky (vrásčitá ruka ohledává místo, kde očekává přítomnost náprsní kapsy), drobení chleba místo do hrnku na stůl... V rozhovorech jednou Vojta vystupuje jako pan Berka (oslovení je v simulovaném dialogu použito dvakrát, zatímco v originálu se vyskytuje i jméno pana Sýkory), jindy jako paní nadlesní (místo původní Marvanky). Ve scéně natočené v úvozu pod Běsnou groteskní dojem vrcholí:

Dědeček: Vedete mě domů, pane Berka?

Vojta: Vedu.

Dědeček: Dej pánbůh dobrý jitro, paní nadlesní!

Vojta: Dobrýtro!

Dědeček: Jakpak jste se vyspala?

Vojta: Dobře. Kampak to jdete, pantáto?

Dědeček: Ale domů, domů! Vy mládnete, paní nadlesní! Jak to děláte?

Vojta: To se vám zdá, pantáto! Dyť už jsem dávno nebožka.

Dědeček: Ale jděte... a vidíte, jste pořád taková pěkná.

Přebujelá letní příroda kontrastuje se zimomřivou postavou starce v kabátu a šále. Stejně působí i protiklad výrazů tváří děda i vnuka – dědeček je jedinkrát ve filmu rozzářený, zaujatý, s náznakem úsměvu, zatímco Vojta odpovídá mechanicky, nepřítomně před sebou kope bosou nohou kamínek, a jak dokazuje stříhová montáž, vidí se raději někde s Tonkou. I ve scéně předstírání jízdy vlakem, kontrastují dědečkovy zájmy s Vojtovými, ten se ho snaží rychle uložit, aby mohl jít na schůzku s Terinou.

2. 4. 6. Prostředky lyrizace

Scénář směřuje k prozaizaci původních básnických výrazů – dialogy vytrhuje z poetického kontextu a vnáší je do konkrétních situací. Ruší tak veršovanou intonaci a náznaky rytmu. Film *Romance pro křídlovku* vzdaluje svou řeč povznášejícímu patosu výchozího textu.

Některé motivy i graficky zdůrazněné výrazy se ale snaží adekvátně do obrazu převést. Film využívá základního prostředku vnášení poetického dojmu do filmového média – **detailu**. Zaostruje na některé předměty evokované v předloze, které mají většinou symbolický ráz. Zobrazení symbolu je sice ve filmu možné, ale výklad jeho významu znesnadňuje konkrétnost obrazu. Na rozdíl od textu, kde lze řetězit různě vzdálené významy a konotace, se musí filmová řeč omezit na jednotlivost konkrétního zobrazení. Předmětné představy jsou ale v předloze načrtnuty s nevšední konkrétností, proto je může film náležitě rozvinout. Mezi základní symbolické evokace patří **řetízkový kolotoč**, představující abstraktní pojem letu, který dotváří kamera svým točivým pohybem. Velice důležitý **symbol křídla**, je ve filmu bohužel **omezen na hudební nástroj** příznačného názvu a melodii (leitmotiv Herkulových lázní) z něj vyluzující, která přivolá i zažene vzpomínku. Auditivní potenciál ale zase dovoluje zdůraznit zvukovou složku

tohoto motivu. Zesílena je symbolická platnost **Viktorovy čepice**. Jejím prostřednictvím se zdůrazňuje Vojtova žárlivost, má konfliktní roli. Představuje navíc zkratku vnitřní charakteristiky Viktorovy postavy³⁵. Do scénáře přechází i popis jejího vzhledu a pozice z originálu (*zůstala ležet jako ubité zvíře*³⁶) a Vojta svým odkopnutím a pohřbením tohoto předmětu pod hladinou rybníčku znázorňuje svůj postoj k celé situaci, kterou čepice zapříčinila.

Dalším ve filmu zdůrazněným symbolem je **motiv břitvy**. Nástroj je opakovaně exponován, prvně v dlouhém detailu, kdy otec z ruky do ruky předává břitvu jako odkaz dospělosti svému synovi. Možná se scénáristé snažili zpřítomnit asociaci *v břitvě vždy bude něco z vraždy*³⁷ jejím broušením a zkoušením ostrosti o dlaň. Když si Vojta balí své věci do kufříku, břitva je již součástí jeho majetku, zdůrazňuje se jeho dospění, a on po vzoru otcově zkouší o dlaň, zda je ostří řádně nabroušené. Ve stejné scéně je předloha následována dalším symbolem – **popelém doutníku**, jehož popis je převzat z básně přímo do scénáře – *drží tvar něčeho, co už není*³⁸, a jeho odklepnutí prozradí otcovy obavy, zda tento dar není „nad chlapcovy síly“. Důležitost scény holení jako rituálu na počátku otevření fikčního světa v předloze dokazuje zásadní přestavba umístění této scény ve filmu. Ve scénáři je zařazena až za výjev pouti, jízdu na kolotoči s Terinou za zády a jejich

³⁵ Viktor.

*Nikdy nesundá čepici s hlavy, štítek
je dlouhý, aby se neopovážilo
slunce vykousnout stíny z divoké tváře.*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 12.)

³⁶ HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 41.

³⁷ (...)

*– budu slyšet, jak bzučí elektrický strojek,
zatímco moje první břitva chtěla krev,
v břitvě vždy bude něco z vraždy, ale břitva
sama nemůže vraždit,
je to v nás, (...)*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 56.)

³⁸ HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 14.

prvotní nesmělé setkání. Do konečné podoby je však předsunuta ještě před závratný let. Filmová kompozice se tak přibližuje básni, v níž po představení osob představuje vlastně první výjev. Toto řešení má také za následek rozčlenění vývoje vztahu s Terinou do více epizod. V původní podobě po pozvání k jízdě na kolotoč se hned realizuje let, zatímco nyní divák nemůže vědět, že se jednalo o stejný časový úsek. Toto rozdělení také umožňuje bezprostřednější postavení skutečné repliky „*Nechcete se svézt?*“ a její zvukové halucinace při sledování své namydlené tváře v rozbitém zrcátku³⁹. Scénu rázně přetne Tončin srp laškovně se zasekávající do Vojtových nohou, leknutí způsobí, že hrdinovi vytryskne ze rtu pod břitvou kapička krve. Vidíme, jak scéna holení v detailech důvěrně sleduje popis v básni. Přesto je však, podle metody, kterou tvůrci sledovali, propojena s motivem dalším – postavou Tonky a spojena do zásadních příčinných souvislostí (Vojta se řízne, protože ho znervózněla Tonka), a navíc využita pro budování kontrastního dojmu a expozici další postavy.

Ve filmovém zobrazení se automaticky oslabuje symbolický význam evokovaných předmětů, naopak se posiluje jejich význam antropologický. Lyrické motivy se proměňují ve všední. Nicméně scénář dokazuje, jak si deskripce obrazu pomáhala poetickými příměry přímo z primárního textu. Vzniká tak ojedinělý postup – tvůrci se snažili přenést poezii přímo do obrazu, a tak film částečně uchovává lyrickou intenzitu básnictví. Ilustrujme tento fakt na popisu scény koupání s Tonkou:

³⁹ Stejný detail je opět vystihnout v básni:

(...)

*Já jsem ti navždy unikal
s mýdlem na tvářích, s očima, jež chtějí
utkvělým pohledem na prach rozbit střípek
zrcátka, spatřit mě za ním už jako muže.*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 14.)

Pak se pouští peřejemi (Vojta a Tonka), hledají ten nejprudší proud, aby se mohli jako proti své vůli ještě pevněji k sobě přitisknout břichem i prsy.

Stařec sedí mezi balvany jako zapomenutý náčelník. Balvany stojí po stranách jako věčná stráž. Kolem jiskří vesmír trav a závrat' vlaštovčího letu spíná vážka, která utkví ve vzduchu jako duhový skvost.

Tato scéna pomáhá k **budování groteskního kontrastu**. Realizuje děj v předloze uvedený jako děj potenciální, je změněna jeho modalita⁴⁰. Navíc v konečném provedení získává silný erotický náboj, který ve scénáři popsán není. Dědečkova sošnost a netečnost kontrastuje s přebujelou přírodou a nahými těly dovádějícími v peřejích. Obrazová metafora je shledávána v oblosti a bělosti balvanů a Tončina těla, přes něž se převaluje proud řeky.

Zobrazení přírody činí film hrubínovský. Natáčelo se v reálných exteriérech, jejichž poetických kvalit bylo využito. Do filmového díla tak bylo přesněji přeneseno to, co bylo slovy popsáno v básni, přechází do něj celý přírodní repertoár Hrubínovy poezie: řeka s peřejemi, žulové balvany, pralesy kopřiv, obrazy a zvuky z hmyzí říše (zpěv cikád, let čmeláka, vážky atd.)

⁴⁰ Věrně se ve filmu ukazuje představa, která Vojtovi probleskne myslí. Následně je však koupání s Tonkou obrazově uskutečněno. V sousedství výjevu koupaní a postavy dědečka je film oddaný předloze.

Den po dni

*mrtví vystupovali z limbů a za ně
jsem mluvil já. Často jsem se tou hrou i bavit,
musel jsem se přece bránit, i když stále
mezi mým a jeho prostorem šuměla
purpurová stěna mé mladé krve,
i když jsem odtamtud byl nezasazitelný,
bavit jsem se tou hrou, ale častěji
už jsem se viděl, jak se s divokou Tonkou,
až si navečer odskočí s panského,
pouštíme peřejemi a hledáme
nejprudší proud, v němž jako proti své vůli
se k sobě přitiskneme břichem i prsy.*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 22 – 23.)

K budování kontrastních polarit přispívá filmařská práce se světlem.

Několikrát se objevuje přeexponovaný obraz exteriéru vdírajícího se do místnosti, který zintenzivňuje pocit letního horka a kontrastuje s chladem světnice. Na bílých zdech stavení je zaznamenána hra světla a stínu.

Petrolejová lampa mění tonalitu místnosti, v okamžiku dědečkova prozření je prostor náhle osvícen. Ve výtvarném smyslu je světla použito při záběrech odlesků slunečních paprsků na hladině řeky a záře měsíce na listech.

K vystupňování napětí slouží kužel světla Viktorovy baterky, záměr vrcholí při neorganizovaném komíhání kužele světla po místnosti. Reflektory traktoru osvětlující cestu za mrtvou milenkou realizují jev popsáný v předloze (*Chalupy budou strkat noc do naší jízdy, ale to bude přece naše věc!*⁴¹), připomínají závratnou jízdu na kolotoči a dovolují uskutečnit závěrečný záběr:

(...)

– *budem se upřeně dívat do lopuchů
ve škarpe pod hospodou, Viktor do nich
pustí naplno světla reflektorů,
budem se dívat, zdali odtamtud nevyjde.(...)
A tys odtamtud nevyšla.*⁴²

Zvukový doprovod umocňuje dojmy zprostředkované obrazem. **Hudební protagonistkou se stává melodie z křídlovky.** V úvodu filmu parta štamgastů v poloprázdné jílovské hospodě prozpěvuje úryvek z básně⁴³,

⁴¹ HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 70.

⁴² HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 71, 74.

⁴³ *Pochovejte mě na netvořském hřbitově,
leží a budou tam ležet všichni od nás,
neříkám hned, neříkám za měsíc,
neříkám za deset, ani za dvacet let. (...)
Křídlovka na pohřbu ať mi zahraje sólo,
neříkám hned, neříkám za měsíc,*

ospravedlňuje jeho platnosť jako lidového nápěvu. **Zvuky přírodní** – šum lesů a řeky, zpěv cikád a bzučení hmyzu kontrastují proti halasu návsi – pouti a hospody. Bizarní dojem způsobuje zdůraznění bzukotu mouchy při putování s dědečkem po světlici. Opakované odbíjení hodin jako by odměřovalo čas jeho posledních chvil. Při scéně smlouvání otce a Viktora o Terinu je zdůrazněn zvuk brusy, symbolizující ostrost zásahu úmluvy do jejích tužeb.

Budování kontrastů a symbolů vytvářejí hlavní nedějovou souvztažnost filmu s Hrubínovou poezií. K lyrizování konkrétních výjevů přispívá i **asociativní přístup střihu**. Tak se v ojedinělých situacích **realizuje hlavní umělecká metoda předlohy**. Zásadně Vojtovy představy vystupují, když se ho Terina ptá: „*Vy nemáte holku?*“, jeho obzor zakryje obraz pokušitelky Tonky ležící v trávě a nestydatě se tázající: „*Copak s takovým klukem?*“ a hrdina křičí: „*Ne!*“ Vojtovy asociace jsou zpřístupňovány i pouze zvukově. Reprodukují nějakou z replik Teriny, a tak v nejnepříhodnějším okamžiku upomínají na její existenci. Poprvé je této techniky využito při scéně holení, podruhé když si unavený Vojta po probdělé noci, v níž omýval a oblékal dědečka, posadí na židli, tak jeho myslí probleskne otázka: „*Co je to medúza?*“ Hra asociací prostřednictvím obrazové i zvukové složky upomíná na básníkovu lyrickou konfesi a subjektivní hledisko.

2. 5. Shrnutí a zhodnocení filmového řešení

*neříkám za deset, ani za dvacet let,
a pak ji za mnou hod'te do hrobu!*

(HRUBÍN. F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 71, 72.)

I přes nutnou zásadní přestavbu kompozice básnického díla *Romance pro křídlovku* lze považovat její filmové ztvárnění za adaptaci. **Citlivý přístup k tvorbě scénáře, v němž hraje významnou roli podíl autora předlohy, a základní pochopení specifik filmového média vedly ke značnému přiblížení se primárnímu dílu. Všedně a předmětně konkrétní motivy předlohy dovolily filmové rozvinutí. Autoři eliminovali subjektivní básnické hledisko a v rámci filmové objektivizace zmnožili výpovědní perspektivu. Převedení příběhu do jiného kódu zprostředkování akcentuje dialogičnost, pantomimičnost, kontrast, tragikomedičnost a grotesknost. Byla zjednodušena evokace časových rovin, zato ale zkomplikována zápletka. Její jednotlivé komponenty byly spojeny do vzájemných souvislostí, vyvrcholení děje má gradační a dramatizační účinek.**

Na lyrické hodnoty upomíná prostředí filmu, využití potencialit filmové techniky (zvuku, světla, střihu) a tempo filmu, už v době natočení považované za mírně zpomalené.

Přihlížíme zde vzácnému faktu, kdy se podařilo na základě jednoho uměleckého díla vytvořit jinou samostatnou a trvalou uměleckou hodnotu.

3. KYTICE

3. 1. Charakteristika literární předlohy

Básnická sbírka *Kytice z pověstí národních* vyšla v roce 1853. Dílo bylo výsledkem téměř třicetileté práce knihovníka Národního muzea a sběratele lidové slovesnosti Karla Jaromíra Erbena (1811 – 1870). Druhé vydání z roku 1861 bylo obohaceno o baladu *Lilie* a celý oddíl *Písně*. Erben ve svém díle dovršil techniku ohlasové poezie. Navzdory tomu, že se ve své dráze umělecké věnoval i jinými sběrům (avšak vždy z ryze folklorních fondů – zabýval se pověstmi, pohádkami, písněmi, říkadly...), *Kytice* je svazkem, v němž se autorův tvořivý duch doslova vydal – říká se, že Karel Jaromír Erben je básníkem jednoho díla. Více než sto padesát let od vydání prověřilo umělecké hodnoty obsahu. *Kytice* je sice soubor, jenž je svým charakterem pevně svázan s dobou vzniku, ale obnáší i značné kvality nadčasové. Dnes je na *Kytici* nahlíženo jako na **součást národního kulturního dědictví**, zařazujeme ji do kánonu české literatury.

Historický kontext vzniku sbírky zdůrazňuje poslání literatury jako národní identifikace. Již Josef Jungmann řekl, že literatura má ze života vycházet a do národního života vcházet⁴⁴. Ve třicátých letech 19. století probíhá představa národnosti změnami – doménou literatury už není zobrazení podstaty lidu a způsobu jeho života. Umělecká tvorba chce směřovat výše než poezie ohlasová, jejímž reprezentantem je v naší literatuře František Ladislav Čelakovský. V následujícím dvacetiletí se **snaha o národní charakter literárních projevů** rozděluje do dvou postupů – první představuje dílo

⁴⁴ VODIČKA, F.: *K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ*. In: *Struktura vývoje*. Praha : Dauphin, 1998.

Erbenovo, druhý chce národní realitu pochopit a zprostředkovat typizovanou nebo společenskou podobou, tento směr zastupuje především tvorba Boženy Němcové. Zároveň do domácího ovzduší proniká smýšlení romantické. Reakce na světové filozofické názory je v českém prostředí konfrontována se zcela novou dějinnou zkušeností. Po revoluci v roce 1848 se zklamané naděje Čechů a nechuť vůči další vzpouře odrážejí v mírnějším nacionalistickém přístupu. Romantismus vstupuje do české literatury ve své objektivizující podobě.

Ve sbírce *Kytice z pověstí národních* je možné najít jak **prvky klasicistní a biedermeierovské, tak i romantické**. Význačností svého uměleckého zjevu bývá autor často konfrontován se stejně ojedinělou osobností českého literárního života, s postavou Máchovou⁴⁵. Životní filosofie těchto dvou básníků však odráží dva póly jednoho uměleckého směru. Erbenův přístup k romantismu na rozdíl od Máchova není výbojný nebo revoluční, absence nihilismu se projevuje ve smířlivém rozměru básní. Romantické názory jsou tlumeny křesťanskou morálkou. Důsledně se popírají individualizující tendence. V lidových námětech jsou potlačovány nadpřirozené kompetence démonů a iracionálních sil, které mají pohanský původ a jež jsou oblíbeným romantickým motivem. Příznaky biedermeieru se zrcadlí v tlumočení světového názoru měšťanského stavu. Mravnost, ukázněnost a střídmost, to jsou povahové rysy, které autor ideologicky vnáší i do svého díla. Erben jazykovou formu básní neustále zdokonaloval, což dokazují mnohé dochované verze jedné skladby. Projevoval tím úsilí o vytříbenou formu, které vnímáme spíše jako projev klasicistní. Ve stejném duchu jsou i snahy popírat autorský subjekt. Objektivizace způsobuje, že sbírka nepůsobí jako výtvar jednoho člověka, ale jako dílo kolektivu, jenž upomíná na autorovu inspiraci. O poměru uměleckých směrů 19. století, jimiž je *Kytice* ovlivněna,

⁴⁵ NOVÁK, A.: *Karel Jaromír Erben a jeho „Kytice“*. In: *Zvony domova a Myšlenky a spisovatelé*. Praha : Novina, 1940, s. 287.

se vedou stále diskuze. Můžeme ale souhrnně říci, že slučuje prvky klasicistní záměrem vytvořit nadčasové dílo trvalé hodnoty, romantické touhou čerpat z ducha národa a nakonec i biedermeierovské značící se v zásadách etického kodexu.

Faktem je, že se Erben svým dílem hlásí k otázce národní osobitosti české literatury. Není konvenčním zpracovatelem ústní slovesnosti, nepoužívá zažitě metody ani žánrové postupy. Soustředí se na poezii epických obsahů. Provádí **syntézu literárních a folklorních zdrojů** – cílem je dobrat se prostřednictvím lidové poezie specifčnosti české literatury. Jeho dílo je považováno za vrcholné naplnění možností folkloru a jejich monumentalizaci⁴⁶. Umělecký postup je sice inspirován metodou ohlasovou, tu však nenásleduje. Zaznamenává myšlenkový obzor folkloru, který vznikl v dobách, kdy si lidé neuměli vysvětlit určité jevy jinak než pomocí mýtů, a právě v jejich tématicke se značí kulturní duch národa. Zobrazení základních lidských vztahů, zpodobení psychologických typů a bližší historická i místní nezařazenost umožňují soustředit se na významy přímo textem navozené. To je hlavní důvod, proč se *Kytice* stala dílem, jejíž témata jsou i dnes nám stejně blízká jako byla lidem před staletími.

Ústředním námětem je u Erbena **otázka viny a trestu**. Někteří literární historici tento rys přeceňovali⁴⁷, obecně je ale možné konstatovat, že Erbenovo zření lidského údělu je myticko-baladické⁴⁸. Přechinění vůči vyšším mravnímu řádu je důsledně potrestáno. Jedinec by se měl podvolit osudu, v jeho moci není jej změnit ani poznat dříve, než se uskuteční. Mezi základní lidské ctnosti se řadí smířlivost, pokora a umírněnost, člověk by měl budovat lásku, věrnost a poslušnost. Trest je udělován za překročení hranic daných

⁴⁶ VODIČKA, F.: *K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ*. In: *Struktura vývoje*. Praha : Dauphin, 1998.

⁴⁷ JIRÁT, V.: *Erben čili majestát zákona*. Praha : Nakladatelství J. Podroužka. 1944.

⁴⁸ F. X. Šalda. In: ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Státní nakladatelství, 1930, s. 8.

osudem. V některých případech je možné přečin vykoupit pokáním, nicméně jen výjimečně u Erbena existuje idea smíru za spáchanou vinu.

Nejčastěji ztvárněným druhem mezilidských vztahů je **vztah mezi matkou a dítětem**. V Erbenově sbírce převažuje ženský prvek⁴⁹, nicméně láska mezi mužem a ženou není druhořadým námětem. Láska mateřská je mnohokrát tematizována (ukazuje se pohádkový motiv macešství, slepý charakter lásky matky k dítěti, dilema mezi láskou k matce a k dítěti – křížení dvou vztahů mateřských...). Posláním ženy na tomto světě je pěstovat svou krásu a mravnost, dobře se provdat a mít děti. Úkolem matky je své dítě ochraňovat a dobře vychovat – vést ho k uplatňování lidských ctností. Mateřství je chápáno jako nezrušitelný mravní závazek, který může přestat i smrt matky.

Erben dává důraz na celkovou zaokrouhlenost textu, upřednostňuje princip celku a jednoty. Sbíрка má **promyšlenou kompozici**⁵⁰. Úvod a závěr představují první a poslední báseň – nejvíce se vyjadřují k aktuálním tématům doby uvědomování si národní identity. Postavení ostatních částí projevuje také tematickou symetričnost. Nicméně žánry jednotlivých skladeb se od sebe liší, ač jsou souhrnně nazývány jako balady. Rozdílnost pramenů z žánrových odlišností původních lidových vyprávění, kterými se autor inspiroval (*Zlatý kolovrat* je pohádkou, *Poklad* pověstí, *Štědrý den* podobenstvím jednoho mýtu, vlastními baladami jsou pouze *Holoubek* a *Svatební košile* se změněným ukončením). Baladický je Erbenův umělecký postup – rytmus a rozvíjení děje, nikoliv celkové vyznění. Některé skladby nekončí tragicky, nýbrž smírně.

Erbenův sloh je úsporný a přímý, jazykových prostředků užívá přesně, **vybroušená forma** je dána pomalým zráním a krystalizováním sbírky. Popisy prostředí a osob jsou trefné a typické. Příroda nezastává roli pouhé

⁴⁹ POLÁK, J.: *Kytice nevadnoucí*. Praha : Práce, 1949, s. 44.

⁵⁰ POLÁK, J.: *Kytice nevadnoucí*. Praha : Práce, 1949, s. 20.

kulisy, ale je vrámována do děje. Zdůrazňuje se plynutí času a střídání ročního období, které odpradávná hrálo v lidském životě zásadní roli. Symbolicky je připomínána pomíjivost dění. Erben je básníkem zjednodušujícím, proto když užívá detailu, tak příznačného. Dokonalý je v konstrukci narativní složky děje. Dokáže příběhům dodat dramatickosti a gradaci. Náladu udržuje opakováním s malými obměnami. Ve skladbách se slučují **prvky lyrické, epické i dramatické**, z nichž kraluje hojně užívaná přímá řeč. Přirozenosti jazyka autor docílil spojováním slov akusticky nebo sémanticky podobných, používá ustálených slovních spojení. Citlivě pracuje s básnickými tropy a figurami. Metafory a přirovnání ozvláštňují jazykový projev. Zvukomalba podporuje rytmiku básní.

3. 1. 1. Problematika adaptování *Kytice*

Díky svým nadčasovým kvalitám *Kytice z pověstí národních* podněcovala k mnohým aktualizacím: známá je parodická inscenace Semaforu; v sedmdesátých letech vznikl dokonce animovaný film na motivy balady *Svatební košile*, ovšem tehdejší cenzura z něj vyškrtala myšlenkovou podstatu⁵¹; v nedávné době byla oslovena řada výtvarníků, aby se ujali výtvarného zpracování komiksu podle různých příběhů *Kytice*.

Adaptace *Kytice* doprovází efekt, který sice posiluje jejich atraktivitu, ale zároveň je činí problematickými. **Sbírku téměř každý zná**. Normálně se s ní jako s jedním z mála děl české poezie seznamují už žáci na základní škole, ve školní výuce bývá detailně probírána. Obyčejně je vyčleněn čas pro důkladné seznámení se s textem, klade se důraz na pochopení, často se deklaruje

⁵¹ ČULÍK, J.: *Nová filmová adaptace Erbenovy Kytice je zklamáním. Jak se F. A. Brabec pokusil přepsat geniální text a selhal*. <http://www.britskelisty.cz/0103/20010319d.html>

estetický účinek veršů jejich hlasitým přednesem. Jaké jiné literární dílo českého autora je veřejností tak známé jako *Kytice*?

S obeznámeností čtenářské obce s textem souvisí konkrétní představy, které se podle charakterových dispozic a osobních zkušeností vytvářejí v mysli každého čtenáře. Zákonnitě obrazotvornost rozdílných lidí plodí **odlišné konkretizace**. Jak se ale filmová, tedy cizí konkretizace může vyrovnat vizi vlastní, kterou budujeme ve své fantazii? Už jenom rozhodnutí pokusit se interpretovat jazykovou strukturu obrazy filmové řeči se jeví jako odvážné.

Původní kouzlo Erbenovy stylistiky může vizuální konkretizace oslabit.

V textu často hraje velkou roli moment překvapení, který kvůli nutné obrazové reprezentaci nemůže filmové médium využít. Základním **principem jazykové výstavby sbírky je paradox** – konkrétnost a věcnost na jedné straně, prezentace vyprávění v úsporných náznacích na straně druhé⁵². O jak moc děsivější skutečnosti se nám zdají ty, které nejsou vysloveny explicitně a zobrazeny do detailů. Zkratka aktivuje čtenářovu obrazotvornost a vyvolává asociace vystavěné na základě drobných slovních podnětů. Napětí a vzrušení ruší vizuální konkretizace. Děsivost bude ubírat mytickým postavám umrlce nebo vodníka už jen to, že budou ztvárněny konkrétními herci, které známe z jiných filmů a inscenací. U postav obecně je nutné provádět expozici, neboť básník v tomto ohledu často využívá zkratky⁵³.

Kromě úskalí konkretizace vznikají i další problémy filmového zpracování literárního textu. Selektce a aktualizace, žánrový posun a tvorba scénáře skýtají celou řadu otázek týkajících se nového pojetí – zda bude citlivé, věrné či autorské. Podle přístupu také očekávejme ohlas publika, který musí být

⁵² *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2006, s. 241.

⁵³ Například:

*Vyšla dívčina jako květ,
neviděl také krásy svět.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 59.)

předem u přetváření takto známého díla, rozporuplný. Adaptátoři navíc mohou být nařčeni z pustošení národních hodnot. Nesnadným úkolem bude propojení již tak dost žánrově odlišných příběhů. Ve sbírce je zřejmý vlastenecký akcent související s kulturně-historickým kontextem doby, ve které sbírka vznikala. Jak ale spojit balady dnes a navíc v jiné mediální reprezentaci, aniž bychom se nevyhnuli národně buditeckému patosu?

Podíváme-li se však na texty skladeb, jazyková vytříbenost a přesnost vybízí k dalšímu zpracování. *Již mnohokrát bylo řečeno, že básně z Kytice se podobají filmovým scénářům. Repliky („Pojď si proň, ty Polednice, / pojď, vem si ho, zlostníka!) se tu střídají s popisem děje, přímo indikujícím „velikost záběru“ nebo „postavení kamery“. (Zde například Erben doporučuje „velký detail“ na kliku: „A hle, to kdos u světnice / dvěře zlehka odmyká.“)*⁵⁴ A tak když budoucí zastánce několika nejdůležitějších profesí filmového zpracování *Kytice* tyto kvality objevil, začal se obávat, že na poslední chvíli někdo jiný využije tohoto námětu dříve než on, protože Erbenovy „recepty“ jsou vskutku návodné a skýtají značné možnosti mnohostranného rozvinutí.

3. 2. Okolnosti vzniku filmu

Sbírka *Kytice z pověstí národních* upoutala pozornost F. A. Brabce, který hledal inspiraci pro svůj nový film. Jelikož je původním řemeslem kameraman, umí se nejlépe vyjadřovat pomocí obrazů. Poetika výtvarného sdělení je mu bližší než slova, proto tíhne k nerealistickým filmovým námětům. Jeho záměrem bylo vytvořit **filmovou báseň**.

⁵⁴ ŠŤASTNÁ, B.: *Erbenova Kytice pro 21. století*. Film a doba, č. 4, 2000, s. 217.

F. A. Brabec se narodil v roce 1954 a vystudoval obor filmová a televizní kamera na pražské FAMU. Po absolutoriu v roce 1981 se živil jako kameraman. Jeho práce byla dvakrát oceněna Českým lvem za kameru k filmům *Jízda* a *Král Ubu*. Adaptace díla Alfreda Jarryho *Král Ubu* z roku 1996 je také jeho režisérským debutem, který kritika vesměs hodnotila jako odtažitý experiment.

Volbu námětu režisér zdůvodňuje: *Dnes se zapomíná na národní sebevědomí a naši kulturní minulost... Takže v dalším projektu jsem šel naprosto vědomě po národní klasice. Uvažoval jsem o zfilmování básní Josefa Kainara nebo Jaroslava Seiferta. Vždyť Seifert má Nobelovu cenu za literaturu, tak proč si ho některý filmař nevšimne?*⁵⁵ Sbíрка K. J. Erbena ho však zřejmě nevyprovokoval filozofickým obsahem, cílem bylo spíše využít reklamního působení filmové adaptace známého textu a překročit hranici úcty k velkému autorovi. Již při prvotním promýšlení způsobu pojetí textu, se v osobnosti Brabcově rozvíjel rozpor mezi rolemi scénáristy, kameramana a režiséra.

Započala konkrétní fáze filmové přípravy – **tvorba scénáře**. F. A. Brabec si pro spolupráci zvolil zkušeného kolegu, spisovatele, scénáristu, dramaturga a příležitostného režiséra **Miloše Macourka**. Prvotní koncept byl daný – z textu se vyjmou přímé řeči, ty budou tvořit pravou část scénáře, tedy dialogy; do levého sloupce bude importován zbylý básníkův popis. Otázkou ovšem bylo, které části z originálu vybrat. Redukce se týkala nejenom **krácení slok a veršů**, ale i **vypouštění skladeb** jako celků. Bylo zřejmé, že zfilmování všech balad podle pojetí, které bylo stanoveno, by se do běžné stopáže celovečerního filmu nevešlo. Například zfilmování části *Záhořovo lože* by podle režiséra vydalo samo o sobě na film. Tvůrci scénáře proto

⁵⁵ KŘIVÁNKOVÁ, D.: *Po Kytici se chystám na Broučky. Říká v rozhovoru pro LN režisér a kameraman nového českého filmu F. A. Brabec*. Lidové noviny, 6. 12. 2000.

začali vést debaty, které směřovaly k výběru vhodných částí pro filmové zprostředkování.

V lednu 1999 vzešla z Macourkova pera první verze scénáře, tzv. literární scénář, který obsahoval zpracování balad *Kytice*, *Poklad*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Štědrý den*, *Holoubek*, *Vodník* a *Vrba*. Scénáristé se rozhodli jednotlivé části důsledně **propojit**. Nechtěli zhotovit filmovou „skládačku“, nýbrž **celistvé umělecké dílo**. Rozhodli se proto příběhy zasadit do jedné vesnice a představit je jako osudy jejích obyvatel. Zdálo se jim přirozené navodit dojem plynoucího času, a tak výpovědním momentem všech filmových částí stanovili stejný časový bod – noc po Štědrém večeru, pokaždé však o několik let později. Lidovou tradici nahlížet v tuto mystickou dobu pod led, jež je námětem jedné ze skladeb, použili jako **dějový rámeček**. Na začátku mělo být uvedeno sedm dětí (budoucích protagonistů), které vysekají díru do ledu rybníka, aby zvěděly, co je v budoucnosti čeká. Pokaždé se rozpočítávají a ten, na koho rozpočítadlo padne, pohlédne do tváře osudu. Dál se bude odvíjet jeho příběh – děj jedné z balad. Původní děti budou postupně stárnout, pokaždé se z jejich kolektivu jeden vytratí, až zbude pouze bělovlasá stařenka, která bude hrát hlavní roli v posledním *Štědrém večeru*. Tím se uzavře narativní kruh příběhu. Role stařenky je ale jediná, která se z původního konceptu probojovala do finální podoby filmu. Práce scénáristická nebyla tak jednoduchá, jak se zprvu zdálo.

F. A. Brabec měl již tři roky před započatím natáčení vymyšleny některé technické detaily. Při práci na scénáři se Macourek stal překladatelem těchto kameramanských vizí do jazykového kódu. Otázkou bylo, jak rozdělit původní text do auditivního a vizuálního zprostředkování – buď odvyprávět celý text, zavést neosobní roli narátora a filmový obraz odsunout do druhořadé pozice, do role ilustrátora, nebo svěřit úlohu vypravěče filmové kameře a redukovat Erbenův text na dialogy. Brabcův postoj byl jasný – chtěl

vyprávět výtvarně stylizovanými obrazy. Macourek však při zásazích do geniální poezie pociťoval rozpaky: *Když už jsem musel eliminovat Erbenovy verše a pomíjet celé popisné pasáže, chtěl jsem ve scénáři pietně respektovat aspoň Erbenovy vyprávěcí postupy a stavbu jednotlivých básní. Zjistil jsem však, že ani to není všude možné, že takovou pietností bych básníka v očích diváků spíš poškodil. Erben jde například ve svých baladách často rovnou k věci, nezdržuje se exponováním figur a vztahů, a to jsem v některých případech při nejlepší vůli převzít nemohl.*⁵⁶

Druhá etapa textové přípravy filmu zaznamenává zásadní změny – mění se výběr a počet balad. Z důvodu nereálnosti jsou scénáristy zamítnuty *Holoubek* a *Vrba*, kvůli časové nákladnosti je vypuštěn *Poklad*, zato nově je pro svůj dialogický charakter zařazena *Dceřina kletba*. Jako ústřední příběhy jsou pojaty původní *Vodník*, *Polednice*, *Svatební košile*, *Zlatý kolovrat*.

Popisná místa v baladách **ustupují** novým dramatickým scénám, **děj se zhušťuje**. Respekt vůči erbenovským trojicím vytlačuje potřeba dynamického vyprávění. Technický scénář je hotov v březnu 1999.

Potíže nastaly při shánění financí pro Brabcův velkolepý plán. Projekt měl relativně vysoký rozpočet a nezaručený komerční zisk. Zprvu nebyla jasná charakteristika cílové skupiny. Nakonec byl snímek pojat jako film pro všechny věkové kategorie a intelektové třídy. Po roce a půl příprav s nezaručenou vidinou realizace se plánu ujala **producentka** a dramaturgyně, manželka známého režiséra, Deana Jakubisková. Své rozhodnutí zdůvodňuje slovy: *Poezie se stává okrajovým žánrem, téměř na vymření. Možná ji měli rádi naši rodiče, ale dnešní mladí jsou spíš generací klipů. A Kytice je šance jak oslovit právě je. V příbězích je všechno, skrývají dramata, vášně, konflikty, lásku, zklamání, nenávisť, pomstu. Každý si v nich najde něco*

⁵⁶ MACOUREK, M.: *Miloš Macourek a F.A Brabec: Jak se točí Kytice*. Premiere, č. 11, 2000, s. 68.

svého.⁵⁷ Producentka byla přizvána i k tvorbě scénáře. A tak již bez Macourkova podílnictví vzniká v prosinci 1999 konečná verze – dialogová listina. Je upuštěno od původního záměru spojení příběhů. Film má „povídkový“ charakter propojený nakonec rámcem popisné povahy. Přibývá závěrečná scéna. Citují se pouze vybrané pasáže primárního textu, **žádné dialogy nebyly nově dopsány.**

Trvá ještě další rok, než se snímek dostane na plátna kin. Začíná stadium realizace. O hereckém obsazení měl prý Brabec jasnou představu, kterou mu Jakubisková víceméně umožnila vyplnit. Výběr hereckých osobností podléhá autorskému záměru. Například postavu Vodníka ve filmu ztvárnil zpěvák Dan Bárta, Polednici ani vzezřením, ani pohlavím neodpovídající Bolek Polívka. Režisér své pojetí předesílá: *Proč by měla být Polednice malá a hnědá, když se jí všichni bojí? Proč by naopak nemohla být velká? Tak jsem si vzpomněl na Bolka, který má sám o sobě 190 centimetrů a díky chudám ještě o půl metru povyroste. Polednice navíc jenom gestikuluje a znáte u nás lepšího mima, než je Bolek?*⁵⁸

Původní Erbenovy postavy ztvárnila řada známých českých herců: ve *Vodníkovi* se rolí ujaly Jana Švandová jako matka a Linda Rybová jako její dcera, protagonisty *Svatebních košil* se stali herci Karel Roden a Klára Sedláčková, matku v *Polednici* hraje Zuzana Bydžovská, dvojroli sester ve *Zlatém kolovratu* ztvárnila Aňa Geislerová, postavu macechy si zahrála Nina Divíšková a krále představil Karel Dobrý, kouzelný děd dostal podobu legendárního Ivana Vyskočila, dialog *Dceřiny kletby* realizuje Alena Mihulová a Věra Galatíková, v posledním *Štědrém večeru* vystupuje Stella Zázvorková.

⁵⁷ DUŠEK, J.: *Kytice. Točí se...* Cinema, č. 10, 1999, s. 47.

⁵⁸ NOVÁK, P.: *Chvilka poezie. Kytice. Total film*, č. 9, 2000, s. 70.

Natáčení probíhalo během celého roku, protože časové zařazení příběhů zrcadlí všechna roční období. Byly využity exteriéry různých míst rozestých po České republice – například marginální část balady *Vodník* byla natočena v bazénu v Ústí nad Labem, závěr příběhu *Svatebních košil* se odehrává na hřbitově v pražských Řepích, *Zlatý kolovrat* se točil v lese v Českém ráji...

Obchodní záměr snímku shrnuje Brabec takto: *Jsme si vědomi toho, že náš film není konvenčně komerční, ale rozhodně nechceme, aby nám divák utekl z kina. Nemám ambice dělat si film sám pro sebe nebo pro výlučný okruh spřízněných duší. Dali jsme si pro sebe už při psaní scénáře úkol, že chceme od začátku až do konce diváka v každé minutě něčím bavit. V každé básni jsem proto vymýšlel, čím bych diváka zaujal.*⁵⁹

Filmová *Kytice* měla premiéru 6. prosince 2000.

3. 3. Komparativní analýza literární předlohy a filmové adaptace

Z původních 12 básní bylo k filmovému ztvárnění vybráno celkem 7: *Kytice*, *Vodník*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Dceřina kletba* a *Štědrý den*. Jejich řazení ve filmu neodpovídá literární kompozici. Spojující prvek mezi epickými částmi tvoří popisné obrazové pasáže.

3. 3. 1. Analýza jednotlivých částí

3. 3. 1. 1. Kytice

Filmová *Kytice* následuje postavení své literární sestry – je **prologem** celého díla. Otvírací pozici umocňuje postavení před představením názvu filmu

⁵⁹ BRABEC, F.-A.: *F. A. Brabec o Kytici: Svár scénáristy, režiséra a kameramana*.
<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/kytice/tvurci/brabec.php>

titulkem; ten je zprostředkován až na pozadí závěrečného záběru kytice, která vyrostla z hrobu matky. Před odemčením filmového světa se divákovi dostane pouze sdělení, že se jedná o „filmovou báseň podle sedmi balad Karla Jaromíra Erbena“, ale zvukovou podmalbu představuje zvuk zvonů a hromobití, jež se pojí s odvíjejícím se příběhem.

Jsme rovnou vtaženi do děje. Ukazuje se nám černě oděná žena, která kráčí po pláni. Obloha je zabarvena do purpurova, na větve stromů usedají krkavci. Není vidět blesk, slyšíme pouze zvuk hromu a žena v opakovaném zpomaleném záběru padá k zemi. Hráč na píšťalu nás oblučuje osudovou melodií. Další scény jsou silně typizované. Tři dcerky stupňovité výšky stojí ve vyklizené světnici kolem nebožky matky. Zpřítomněním okamžiku skonu a osamělých dětí scénáristé rozvádějí **doslovné významy skladby**. Podání je působivé a evokuje emoce, které podobně tragickou situaci doprovázejí.

Malý **časový paradox** nastává ve scéně, kdy procesí opět za bouře přenáší nosítka se zesnulou matkou k hrobu. Zasazením do stejné krajiny se vytváří analogie s obrazem, v němž žena umírala, nyní ale dění v totožné scénérii kontrastuje s předchozím. Čas bouře byl protnut obrazem světnice, do které zvenku pronikalo bílé světlo. Časová posloupnost scén je nelogická (zdá se nepravděpodobné, že by se bouře opakovala). Hrob matky je situován na otevřenou pláň, pozadí tak dovoluje zprostředkovat obraz české krajiny. Kamera nám ukazuje krásnou ženu ležící v zemi, na jejíž tělo dcerky házejí fialové květiny.

Osamocenosť dětí znázorňuje opakovaný výjev prázdné světnice. Až nyní zaznívá **Erbenuv text** – jako v jediné epizodě je zprostředkován **zpěvem**, přednášejí se **pouhé první dvě sloky**. Hlas dívky pronášející verše vytváří spojitost s postavami holčiček. Závěr písně proniká do scény, v níž dcery běží k matčinu hrobu, na kterém za přítomnosti našeho pohledu vyrostla fialová

květenství. Filmová rostlina je svou nepatřičnou konkretizací vzdálena předloze – nejedná se o mateřídoušku, ale o **vřes**, vytrácí se tak symbolika názvu původní kytice. Děti ji hladí rukama, jako by chtěli obejmout matku. Nezrušitelný úděl matky je filmově obdobně vyjádřen.

Scénáristé tím, že rozvádějí děj předcházející výchozí situaci v textu, **konkretizují autorovu alegorii**. K původnímu obsahu prvních dvou slok uvádějí další informace – matka dětí zemře po zásahu bleskem⁶⁰. Upřesnění situace skonu a pohřbu vzdaluje filmové pojetí přenesenému významu původní skladby, jehož sdělení filmaři opomněli. Dedikační báseň má **vlastenecký podtext** – vlast představuje matku, sirotci národ, mateřídouška, květina, která vyrostla z duše národa, zastupuje folklorní dědictví. Autor sbírky zde zavádí jinak vzácného subjektivního hledisko, v druhé polovině skladby promlouvá v první osobě. Skladba je lyricky reflexivní, ve filmové verzi dochází k její zásadní **epizaci**. Doslovný význam byl nadřazen významům přeneseným, sekundárním, ale zato ospravedlňujícím vznik a smysl celé sbírky. Toto sdělení se do filmové verze úvodní skladby nedostává.

3. 3. 1. 2. Vodník

První částí s plně rozvedeným dějem je filmová adaptace balady *Vodník*. Z původního textu je ve filmu využito pouhé torzo – z celkových 248 veršů, které skladba obsahuje, je orálně realizováno pouhých 96 a z toho se celých 36 veršů týká závěru skladby. Vyňaty jsou z básně přímé řeči některé z postav – matky, dcery nebo Vodníka.

⁶⁰Erben nás s okolnostmi úmrtí neseznamuje, pouze ho konstatuje:
*Zemřela matka a do hrobu dána,
sirotky po ní zůstaly.*
(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 9.)

Filmová balada se odehrává **na jaře** – ročnímu období je přizpůsobena barevná stylizace, zdůrazněna je **zelená** barva. Divák je seznámen nejprve s dívkou, až pak s mužským protějškem, v básni je tomu naopak. Dívka leží v trávě a pohrává si se šátečky. Bělost jejího oděvu, vlajících látek a rozkvetlých třešní kontrastuje s jasně zeleným pozadím, čerstvě vyrašenou travou. **Bílá barva** může naznačovat čistotu a panenskost. V dívčině mimice můžeme zaznamenat rozvernost, avšak když zpod blůzky vytáhne červený šáteček, symbolizující lásku, po které touží, změní se její výraz v zasněný. Vítr odnese šátek k jakémusi rybníku, do něhož se potopí a všimne si jej zvláštní bytost – Vodník. Hudební doprovod zaznamenává změnu nálady – klavírní melodie se mění v temnější varhanní sólo.

Pojetí postavy Vodníka ve filmu naznačuje aktualizační záměr. Vodník

je mladý, pohledný muž. Jeho charakteristika vyúsťuje v protiklad

s vypodobněním textovým – ztotožnit ho s Erbenovým výrazem „mužík“ (jež konotuje fyzicky odpudivý vzhled a nedobrou povahu) nelze. Má dlouhé vlasy, ne však zelené, jak účes, tak oděv jsou okrášleny zelenými detaily (tělo má pokryté malovanými motivy, snad proto, aby částečně zakryly, částečně zdůraznily hercovo tetování a halí jej pouze jakási suknice). Vzezření filmového Vodníka **porušuje stereotypní, folklorem daný styl zobrazování**, stejným způsobem prezentuje tuto specificky českou pohádkovou bytost i Erben⁶¹.

Obraz se však s citovanými významy začíná rozcházet – **vzniká rozpor mezi filmovou vizualizací a literární předlohou.** Vodník za úplňkové noci leží na lávce, je do půli těla nahý, ale říká, že má oděv Vodníka literárního. Na základě této nelogické situace se můžeme domnívat, že postavy nepromlouvají o sobě, jejich vyznání nejsou upřímná, ale vytvářejí pouhou

⁶¹ Vodnickými atributy jsou zelené vlasy, *zelené šaty, botky rudé*, kapání ze šosu atd. (ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 117.)

analogii k postavám literárním, které byly ve stejné situaci jako figury filmové. Recitováním nahlas si osoby připomínají osudy popsané v jiném fikčním světě. Tato teze by částečně vysvětlila zobrazovací paradox. Nezdá se však, že by se filmaři snažili tuto interpretaci podpořit, neboť se jí nedrží důsledně. V drtivé většině případů se obraz snaží ilustrovat citované významy. Ukazuje se ale, jakou roli hrála invence filmařů – nové významy nadřadili těm původním i za cenu kolizí vizuálního projevu a slova.

Ve filmovém pojetí je zařazena **nová postava** – bizarní podvodní bytost⁶², která v jezeře žije s Vodníkem. Její vzhled kontrastuje s krásou dívky, jež v tuto chvíli upírá z okénka stavení zrak k jezeru. Má toužebný a zasněný pohled, matka jej ale přetrhne autoritativním zhasnutím a zatažením závěsů. Jako by matka tušila tragédii, která na sebe nenechá dlouho čekat. Dívka zřejmě nevidí, že se ve vodě odehrávají milostné hrátky (do kterých zaznívá Erbenův text⁶³ sémanticky nesourodý s obrazem) ale těsné sousedství těchto dvou scén může naznačovat i jistý druh hnací síly, která ji následujícího rána zavede k jezeru.

Zatímco u Erbena je dívčina motivace jít k jezeru vysvětlena neutrálně⁶⁴ (jinak se film i text shodují v tom, že se doma nejspíš nudí), filmoví tvůrci se zřejmě snažili naznačit navíc dívčin **motiv sexuální**. Realizace následující pohnutky je zasazena do dynamického kontextu matčina přemlouvání k opačnému jednání. Dialog začíná ve světnici, dívka sděluje matce, že si půjde vyprat k jezeru šátečky, matka argumentuje zlou předtuchou, která se jí

⁶² Zdá se jako napůl ryba, ale k podobě mořské panny má daleko, částečně jsou jí totiž odebrány ženské rysy.

⁶³ *Svíť měsíčku, svíť,
ať mi šije nit.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 117.)

⁶⁴ *Nemá dceruška nemá stání,
K jezeru vždy ji **cos** pohání,*

*K jezeru vždy ji **cos** nutí,
nic doma, nic jí po chuti.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 118.)

zjevila ve snu. Rozmluva pokračuje na cestě rozkvetlým sadem. Dcera jde s uvázanými šátečky vpředu, matka je za ní a promlouvá jí do duše, ale dívčin výraz naznačuje netečnost k matčiným slovům. Ve filmovém světě zde vzniká malý, téměř neznatelný paradox. Zatímco je nejprve stavení, v němž dívka s matkou bydlí, umístěno nedohled jezera, nyní musejí k břehu urazit jistou cestu.

Zpomalené záběry prolomení lávky a dívčina pádu do jezera vytvářejí analogii básnický působivému popisu⁶⁵. Snímání zlomového okamžiku z více úhlů vystihuje jeho závažnost. Filmové pojetí zamlčuje Vodníkův záměr dívku do vody stáhnout nebo jakoukoliv radost z této události. Erbenův výrok to neznaménává doslovně, ale z veršů⁶⁶ čtenář může Vodníkovy pocity vytušit. **Buduje se charakteristika postavy Vodníka bez krutosti**, kterou měl na mysli básník⁶⁷. Původní Vodníkův úmysl dívku utopit se nyní neslučuje s jeho zaujatým chováním kolem ženského těla padajícího ke dnu. Políbí ji, a tím jí vdechne život. Jakmile „Vodnice“ ve vodě uvidí ožvlou dívku, strhne bouři (dramatická hudba a ženský vzkřik dotvářejí atmosféru). Po uklidnění přírody tato postava z děje mizí. Zobrazení rozezlené „družky“ konstruuje **motiv žárlivosti**, téma milostného trojúhelníku má možná aktualizační účinek, který vzdaluje film předloze. Otázkou je, jestli je zpřítomňující akcent účinný a není-li pouze chabou snahou o modernizaci (a zda by v tomto případě nebylo vhodnější věnovat více prostoru realizaci původního jazykově geniálního textu).

⁶⁵ *Vyvalily se vlny zdola,
roztáhnuly se v širá kola;*

(...)

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 119.)

⁶⁶ (...)

*a na topole podle skal,
zelený mužik zatleskal.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 119.)

⁶⁷ Vodník jako zlá vodní bytost mužského pohlaví usilující o lásku i život krásných dívek, ztělesňující krutost vodního živlu. (FISCHER, O.: *Úvod. Poznámky*. In: ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Státní nakladatelství, 1930, s. 108.)

Filmový obraz však ilustruje Erbenovo pojetí údělu člověka. Scéna utopení dívky je orámována záběry chlapce hrajícího na píšťalu, který jinak vystupuje v mezihrách balad. Personifikace **osudu** poukazuje se na jeho nezvratitelnost. Výjevy z vodní říše jsou protínány děním na zemi. Matka má o dceru obavy, jež se značí v utrápeném obličejí. Divákovi se předkládá dvojí hledisko jedné situace. V básni je perspektiva matky v tomto okamžiku zprostředkována pouze verbálními náznaky v projevu dívčina stesku⁶⁸.

Diváckou atraktivitu snímku podporuje **natáčení** podvodních scén skutečně **pod vodou**. Tato technika byla podle slov kameramana a režiséra použita v českém filmu vůbec poprvé. Hercům činilo nezvyklé prostředí natáčení nemalé problémy (museli se naučit pohybovat a recitovat pod vodou, intervaly vlastního točení podmiňovala délka jejich dechu).

Filmový obraz rozvádí časovou pomlku mezi druhým a třetí oddílem skladby – mezi utopením dívky a životem ve vodní říši⁶⁹. Zobrazení je **explicitnější** –

⁶⁸ Uvedené sloky ani významy nejsou ve filmu uvedeny.

*(...) a já bych se radš viděla
tam na zemi v hrobě.
Tam na zemi za kostelem
u černého kříže,
aby má matička zlatá
měla ke mně blíže. (...)*

*Starala se ubohá,
komu mne vdá, komu?
Však ani se nenadála
vybyla mne z domu!*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 121.)

⁶⁹ Na začátku třetího oddílu skladby autor udává popis Vodníkovy říše a až v šesté sloce třetího oddílu se čtenář dozvídá jakoby náhodou o existenci dítěte. Umístění odhalení na samý konec sloky je překvapující.

*Vodník sedí mezi vraty,
spravuje své síť
a ženuška jeho mladá
chová **malé dítě**.*

Poznamenejme, že shodný atribut v postpozici zdůrazňuje mladost dívky. Její věk bude tedy nejspíš kontrastovat s Vodníkovým, který bude starý nebo alespoň o dost starší. (ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 120.)

ukazuje symbolický obřad svazku dívky a Vodníka, zplození dítěte a těhotenství. (Konkretizováno je milování dívky s Vodníkem, který si předtím strhne svou suknici, a ta plovoucí překryje voyeurské oko kamery. Naznačuje se rituál podobný svatbě, v němž Vodník své ženě věnuje perly, jinak symbolicky věrně zasazené do filmového světa⁷⁰. V této scéně si už divák může všimnout, že dívka je v jiném stavu. Z truhličky, odkud Vodník předtím vyndal perly, vytahuje červený šáteček, který kdysi zalétl pod vodní hladinu. Vytváří se zkrácená obdoba Erbenovy sumarizace – scéna s těhotnou dívkou je rovnou propojena se záběry, v níž už plave děťátko. Vodník mu ze šátečku vyrobí maňáska.)

Film zprostředkovává výjev vcelku šťastné rodiny, který přímo kontrastuje s pojetím literárním. **Vodník není zlý**, zdá se jako docela pozorný manžel i otec. Zastření vypravěčské role způsobuje, že divák není seznámen s informací, že se dívka do lidského světa nemůže vrátit⁷¹. Do chvíle, než žádá manžela o návštěvu matky, se zdá, že **ve vodním světě žije dobrovolně** a že je zde **spokojena**. Pocity dívky jsou v přímém rozporu s popisem: *Nevesely, truchlivy / jsou ty vodní kraje (...) chladno, ticho – jako žel / v srdci bez naděje*, a s řečí matky k dítěti : (...) *já bych se radš viděla / tam na zemi v hrobě. (...) Nevdala se tvá matička / ve přibytěk lásky. // Obluzena, polapena / v ošemetné sítě, / nemá žádné zde radosti / leč tebe, mé dítě!*⁷² Jedna sloka naznačující dívčinu nelibost do filmu pronikla⁷³, tentokrát je

⁷⁰ Jednak o nich matka, coby slzách, mluví ve vyprávění svého snu, jednak pocházejí ze stejného živlu jako Vodník.

⁷¹ *A kdo jednou v křišťálovou
bránu jeho vkročí,
sotva ho kdy uhlédají,
jeho milých očí. –*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 120)

⁷² ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 121 – 122.

⁷³ *Hajej, dadej, mé děťátko,
můj bezděčný synu!
Ty se na mne usmíváš,
já žalostí hynu.*

rozpor mezi obrazem a textem nejočividnější. Novináři tento nesoulad režisérovi nejednou připomněli – on jej zdůvodnil tak, že dívka trpí stavy sebelítosti jako každá žena⁷⁴.

Promluvy pod vodou jsou příznačně opatřeny ozvěnou. Dívka žádá manžela o návštěvu matky. Mění se původní pořadí dialogů, aby se simulovala reálná mluva dvou osob, role recipienta a mluvčího se střídají. V textu dívka zakončuje svou promluvu ultimátem⁷⁵, zatímco ve filmu její chování naznačuje, že je opravdu do Vodníka **zamilována**. Přivine se k němu a líbá ho na tvář. Když Vodník svolí k setkání s matkou, jemuž určí jasné podmínky⁷⁶, obejme ho jako výraz díky. Odlišnost ztvárnění této scény poukazuje na **rozdílný vztah dívky k Vodníkovi**.

Dívka vyjde z vody suchá, je oblečena do šatů texturou připomínajících rybářské sítě. Je léto, což by časově odpovídalo době těhotenství a věku dítěte. Obraz světnice je zalit teple žlutým světlem, které nechává vyniknout červenost jablek (naskládaných v okně a v ošatce na klíně) a matčina oděvu (červená má podle kostymérky symbolizovat matčino sobectví). Pohnutí matky v okamžiku návratu ztracené dcery naznačují jablka kutálející se na zem. Setkání je vylíčeno jako jedno nekonečné objetí, které přetínají pouze

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 120.)

⁷⁴ BALDÝNSKÝ, T.: *F. A. Brabec: Kytice pro všechny*. Premiere, č. 11, 2000, s. 71.

⁷⁵ *Nehněvej se, nehněvej,
Vodníku, můj pane!
Anebo se rozhněvej,
co diš, ať se stane.*

*A chceš-li mne rybou mítí,
abych byla němá:
učiň mne radš kamenem,
jenž paměti nemá.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 123.)

⁷⁶ *Od klekání do klekání
dávám lhůtu tobě:
avšak mi tu na jistotu
zůstaviš to robě.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 124.)

záběry na hodiny značící neúprosnost ubíhajícího času. Neukazuje se kontrast jednání dvou žen a Vodníkova zákazu⁷⁷. Hojná redukce Erbenových veršů se kompenzuje v závěru filmové adaptace skladby – přímé řeči ze čtvrtého oddílu jsou do scénáře (kromě jedné sloky) převzaty všechny. Když se dívka s matkou loučí, scéna se zdynamizuje. Matka přirazí stůl ke dveřím, zavírá okenice, zatlouká závory. Vodníkův hlas s tajemnou ozvěnou volá ženu domů, spustí hromobití, venku se zatmí, bedněním lomcuje vítr, voda protéká do světnice. **Výjev je vrcholně dramatický a ještě graduje.** Oddaně se realizuje Erbenova zásada trojic – využívá se trojího dialogu mezi matkou a Vodníkem. Dcera se s matkou pere, snaží se dostat z komory. Nedokáže upřednostnit svou lásku k dítěti, má submisivní postavení, a tak matka dovrší svůj projev lásky mateřské. Matčin křik posledního dialogu střídá dětský pláč a skřípání, které má nejspíš zaznamenává lámání vazu. Pod dveřmi proteče nejprve symbolický červený šátek a pak *mok se jeví – krvavý*⁷⁸. Osudovost okamžiku naznačí zastavení kyvadla hodin. Matka otevře dveře a hrůzou zakřičí. Kamera neskloní svůj objektiv, neukáže divákovi, co matku tak vyděsilo. Pouze se sníží ke klečící dceři, která má netečný výraz, začne si broukat, zdá se, že zešílela. Za dveřmi je vidět Vodník, kterému stéká slza po tváři. **Závěr působí** po předešlé vrcholně napínavé scéně **staticky. Dává se přednost decentnímu zobrazení.** Důrazné ukončení Erbenovo (umocněné tautologickým výrokem⁷⁹) není adekvátně do filmového obrazu převedeno.

⁷⁷Další podmínka návštěvy pozemského světa se ve filmu neudává.

Neobjímej matky své,

ani duše jiné:

sic pozemská tvoje láska

s nezemskou se mine.

Zákaz se ještě zdůrazňuje opakováním v další sloce:

Neobjímej nikoho

z rána do večera (...)

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 124.)

⁷⁸ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 127.

⁷⁹ *Dvě věci tu v krvi leží –*

Mráz po těle hrůzou běží:

Ve filmové adaptaci balady *Vodník* se střetává autorské interpretace s významem primárního textu. **Vznikají nelogické situace, oslabuje se celková věrohodnost sdělení.** Energie Brabcových obrazů ale svádí k tomu nechat je na sebe bezmyšlenkovitě působit. Nesoulad obrazu a textu zaznamenají pouze pozorní diváci nebo ti, kteří předlohu dobře znají. Zásada nezobrazovat drastické scény je sice chvályhodná, ale ubírá razanci dějové pointě. **Aktualizace a modifikace původního obsahu se projevuje v nově zavedeném motivu žárlivosti, změně charakteru ústřední postavy Vodníka a vztahu mezi ním a dívkou v pozitivní. Scénáristé nechtěli jeho hrůzný čin prezentovat jako odporný akt zlé bytosti, ale jako důsledek zoufalého jednání. Znázorňuje se střet světa pozemského a vodního. Viníkem tragédie tedy není neopětovaná dívčina láska, ale matčina sobeckost a sveřepost.** Matka brání dceři ve vztahu s mužem z jiného světa⁸⁰.

3. 3. 1. 3. Svatební košile

Filmová verze *Svatebních košil* se díky **vykreslení původních detailů** a využití značné části původního textu jeví jako **nejvěrnější adaptace** ze všech zfilmovaných básní.

Dějště balady je laděno do ledově **modrého** svitu úplňkového měsíce. Dvě ústřední postavy reprodukují většinu původních dialogů, ale sloka, kterou začíná modlitba panny ve světnici, je ze scénáře vyškrtuta – nepředesílá se osamělost dívky, která ztratila již celou rodinu a o existenci svého milého nemá po tři roky žádné zprávy. Příběh je otevřen obrazem světnice, v níž se panna těší nad hotovou prací (rukou ohledává výšivky košil rozprostřených

*dětská hlava bez tělíčka
a tělíčko bez hlavy.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 127.)

⁸⁰ Sám Brabec zdůraznil rasistický či xenofobní podtext své interpretace.
(NOVÁK, P.: *Chvilka poezie*. *Kytice*. Total film, č. 9, 2000, s. 70 – 71.)

po podlaze). Počáteční rozpoložení dívky neodpovídá textu, až odbití jedenácté proměňuje její náladu v meditativní. Modlí se k obrazu panny Marie⁸¹. Prosí o návrat milého z ciziny, o němž divák ví pouze, že tam „se obrátil, potud se ještě nevrátil“. O jeho přání, aby dívka ušila svatební košile, se nedozvídáme, a tak hlubší motivace symbolu, po němž je skladba nazvána, ve filmu zaniká.

Za sugestivních okolností podle textu věrně vyvedených⁸² se na scéně představuje umrlec. Zatím však netušíme, že se jedná o milého vstanuvšího z hrobu. V textu je implicitně tato informace vyjádřena o trochu později než ve filmu⁸³. Po doznění modlitby je divákovi zprostředkován obraz hřbitova, v němž se ze země tápe temný stín.

Vzezření mrtvého milého text nevykresluje, a tak se zde **nově interpretuje** a primární tematika se obohacuje o nové významy. Umrlec má bledou tvář, neustále se z něj sype (zemský) prach a je představen jako **voják** (na sobě má

⁸¹ Situace věrně následuje Erbenovu deskripci:

(...)

*viděti pannu klečící,
klečela, líce skloněné,
ruce na prsa složené;
slzy jí z očí padaly,
želem se ňádra zdvihaly.
A když slzička upadla,
v ty bílé ňádra zapadla.*

Poslední tři verše zprostředkovává detailní záběr na dívčin dekolt.

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 37.)

⁸² *Pohnul se obraz na stěně –*

*i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.*

(...)

*A slyš, na záspí kroků zvuk,
A na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 39.)

⁸³ *Psi houfem ve vsi zavylí,*

*když ty pocestné zvěřili;
a vylí, vylí divnou věc:
žetě nablízku umrlec!*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 40.)

uniformu, na rameni pušku s bodákem a na zádech batoh s vojenskou výbavou). Můžeme si tak domyslet, co měl „v cizině“ na práci a jak asi zemřel. Podle houpavých pohybů se dá vyrozumět, že již není mezi živými. Nicméně dívka to netuší, tak se vysvětluje motivace s milým jít ven. Jejich závrtný **let je pojat doslovně** – je zasazen do krajiny lesní, posléze skalnaté, jejíž ostrý povrch dovoluje zhotovit další (tentokrát nikoli naprosto věrnou) obrazovou analogii⁸⁴. Při letu se pár drží za ruce a nohama odráží, takže se zprostředkovává dojem „velkých skoků“. Technika natáčení údajně nepoužívala žádných digitálních triků, výsledné zobrazení pohybu vzniklo metodou stříhu. **Akustická realizace zvuků** podle Erbenova popisu dotváří atmosféru (je slyšet štěkot psů a kvákání žab). Dialogy obestírá ozvěna, zvukově je zesílen dech mrtvého.

Trojí tázání milého, zda se jeho milá nebojí, je ve filmu omezeno na otázku jedinou. Nicméně **filmová redukce** neubírá na působivosti, konkretizace totiž dostatečně zprostředkovává hrůzostrašný dojem. Nicméně **odhození tří křesťanských symbolů je zobrazeno**. Využívá se původního stupňování napětí. Opakovaný zpomalený záběr letu předmětu do neznáma a ženský zpěv pronášející slovo „deo“ symbolizují ztrátu boží ochrany. Scény gradují – o „křížek po matičce“, který je připomenut už ve scéně modlení, se dívka se záhadným milým přetahuje. Pomalu se dobírá jeho skutečné totožnosti. Cíl cesty není podán realisticky, popisuje jej dialog⁸⁵ a zděšený výraz panny.

⁸⁴ *Ostřice dívku ubohou
břitvami řeže do nohou;
a to kapradí zelené
je krví její zbarvené.*

Z názvu rostliny by se ve věrné obrazové analogii vytratila etymologická symbolika. (ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 43.)

⁸⁵ „Ach proboha! Ten kostel snad?“
„To není kostel, to můj hrad!“
„Ten hřbitov a těch křížů řad?“
„To nejsou kříže, to můj sad!“
(...)

Obraz ukazuje hřbitov symetrické architektury, na české poměry netypický. (Víme, že milý zahynul někde v cizině, a tak ji toto exotické prostředí může evokovat.) V dívčině tónu⁸⁶ je patrná lest. Umrlec následuje uzlík s košilemi (který neletí před zedí) ke hrobu. Dívka úprkem hledá útočiště v kapličce na opačné straně hřbitova. Umrlici se nepodaří ji dostihnout, zlověstně komicky se pere s dívčím závojem, který zůstal venku. Prostor není bez oken⁸⁷, upír záhy jedno z nich prorazí, když volá mrtvolu uvnitř k probuzení. Dívka zaznamená jeho přítomnost v „komoře“ zděšeným výkřikem, který při vidině bezpečí střídá uvolňující emoce. Filmový obraz je prost motivu, který v textu stupňuje napětí: *Hoj, jak se venku vzmáhá hluk, / hrobových oblud mocný pluk; / šumí a kolem klapají / a takto píseň skuhrají: / „Tělo do hrobu přísluší, / běda kdos nedbal o duši!“*⁸⁸ **Třikrát** se opakují dialogy směřované k mrtvole, postava za strnulého vrzání kostí vstává a opět ulehá. Jakmile panna vysloví pokání, omdlí. Mrtvý, který se k ní natahoval, v kulminujícím okamžiku (kohoutí zakokrhání je ve filmu doplněné paprskem slunečního světla dopadnuvším do kobky) padá k zemi. Na konec se nám neukazují lidé jsoucí na mši, ale dívka se zšedivělými vlasy hrůzou vycházející z kaple.

Film nevyslovuje Erbenův obecný závěr⁸⁹. Motiv roztrhaných košil na křížích hrobů ve filmu postrádá zdůvodnění. K divákovi se snad Erbenovo

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 45.)

⁸⁶Dívka pronáší:

(...) *skoč a ukaž mi cestu zas!*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 46.)

⁸⁷ *Stavení skrovné, bez oken,*

Měsíc lištami šeril jen; (...)

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 47.)

⁸⁸ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 47.

⁸⁹ *Dobře ses, panno, radila,*

na boha že jsi myslila

a druha zlého odbyla!

Byla bys jinak jednala,

zle bysi byla skonala:

tvé tělo bílé, spanilé,

bylo by co ty košile!

téma viny, trestu a ušetření donese v tomto podání. **Filmové zobrazení** je silné, neboť **harmonizuje věrnou adaptační strategii a humorné pojetí. Promyšlená konstrukce postavy umrlce pomáhá budovat napětí a děs, zároveň však vyznívá groteskně** (styl připomíná první americké horory).

3. 3. 1. 4. Polednice

Adaptace skladby *Polednice* je zasazena do **vrcholícího léta**. **Žlutý** snímací filtr kamery zintenzivňuje pocit horka. Na slunečních hodinách „odbíjí“ poledne. Krajina je v době oběda vylidněná. Za chlapcem s píšťalou se na cestě objevuje belhající se postava – Polednice – vypadá jako žebračka.

Filmový obraz uvádí scénu s dětmi, které hrají na slepu bábu. Když Polednici zahlédnou, schovají se. Na dívku se zavázanýma očima ostatní marně křičí: „Pozor Polednice!“ Až nyní poznáváme gigantickou výšku ženy, která stane před holčičkou; dívka si odkrývá z očí šátek a rázem padá k zemi. Ostatní děti začnou na osobu házet kamení. (Bojí se jí jen zpočátku a jiným způsobem, než by se zřejmě bály přízraku.) Ukazuje se, že holčička jejím pohledem nezemřela, ale pouze omdlela. Vytvoření nové scény naznačuje **pozměněné pojetí mytické postavy**.

Putování belhající Polednice je protínáno obrazem světlice. Matka připravuje oběd, na kamnech jsou hrnce, na druhém konci místnosti uplakaný chlapeček pouze v košilce. Melodie píšťaly, zvuk vzkypujících pokrmů a řev dítěte se zarývají do uší a dotvářejí **nervózní atmosféru**. Matka si přes spěch najde čas na **vykládání z karet**, které jsou rozloženy mezi pokrájenou cibulí na stole – postupně odkrývá karty symbolizující poselství a soudce. Alespoň tento **nově zařazený motiv** dodává příběhu punc tajemna a nadpřirozena.

Původní úsečná povaha skladby je zpomalována těžkopádnými pohyby Polednice a rozvleklými záběry světnice. Postava matky reprodukuje celý úhrn své původní přímé řeči. Mezi přípravou oběda utěšuje dítě, které pronásleduje její sukni. Snaží se ho zabavit a vzdálit od plotny, brouká mu, podstrkuje hračku. Kohout (vypadá spíš jako dřevěný koník) neletí do kouta, nýbrž do hrnce s tekutinou. Pohár trpělivosti přetekl (metaforou je vychrstnuvší tekutina na zeď), a tak matka oknem volá Polednici. Rozezleně odhazuje utěrku, která odkryje další kartu – smrt, když ji matka spatří, steče jí po tváři krůpěj potu. Záběr na kliku oznamuje příchozího hosta. Zazní hrobový, téměř neartikulovaný projev: „*Dej sem dítě!*“ Až poté se Polednice vbelhá do světnice (stěží se do ní při své výšce vejde). Podívá se na pokrmy na kamnech a směrem matce nastavuje dřevěnou misku, kterou má uvázanou v pase. Matka vezme dítě do náruče, snaží se ho utiřit a schovat, s přibližující se Polednicí šeptá pokání a omdlívá.

Literární a filmové finále se liší. Otec vchází do světnice, záběr je však vystřídán obrazem rodičů sedících na lavici. Matka má rezignovaný výraz, otec svírá růženec a modlí se. Odstupující kamera otvírá výhled na stůl, na němž leží pod bílým prostěradlem mrtvola dítěte, po stranách hoří svíce, na hodinách je čtvrt na jednu (otázkou je, jak muž se ženou mohli nepořádek ve světnici tak rychle uklidit). **Film uvádí výjev časově po ukončení skladby. Závěr je** oproti Erbenovu **strnulý**, nemá gradující účinek a nevyznívá dramaticky.

Pojetí postavy Polednice značí zásadní novelizaci. Mytičnost folklorní postavy oslabuje herecká konkretizace, jejíž odlišné proporce naznačují autorský záměr⁹⁰. **Polednice je zobrazena jako pouhá žebračka, vyzdvihují se její antropologické rysy a je jí odebrána kouzelná moc**, která nemohla dítěti přivodit smrt (Erben konkrétně neurčuje, co přesně dítě zabilo). Stává se

⁹⁰ Viz kapitola 3. 2. Okolnosti vzniku filmu

neviným katalyzátorem rodinné tragédie. U Erbena je smrt dítěte trestem za to, že matka neovládla své emoce, a tím porušila zásadu mírnosti. Film tento smysl vyjadřuje, ale **příčinou neštěstí může být i matčina pověrčivost.**

Matka věští z karet, místo aby se věnovala dítěti a přípravě oběda a její neadekvátní strach (plynoucí z mýtu o záhadné bytosti) způsobí přehnanou reakci.

3. 3. 1. 5. Zlatý kolovrat

V **podzimním čase** se odehrává pohádkový příběh i jeho narativní rámec, ve kterém dvě věkem nesourode postavy prochází lesem. Chlapec najde magické skříčko a skrz něj pozoruje odvíjející se děj. Dědeček vypráví: *Okolo lesa pole lán, / hoj jede, z lesa pán, / na vraném⁹¹ bujném jede koni, / vesele podkovička zvoní, / jede sám a sám.*⁹²

Filmový narativ poprvé **zavádí roli vypravěče**. Dialogy a vizuální sdělení by tentokrát děj zprostředkovávaly nedostatečně. Původní autorský vypravěč je zastřen, jeho role je citlivě zasazena do příběhu, neboť **vypráví jedna z postav** fikčního světa – „stařeček nevídaný“, od něhož pochází kouzelný kolovrat a který opět stmelí tělo mrtvé Dorničky. **Postava pacholete** nabízejícího kolovrat **je přisouzena pištcí**. Využití spojovacího prvku v konkrétní epizodě napomáhá budovat **dojem celistvosti** snímku. I starcova postava obsahuje potenciál hlubších souvislostí. Jeho hlas prostřednictvím zlatého kolovratu sděluje závěrečné odhalení⁹³.

⁹¹ Obraz a realizovaný text se rozcházejí. Vidíme, že král jede na grošákovi. Vraník by možná barvou příliš splynul s ošacením jezdce.

⁹² ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 59.

⁹³ Na konci promluvy je patrná scénářistická změna původní básně. Mrtvola dívky se ve filmu nenachází v jeskyni.

„Vrrr – zlou to předeš nit!
Přišla jsi krále ošidit:

Vytvoření speciálního prostředí jako výchozího bodu a využití role vypravěče prohlubuje dojem pohádkovosti příběhu. **Závěrečná pointa je opět vsunuta do obdobného rámce** – vypravěč referuje o potrestání zla: *Hoj, vyjí čtyři vlci v lese, / každý po jedné noze nese / ze dvou ženských těl. (...) Co prve panně udělaly, / toho teď na se dočekaly / v lese hlubokém.*⁹⁴ Ač z dálky vidíme vlky trhající dvě těla, obraz zakrývá padající listí a střídá záběr procházejícího dědečka s chlapcem... Příběh se uzavírá a ilustruje vhodné využití výchozího textu.

Filmová adaptace skladby *Zlatý kolovrat* modifikuje profily i dalších postav. Prvně exponovaná **postava krále se vymyká stereotypům zobrazování** této pohádkové figury. Metoda zobrazení, která nevyužívá klasický model, odvádí diváka od domněnky, že se vlastně vůbec jedná o krále, a tak částečně následuje literární postup – i Erben sděluje informaci o totožnosti „pána“ až v druhém oddílu skladby. **Král není prezentován jako dobrotivý vladař, ale spíše jako rozmařilý hejsek.** Charakteristiku podporuje několik motivů: zpovykávaná jízda koně po lese, černě laděné oblečení, dekadentní ložnice, karnevalová podoba svatební hostiny, všudypřítomný vinný mok. Král v době

*nevlastní sestru jsi zabila,
údiv a oči zbavila –
vrrr – Zlá to nit!“*

(...)

„Vrrr – zlou to předeš nit!

Chtěla jsi krále ošidit:

pravou nevěstu jsi zabila

a sama ses jí učinila –

vrrr – zlá to nit!“

(...)

„Vrrr – zlou to předeš nit!

Přišla jsi krále ošidit:

sestra tvá v lese, v duté skále, /

ukradla jsi jí chotě krále –

vrrr – zlá to nit!“

scénář: *tvá sestra se teď vlků leká*

a v temném lese sama čeká.

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 71 – 72.)

Dvouverší bylo ve scénáři změněno, protože tělo mrtvé Dory se ve filmu nenacházelo ve skále, ale venku v lese.

⁹⁴ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 73.

své nepřítomnosti na hradě, není ve válce⁹⁵, jako čestný vladař nechrání svou zemi⁹⁶. Pozměněný charakter krále jdoucí proti zažitým zvyklostem je extravagantním tahem scénáristů a **směřuje k aktualizaci** původního textu. Souvisí s rozvinutím **motivů vášně**, který je patrný ve scéně setkání s Dorničkou.

Král jede po lese a u pramene stékajícího ze skály uvidí polonahou dívku s nádhernými zrzavými vlasy⁹⁷. Jakmile zjistí, že je pozorována, dá se na útěk, za běhu si zakrývá ňadra kouskem oděvu, ze džbánku jí chrstá voda. Namlouvání se podobá štvání zvěře, ač je jasné, že lov představuje dráždící namlouvání. **Scéna seznámení se liší** od Erbenovy, spojuje je pouze **motiv vody**, který ladí s celkovým vyústěním příběhu⁹⁸. V předloze je v úvodní scéně král žízňavý a žádá vodu po dívce, na jejíž obydlí náhodou na cestě narazí. Ve filmu je do jeskynního stavení dívkou přímo vlákán. Vypouští se časové zdvojení situací zamilování a žádosti o ruku (v básni má každá svůj oddíl) – obojí je zařazeno do jednoho časového pásma. Král se zamiluje do dívky, aniž by s ní promluvil jediné slovo a rovnou jedná s macechou (dívka

⁹⁵ *A když zasvítal osmý den,
král musí jíti s vojsky ven:
„Měj se tu dobře, paní moje,
Já jedu do krutého boje,
na nepřítel.*

*Nevrátím-li se z bitvy zpět,
omladne naší lásky květ!
Zatím na věrnou mou památku,
hled' sobě pilně kolovrátku,
pilně doma před'!“*

Uvedená přímá řeč se do scénáře nehodí z důvodu změny charakterů krále i Dory. (ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 65.)

⁹⁶ K jeho charakteru by se více hodilo, kdyby jel loupit a rabovat. Konkrétní informace, kam odjíždí, se nám ve filmu nedostává, král pouze vyráží na koni přímo z komnaty.

⁹⁷ Její vzhled je laděn do podzimní symboliky – účes zdobí plody šípků...

⁹⁸ Autor využívá folklorní tradice: *Živé vodě připisuje se v pověstech slovanských moc taková, že všeliké tělo, byť i již bylo zpráchnivělo, obživne zase, jakmile v ní bude pohřženo.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Státní nakladatelství, 1930, s. 102.)

pouze pokradmu a se zájmem pozoruje svého nápadníka). V Erbenově podání krále neokouzluje jen dívčina krása, nýbrž oceňuje i její zručnost. **Atribut přadleny je Dorničce ve filmu odebrán.** Vytrácí se tak hlubší symbolika kouzelného předmětu, strůjce odhalení, a není tedy jasné, proč král žádá po manželce upříst nit'. U postavy dívky se vyzdvihuje **fyzická krása**, kterou ukazují záběry nahého těla. Intimní partie částečně zakrývají vlasy a padající listí, krále vede k následování dívky vzrušení – naznačuje se **sexuální podtext**.

Vypuštění prvního oddílu básně ukazuje na **částečnou přestavbu děje**. Skladba je v původním znění dost rozsáhlá, a tak scénáristé museli promluvy zásadně krátit. Zpravidla jsou vypouštěny verše, které opakují věc již zmíněnou. Používají se dialogy nutné pro vývoj děje, ale jejich vytržení z kontextu vedlo někdy k jejich **přestylování**. **Poprvé se dopisuje originální text, avšak tyto změny nemůžeme považovat za zásadní.**

Kupříkladu ve scéně žádání o ruku se do scénáře nedostává časový odkaz, který by byl nefunkční, a závěrečný verš označující budoucí choť za přadlenu.

Macecha: Pěkně vás vítám, vzácný hoste,

Však ani nevím, pane, kdo jste?

Jak jste přišel k nám?

Král: Jsem této země král a pán,

Osudem asi zavolán:

dám tobě stříbro, dám ti zlato,

*dej ty mně svoji dceru za to.*⁹⁹

⁹⁹ „Jsem této země král a pán,

náhodou včera zavolán:

dám tobě stříbro, dám ti zlato,

dej ty mně svoji dceru za to,

pěknou přadlenu.“

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 61.)

Náhrada původních výrazů jinými, hodícími se do kontextu a dotvoření rýmu je provedeno citlivě. Eliminace posledního verše, který tvoří přesah, se nabízí a podporuje rytmičnost promluvy.

Další příklad scénáristického přepisu se pojí s dramatizačním záměrem.

Macecha s dcerou Doře prostřednictvím metafory oznamují, že ji zavraždí: „*Hoj, tys ten had, tys ta zvěř!*“¹⁰⁰ a Háta (zlá sestra je ve filmu pojmenována) navíc připojuje doslovný význam přirovnání: „*Tvůj život skončil, to mi věř!*“

Básnické dotváření původního textu souvisí s filmovou sumarizací děje.

Pohádková zásada trojího opakování s obměnami je z důvodu časové náročnosti redukována. Ztrácí se číselná magičnost trojky. Pachole nejde třikrát do zámku a nenabízí odděleně kolovrat, přeslici a kužel za nohy, ruce a oči a každou část těla neodnáší zvlášť. Při příchodu se v hradní bráně mívá s odjíždějícím králem, což projevuje časové zhutnění. **Všechny tři artikly nabízí naráz**, ale macecha donáší směnné předměty dvakrát. Krácením vzniká malý významový nesoulad (pachole si odnáší nohy za kolovrat, ale za kužel a přeslici pouze oči – ruce nejsou dodány, ač byly předtím utřaty a následně jsou „přidělaný“). Uvádíme dva dialogy, které naznačují zmíněnou sumarizaci:

„*Vstaň mé pachole, běž, je chvat,*

vezmi ten zlatý kolovrat:

v královském hradě jej prodávej,

za nic jiného však nedávej,

nežli za nohy.“¹⁰¹ /

scénář: ***než za ruce, oči a za nohy.***

(...)

„*Mámo, mamičko, co počít?*

A já ten kužel musím mít!“¹⁰² / scénář: ***A já to všechno musím mít!***

¹⁰⁰ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 63.

¹⁰¹ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 66.

Redukce opakování na dvojí naznačuje podobnost se scénou „balení“, v níž se tázání opakuje dvakrát¹⁰³. Scéna ukazuje výjev jeskynní chýše, v níž macecha s dcerami žije. V předvečer baba kuje pikle, pohlédne na nevlastní spící dceru a k vlastní do postele ulehá. Dora se jde ráno umýt (opět se uskutečňuje aluze na očišťující sílu vody, ukazuje se její spojitost s postavou Dory). Přes odraz v zrcadle vidí, co s sebou matka i sestra berou¹⁰⁴.

Na rozdíl od textu, film musí explicitně vyjádřit charakteristiku postav i prostředí. Dokreslují se interiéry hradu i stavení ve skále. Příbytek krále má stejné rysy jako jeho majitel – sídlo je plné přepychu, ale kypí z něj chlad. Záběry karnevalové svatební oslavy jsou modulovány pohybem kamery a zněním melodie (stejně jako u závěrečné masopustní scény). Zatímco se ostatní baví, baba si zkouší královskou korunu. Když král opustí domov, matka s dcerou si užívají luxusu. Jakmile začne kolovrátek hrát nelibou písničku, baba tušící pohromu strká klenoty do brašny. Uvedenými výjevy se akcentuje touha po moci a blahobytu. Využívá se **mírně humorné nadsázky**.

¹⁰² ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 69.

¹⁰³ „*Matko, matičko, řekněte, nač sebou ten nůž berete?*“ –
„*Nůž bude dobrý – někde v chladu vypíchnem oči zlému hadu – pojd' jen honem, pojd'!*“

„*Sestro, sestřičko, řekněte, nač tu sekyru nesete?*“ –
„*Sekyra dobrá – někde v keři useknem hnáty líté zvěři – pojd' jen honem, pojd'!*“

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 63.)

¹⁰⁴ V originálu se dvakrát ukazuje **přítomnost předvídání**. I ve filmu se předtucha naznačuje poprvé v uvedené scéně balení, podruhé v dialogu matky a sestry:

„*Mamičko, kterak udělám? Kam oči a ty hnáty dám?*“ –
„*Nenechávej jich podle těla, ať někdo jich zas nepřidělá – radš' je sebou vem.*“

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 64.)

Úvodní zobrazení postav matky a zlé sestry je originální. Mají stejný úbor maskulinních rysů, obě jsou špinavé. Jejich tmavý příbytek je zaplněn různými „krámy“. Několikrát zdůrazněným symbolem se stává **makovice a opium** (dcera makovice vyjídá, má zrnka máku na tváři, makovici má také už jako paní hradu v mošničce, její máti je obdařena atributem opiové dýmky). Význam této aktualizace není jasný, snad naznačuje nesrovnatelnost hrůzného činu se střízlivou myslí člověka. Macecha se ironickým a pohrdavým tónem (odlišným od významu sdělení) ve své úvodní řeči ptá krále na jeho totožnost. Vzhled sestry Háty kontrastuje s krásou Dory. Potlačují se ženské rysy (má krátké a ošklivé vlasy, špatnou pleť), její mimika, gestikulace a způsob mluvy jsou podivné a potměšilé. Zavádějící je doslovný výklad výrazu *jeť podobna té druhé právě / jak oko oku v jedné hlavě*¹⁰⁵, protože **postavy obou sester hraje jedna herečka, a jsou tudíž dvojčata** (což je kvůli rozdílnosti matek nemožné – motiv macešství i ve filmu umožňuje prezentovat známý pohádkový archetyp). V textu náznak podobnosti obou sester postačí, filmová konkretizace se ale musí vypořádat s dilematem; ztvárnění postav rozdílnými herečkami by zase nedovolilo provést jejich záměnu. Tento pohádkový konstituent zápletky se obvykle ve filmu řeší převlekem nebo jiným připodobněním k postavě, za níž se jiná vydává. Zde je v tomto ohledu použito **paruky** dlouhých zrzavých vlasů, která vykouzlí důsledný závěr odkrytí spáchané lsti. Ve snaze kolovrátek zastavit se Hátě do mechanismu zamotávají vlasy (hlas kolovratu se zpomaluje jako zaseknutá gramofonová deska) a odkrývá se její skutečná identita. Král na vetřelkyni tasí meč, zlo by klidně pomstil sám, zde se však nechal jednat král literární – potrestání je tedy v rukou osudu. Král alespoň projeví zlost rozbitím karafy s vínem, zpomalený záběr stékajícího vína vytváří obrazovou analogii s tekoucí krví.

¹⁰⁵ ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 62.

Král v lese hledá svou Dorničku, která je najednou oživena a vyzdvižena ze země. Obraz nahé dívky doprovázený ženským vokálem divák už jednou viděl. Když král odjížděl po námluvách do zámku, probleskal tato halucinace jeho myslí. Ukazuje se, že to, co bylo považováno za představu, byla opět předtucha.

Film nezobrazuje morbidní scény naturalisticky. Někdy by však neuškodilo obraz přiosřít. Ve scéně, kdy ženy tnou do dívčina trupu sekerou a nožem, pohled sice překrývá padající listí, ale i tak můžeme zaznamenat, že hroty nástrojů dopadají vedle těla. Zohyzené tělo je sice ukázáno, ale nahotu a rány překrývá listí a dlouhé vlasy. Formuluje se hlavní důvod zasadit příběh do podzimního času. Implicitnost scény, v níž ženy smývají ze svých rukou krev (očist'ující moc vody se opět připomíná) je ale působivější než by bylo celé zobrazení realistické.

I když filmová adaptace původní žánr modifikovala, zachovala jeho podstatu. Vklad scénáristů tkví v přestavbě stereotypního zobrazení. Nově zavedené prvky (zobrazení prostřední jeskyně a hradu a postav krále, macechy a sestry) připomínají **dekadentní symboliku**. Aktualizace pohádky ji vzdaluje současnému žánrovému pojetí, jehož primárními recipienty jsou děti.

3. 3. 6. 1. Dceřina kletba

Skladba založená na dialogu matky s dcerou je ve filmu **recitována celá**. Z textu se vypouští pouze oslovení (dcero má, matko má) a za sebou se opakující verše. **Opakování je scénáristy ponecháno pouze tam, kde má dramatický účinek** – verše mají zprvu pozitivní konotace a až jejich vyústění naznačuje opačný smysl¹⁰⁶. Barevné ladění je kontrastní – **černobílé**.

¹⁰⁶ Dcera dvakrát říká, že půjde hledat květ. Divák má čas si ho představit, opakuje popis místa, kde květ roste, a rázem se ukáže, že je to šibenice.

Zobrazení je nejméně realistické, akcentují se umělecké stránky filmového výrazu – obraznost a herecké výkony. Děj je zasazen do neurčitého času a vytržen z kontextu čtyř ročních dob.

Úvodní scéna deklaruje dívčinu povolnost, ukazuje, co v Erbenově pojetí znamená „dávat zvůli“. Dívka se honí s jedním z vojáků okolo ohně, výská a směje se. Situováním následné scény do světnice je proveden časový skok. Představuje se druhá ústřední postava, situace je nahlížena z jejího pohledu. Stíny a zvuky z vedlejší místnosti značí, že tam její dcera má mládence. Matka vzdychne, zhasne svíčku a ulehne. Modlí se k panence Marii. Filmový realismus němou scénou končí, u dalších výjevů není jasné, zda se opravdu odehrály, nebo jsou pouhou představou.

Realizuje se vlastní dialog, předchozí scény můžeme považovat za retrospektivní. **Používá se hutné časové zkratky** (nezobrazuje se období, v němž dívka prodělala těhotenství, porodila a zabila nechtěné dítě). Matka s dcerou ve světnici derou peří. Kontext rozmluvy odpovídá lidovému obyčeji při této aktivitě – vyprávět si nebo se svěřovat. Mezi oběma druhy sdělování však existují specifika, která určují dvojí výklad potenciality následujícího děje. Ve vyprávění se projevuje větší míra absurdity, nerealističnosti, zatímco svěřování značí subjektivní deklaraci popsaných jevů. Zvukovou stopu dokresluje symbolický zpěv slov „miserere mei“. **Vytváří se spojitost mezi obrazem a zvukem.** Dcera mluví o holoubátku a v ruce svírá peříčko (svou zainteresovanost na obsahu promluvy projevuje tím, že si poraní dlaň hrotem brka). Těkající panenky jejích očí prozrazují hluboké pohnutí. Neklidnost dcery i bílý oděv kontrastují s charakteristikou matčinou.

Matka s dcerou se chystají ven. Divák spatřuje, že dcera je mírně nachýlena na stranu. Perspektiva kamery snímá kamenitou cestu, ovlivňují ji údery bubnu a postupně se odkrývá obraz šibenice. Pod ní stojí zástup postav

v kápích, jejichž hlasy vydávají brumendo. Dcera stojí na šibenici s oprátkou na krku v bílé haleně a rozcuchaná, formuluje kletbu nad milým a matkou. Verše pronáší hystericky a s opakováním, vyjadřuje se **rázně vyústění** básně – závěrečné obvinění je vyřčeno naplno, na rozdíl od předchozího zastírání smyslu metaforami. Jakmile zazní poslední slovo, prostor se vyprázdní – mohlo se jednat o pouhý prelud. Matka odchází, místo se zaplní poletujícím peřím, které tvoří obrazovou analogii s následujícími záběry. Divák se rovnou přenesse do zimního období, v němž padá sníh.

Filmová koncepce je výrazně umělecky stylizována. Je sevřená a podporuje úsečnost skladby. Snímání šikmou kamerou přispívá k budování halucinační rázu filmu. Kontrastní barevnost připomíná středověké retro, ač příběh není jinak časově zasazen, a zpřesňuje významové polaridy skladby. Herecký přednes je výrazně divadelní. **Nově přidané prvky zesilují morální konflikt. Dcera je zobrazena jako postižená – má rozštěp patra a její konstitute je mírně nachýlena na stranu.** Tělesné nedostatky si kompenzuje přílišnou povolností vůči chlapcům. Matka do jejího počínání nezasáhne, i když si je vědoma rizik, která by její výchova mohla mít. Filmové pojetí této skladby má **nejjasnější moralizující vyznění.**

3. 3. 1. 7. Štědrý den

Poslední balada **dovršuje průběh roku.** Erben konstruoval skladbu jako ilustraci lidového obyčeje, chtěl zdůraznit etický podtext touhy po zvedění budoucnosti, kterého je člověk podle něj nehodný. Tento význam se z filmu úplně vytrácí, protože **dochází k zásadní změně finále.**

Z originálních oddílů skladby jsou verbalizovány pouze první dva, pak filmová podoba obrazově buduje zcela nové pojetí. Text vypravěče je opomenut a promluvy dvou dívek – Hany a Marie – jsou také zásadně protříděny (z původních 25 slok, je využito pouhých 12).

Filmové ztvárnění diváka zavádí do světnice zalité příjemným světlem, v níž dvě dívky předou a oznamují brzký příchod Štědrého dne. Pak už rovnou citují lidové pořekadlo, co komu Štědrý večer přinese. Časová zkratka zasazuje dvě časově oddělené promluvy do jedné situace, mezi nimi je pouze neznatelný střih. Jedna z dívek čtyřmi slokami popisuje lidovou pověru o zření budoucnosti. **Vizuálně je rozvedena postava stařeny**, která tiše přihlíží předení a vyprávění¹⁰⁷. **Scénáristé této nemluvné postavě prisoudili ústřední místo**. Stařenka se někam chystá, češe si dlouhé bílé vlasy a strojí se. Dívky běží se sekerou k rybníku, babička míří do kostela¹⁰⁸. Časově by se mělo jednat o půlnoc po Štědrém večeru, ale zobrazení vyliďněného kostela i cesty k němu tomu neodpovídá. Stařena se v kostele modlí, upírá svůj zrak k oltáři, na němž poznáváme sedm svící. **Spojovací motiv se včleňuje do příběhu**. Dohořívá poslední nejmenší svíce. Děvčata zatím sekají do ledu. Vidění je nám sdělováno jejich ústy, výjimečně se rezignuje na vizualitu. První proroctví (svatba) je ve filmu neměnné, zato druhé (smrt) je nemilosrdně přesměrováno k jiné osobě. Dívky běží ke kostelu, Marie křičí vidění, které mělo být jejím osudem. Ve chvíli, kdy na oltáři zhasne poslední svíce, stařence mrtvolně klesne hlava.

¹⁰⁷V původním znění je pouze naznačena její přítomnost v první sloce:

*Tma jako v hrobě, mráz v okna duje,
v světnici teplo u kamen;
v krbu se svítí, **stará podřimuje**,
děvčata předou měkký len.*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 77.)

¹⁰⁸Doslovně jsou vizualizována slova:

*(...) na mladém sněhu, svěží stopu znáti
ode vsi přímo k jezeru (...)*

(ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009, s. 70.)

Ve filmovém *Štědrém dnu* se neopakuje výjev stejného dne za rok, kdy se vzpomíná na osud Marie a Hany. **Film končí smrtí postavy, která je v textu pouze naznačena. Časová zkratka a prázdná scénérie ve sváteční době omezují věrohodnost sdělení.** Divák může pochybovat o tom, zda se filmový děj vůbec odehrává za štědrovečerní noci, vzniká tak další rozpor mezi obrazem a textem. Prostředí závěrečné scény propojuje poslední baladu s mezihrami – do kostela s denním světlem vchází pištec a odvádí diváka ke konečné masopustní scéně.

3. 3. 2. Souhrnná analýza filmu

Filmová kompozice se od literární zásadně liší, řazení jednotlivých částí neodpovídá pojetí Erbenově. **Rytmus filmu je založen na střídání krátkých a delších příběhů.** Jako **tři stěžejní a výpravné** jsou pojaty balady: *Vodník, Svatební košile* a *Zlatý kolovrat*, zbývající: *Kytice, Polednice, Dceřina kletba* a *Štědrý den* jsou podány jako stručné výjevy ze života. Tvůrci byli invenční v časovém zasazení epizod, které se odehrávají v průběhu čtyř ročních období. Jejich stylizace je podmiňována barevným laděním přírody v konkrétní sezóně. Záměrem bylo navodit dojem plynoucího času, jenž hraje důležitou roli i v předloze, proto je toto zdůraznění patřičné. Jiné dobové indikace fikčního světa jsou záměrně zamlčeny, **příběhy se odehrávají v historicky nekonkretizovaném prostředí českého venkova** i kostýmy se vyznačují časovou nezařaditelností.

Film vypráví primárně obrazem. Popisné záběry vyjadřují básnickou deskripci. O poměru vizuálního sdělení a citování poezie platí zásada: **verše zaznívají jen tehdy, je-li to nezbytné, co lze dovyprávět obrazem, není třeba sdělovat slovy.** Z Erbenova textu se vybírá pouze ta nejnutnější přímá řeč, aby divák mohl pochopit děj. U básní vystavených na dialogu zaznívá

původní text téměř celý (*Dceřina kletba*, *Svatební košile*), jinde jsou repliky vytrženy z jazykového kontextu. Role vypravěčská je zavedena pouze jednou, v případě *Zlatého kolovratu*. Hlas vypravěče k divákovi nepromlouvá nadosobně, nýbrž je přisouzen jedné postavě.

Mezi filmovými adaptacemi jednotlivých básní se objevují určité **spojovací prvky**. Cílem scénáristů bylo vytvořit kompaktní filmové dílo. Původní koncept předestřít balady v paralele s lidskými životy obyvatel vesnice realizován nebyl, kosmopolitní motivy ale zdůrazňuje přirovnání lidského bytí a proměňující se přírody. **Mezihry mají popisný charakter – ukazují výjevy z vesnického života**, opakuje se obraz stejného návrší s kostelíčkem a přírodní scénérie. Připomínají se lidové zvyky a obyčeje: scéna, jež ukazuje povykující chlapce nesoucí po čerstvě zazelenané louce májku, výjev poutního procesí věřících směřující ke kostelu se symbolickým zpěvem převzatým z textu *Dceřiny kletby* „miserere mei“ nebo záběry oslav značících základní mezníky lidského života – svatby a pohřbu.

Na začátku filmu je jako mávnutím kouzelného proutku rozžehnuto **sedm svící**. Po skončení každé epizody se tento obraz vrací – doslova zhasnutí života v příběhu¹⁰⁹ symbolizuje sfouknutí jedné ze sedmi svící. Při hlubší úvaze vyvstává ještě jiná symbolika tohoto spojovacího motivu – zhasnutí každé svíce může být interpretováno jako alternativa závěrečného zazvonění zvonce za pohádkovým příběhem.

V intermezzech se objevuje **postava malého chlapce hrajícího na píšťalu**. Pištec prochází krajinou, změny počasí určují jeho oblečení. Atribut této

¹⁰⁹ I když ve *Svatebních košilích* dívka nezemře, svíce je po dovršení příběhu stejně uhašena. Svíčka ale může symbolizovat smrt milého, kterou obraz ani text nezprostředkovává.

postavy vstupuje zvukově do prostoru balad, někdy je jeho přítomnost zaznamenána i obrazem¹¹⁰. Hráč na píšťalu **může zosobňovat osud**.

Spojovací motivy jsou dvakrát promyšleně včleněny do prostoru balad.

V pohádce *Zlatý kolovrat* pištec hraje roli pacholete, které nabízí kolovrat, stává se promlouvající a jednající postavou. Obraz sedmi svící se na závěr ukazuje jako součást prostředí *Štědrého dne*. Vidíme interiér kostela, jehož záběr nám byl v mezihrách několikrát připomenut. Poslední svíce dohoří současně se skolem poslední postavy. Stmelují se prvky několika fikčních světů, popírá se epizodní charakter filmu a podporuje se dojem kompaktnosti.

Kompozice filmu obsahuje úvod i závěr. Jako prolog funguje **dedikační báseň *Kytice***. Otevírá filmový svět ještě před uvedením titulků. Prezentace jmen osob, které se na filmu podílely, vstupuje do zfilmované skladby, zato samotný název díla je uveden až po jejím skončení. Titul adaptací jednotlivých básní divákovi zprostředkován není.

Do závěrečného výjevu nás zavádí pištec. Atmosféra kostela se mění – oproti temné štědrovečerní noci a přítmí dovnitř dveřmi společně s chlapcem hrajícím na píšťalu vstupuje i denní světlo. Hráč má na sobě kožešinu tvarem upomínající na totožnost zvířete, která připomíná přestrojení. Zařazuje se do **masopustního průvodu**. Roztodivnost veselí dokresluje hororovou grotesknost celého díla. Při tanci maškary odkrývají masky a ukazuje se, že jsou to postavy z jednotlivých příběhů. Mrtví a živí zde krácejí bok po boku, naznačuje se, že vše byla jen hra. Uzavírá se koloběh jednoho roku, který začal na jaře.

Každá balada je zpracována trochu jiným způsobem. **Příběhy se odlišují postavami, prostředím, časovým zasazením do ročního období i**

¹¹⁰ Ve *Vodníkovi* se postava chlapce nachází v těsném sousedství situace, kdy se dívka utopí. Hráč uvádí na scénu Polednici a vstupuje i do závěru poslední epizody.

barevným laděním. Vizualizace je expresivní, záběry jsou výtvarně stylizovány. Kostymérka a životní partnerka režiséra Jarka Pecharová vybírala kostýmy podle barevné symboliky a scénografické stylizace každé epizody.

Náladu dotváří působivá hudba Jana Jiráska. Ve verbální zvukové složce diváka uchvacuje akustický dojem citované poezie. Ekvivalentem literární řeči vázané chce být i rytmus mechaniky snímání obrazu, založený na opakování. V duchu předlohy je často připomínáno plynutí času. Film se díky vizualizaci původních detailů tváří jako věrná adaptace. **Obrazová interpretace je explicitní.** Literární motivy jsou ukázány vždy ve své typické, někdy až křiklavé podobě.

3. 4. Kritický ohlas

Filmová adaptace podle sedmi balad sbírky *Kytice z pověstí národních* byla **divácky velmi úspěšná.** Za necelé tři měsíce po premiéře ji viděly více než 4 milióny diváků. Veřejnost byla z filmové podoby kultovní literární klasiky nadšená. **Recenze v běžném tisku jsou rovněž pochvalné. Opačnou stránku ohlasu dokládají rozporuplné názory filmových kritiků. Soudy erudovaného publika z literárně-historických kruhů jsou však veskrze negativní.**

Film obdržel oficiální ocenění jak na domácí půdě, tak ve světě. Získal Českého lva za rok 2000 v kategoriích nejlepší hudba (J. Jirásek), kamera (F. A. Brabec), zvuk (J. Klenka) a plakát (J. Jakubisko). Na mezinárodních festivalech byl odměněn dvěma cenami za nejlepší kameru (Wine Country Film Fest, Glen Ellen v Kalifornii a Cameridge, sekce World Panorama, v Polsku, obojí v roce 2001).

Pro ilustraci kritického ohlasu uvádíme úryvky z recenzí. Shrňme nejprve **body hodnocení kladného**, na kterých se ustanovili nejenom laici. **Styl** převedení jazykové struktury do **audio-vizuálního sdělení je posuzován jako vhodný, líbivý a atraktivní**. Dá se zaznamenat **snaha o poetizaci výrazu**, která odpovídá naturelu předlohy. Výtvarně dokonalé obrazy jsou působivé a umožní divákovi lépe se vpravit do příběhu a prožít jej.

*Režisér a kameraman v jedné osobě – F. A. Brabec – sice zvolil bohatě stylizované ztvárnění, to však v žádném případě neubralo na působivosti vyprávěných příběhů. Spíše naopak – v Erbenových verších ukryté zlo je ve filmu ztělesněno a patřičnou intenzitou a navíc činí (také díky známým hereckým tvářím) povinnou školní četbu divácky atraktivní.*¹¹¹

Způsob prezentace je blízký požadavkům mladých lidí, a tak je filmové zobrazení může přivést zpět k četbě poezie. Filmové adaptace literárních děl mohou být obecně hojně využity ve výuce literatury. Srovnávací analýza umožní žákům a studentům konfrontovat a sdílet své představy a dobírat se dovednosti porozumění literárnímu artefaktu.

Vyznění aktualizací našlo také své příznivce. Nové Brabcovy prvky jsou viděny jako **adekvátní zmodernění** klasického díla zbrojící proti strnulosti a pietě chované k autorovi i jeho tvorbě. Přiblížení základních lidských trápení a vztahů aktuálními otázkami může pomoci lépe budovat zájem a pochopení.

*Nikoli tedy erbenovské hledání kořenů a mýtů, ale inspirace jimi, modernizace, zlidštění. Brabcova Kytice je zábavná, což považuji za tvůrčí vklad, který má šanci přilákat publikum – a zláká-li ho navíc k čtení Erbena tím lépe.*¹¹²

¹¹¹ LEDERER, J.: *Kytice je filmovou básní, při které diváka mrazí*. České slovo, 7. 12. 2000.

¹¹² MÍŠKOVÁ, V.: *Zapomeňte na Erbena, je tu Kytice*. Právo. 3. 12. 2000.

*V Brabcově interpretaci klasiky není nic zaprášeného ani pietního, naopak z ní vane svěží dynamika, která nachází hodnoty přetrvávající na věky.*¹¹³

Věnujme se nyní **ohlasu záporně kritickému**, neboť vlastnosti filmu, které jsou hodnoceny kladně, mají také své **evaluační protipóly**. Prvně zmiňme Brabcovu obrazovou estetiku, která pobouřila některé kritiky. Nejdůležitějším protiargumentem je neoprávněnost takového pojetí, neboť Erben, to je mírnost a střídmost sama. **Brabcovo pojetí je vysoce expresivní a křiklavé**. Upřednostnění vlastní obrazové vize před duchem předlohy značí buď podcenění interpretační fáze přípravy, určitý egoismus kameramana, nebo jasný komerční záměr. Jak již bylo řečeno, **kýčovitost je záměrná**.

Nespočetněkrát se v záběrech opakují stejná **klišé** – zrychlený pohyb mraků či jiného přírodního dění, poletující peří, sníh a okvětní lístky, padající listí, povlávající drapérie ve větru či vodě...

*Brabcova videoklipová obraznost se tu a tam pohybuje na hranici estetiky reklamních spotů – vše je až příliš perfektní, příliš barevné a nablýskané.*¹¹⁴

*Nejvíce selhává Brabcova snaha o působivost v místech, kde je grotesknost křečovitě nahrazována obrazovým krasotepectvím – některé záběry z českého venkova se spíše hodí do reklamy na „ryze české“ bramborové lupínky.*¹¹⁵

*Celkově byla poetika obrazů, jimiž se Brabec pokusil Erbena interpretovat, plochá, kýčovitá, dryáčnická, nehluboká a nepřesvědčivá – a to hlavně proto, že byly tyto obrazy popisné, nenechávaly prostor pro dvojznačnost.*¹¹⁶

Podle některých je filmová **aktualizace pouze náznaková a nedostatečná**.

Pochází z povrchní autorské interpretace a věrné adaptátorské strategie.

¹¹³ KŘIVÁNKOVÁ, D.: *Filmová Kytice radost pohledět*. Lidové noviny. 6. 12. 2000.

¹¹⁴ ŠŤASTNÁ, B.: *Erbenova Kytice pro 21. století*. Film a doba, č. 4, 2000, s. 217.

¹¹⁵ SPÁČILOVÁ, T.: *Kytice*. Premiere, leden 2001, s. 32.

¹¹⁶ ČULÍK, J.: *Nová filmová adaptace Erbenovy Kytice je zklamáním. Jak se F. A. Brabec pokusil přepsat geniální text a selhal*. <http://www.britskelisty.cz/0103/20010319d.html>

*Sbírka K. J. Erbena ho (F. A. Brabce) vyprovokovala nikoli svými potencemi filozofickými, etnografickými, či hlubinně psychologickými, nýbrž především jako příležitost zkusit něco obrazově vděčného a realizačně obtížného.*¹¹⁷

*Nestará se o vhodný interpretační klíč, o vyslovení svého názoru na dávné balady, o případné stylové přetvoření.*¹¹⁸

Původní žánrovou rozrůzněnost ve filmu umocňuje **odlišný styl zpracování jednotlivých balad. Celek** tak může působit **roztržštěně a nejednotně**.

Několik společných motivů fungujících jako spojující element je zpravidla hodnoceno pozitivně. Závěrečný výjev však nemá konkrétní opodstatnění, je vysvětlován *jako ornament zbytečný, opsaný uctivě od Jakubiska či Felliniho*¹¹⁹. S nezbytnou konkretizací bledne původní tajemno, to se někde proměňuje v patos (*Kytice*), ve šťastnějším případě se stává díky loutkovitosti zdrojem záměrného humoru (*Svatební košile*). Brabec coby filmový režisér rezignoval na vedení herců a věnoval se spíše řízení kamery, proto se stalo, že **herecké výkony jsou nestejně kvality a stylu**. Výrazně kontrastují postavy, které reprodukuje Erbenův text, a figury nemluvné, herectví je tak buď divadelní, nebo přirozeně splývá s kulisami. Inscenační selhání prokazuje někdy zbytečně expresivní přednes, afektovanost mluvy, mimiky i gest.

3. 5. Shrnutí a zhodnocení filmového řešení

Filmové podání Erbenových básní je velice **sugestivní. Podmanivá** Brabcova vize se vnucuje do mysli a svou výrazností **vytlačuje původní představy čtenářovy** vytvořené při četbě. **Prostředky poetizace filmového sdělení tkví v popisných výtvarně stylizovaných obrazech, záběrech krajiny a komponentech zvukové složky.**

¹¹⁷ BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Erbenova Kytice jako stroj na poezii*. Divadelní noviny, č. 4, 20. 2. 2001, s. 11.

¹¹⁸ JAROŠ, J.: *Kytice*. Reflex, č. 51, 2000, s. 53.

¹¹⁹ SPÁČILOVÁ, M.: *Erbenova Kytice je hollywoodský horor*. MF Dnes, 6. 12. 2000.

Pokud na sebe nenecháme bez přemýšlení působit „svůdnou podívanou“, zjistíme, že **citovaný text se často rozchází s obrazem. Logiku porušuje časový paradox fikčního světa** (*Kytice, Polednice, Štědrý večer*) **nebo sémantický nesoulad verbálního a vizuálního sdělení** (*Vodník, Zlatý kolovrat*). **Kolize zapřičiňují autorské aktualizace.**

Filmaři se snažili zdůraznit základní vztahy mezi lidmi (milostné a mateřské) a oprostít příběhy mytických prvků. **Mění se profily folklorních postav** – připodobňují se obyčejným lidem (král ve *Zlatém kolovratu*). Popírají se nadpřirozené a kouzelné kompetence (*Vodník, Polednice*).

Epické složky básní podléhají přestavbám. Děje jsou zdramatizovány a zhuštěny. **Zjednodušuje se zásada tří jednot a opakování** (*Svatební košile, Zlatý kolovrat*). Konfliktní situace bývají naopak zkomplikovány (*Polednice, Dceřina kletba*). Neutrální závěry některých příběhů (*Vodník, Polednice, Svatební košile*) **postrádají razantní pointu**, oproti silným Erbenovým závěrům **pasivně mlčí**. Někdy jsou ukončení **zcela pozměněna** (*Štědrý den, částečně Polednice*). **Přenesené a sekundární významy filmová konkretizace oslabuje** (*Kytice*). Zobecnění je v básních často přisouzeno vypravěči, jehož role filmový narativ využívá pouze v jednu.

Příčinou rozporuplnosti soudů stejných filmových prvků je zřejmě vyhraněný názor kritiků na strategii adaptování obecně. Brabec volí **postup částečně aktualizační** – selektuje a redukuje text předlohy, původní významy modifikuje a zařazuje k nim nové. Řadu verbálních náznaků se ale do obrazového kódu překládá věrně. **Adaptační strategie odpovídá zvolenému publiku – široké veřejnosti.** Někteří literární a filmoví odborníci adaptaci odsoudili, protože **nevyjadřuje ducha básnické předlohy**. Navzdory tomu, že časová neurčitost filmu ukazuje koncepci věrnou, **akcentují se jisté anachronické významy** (oproštění od mytičnosti, sexuální podtext...).

Nenechává se prostor pro dvojznačnost a nedořečenost. Film není schopný bez součinnosti s předlohou vyjádřit Erbenovy moralizující tendence. Vytrácí se původní smířlivý rozměr.

Co se týká **adekvátních aktualizací**, nové pojetí správně vsadilo na **humorný akcent** (*Svatební košile*). Pietní koncepce není zesměšňována, ale původnímu obsahu se přidává vhodný zpřítomňující význam. Když se podařilo prezentovat **významovou spojitost mezi obrazem** a textem (*Dceřina kletba*), zdařilo se jak text aktualizčně obohatit, tak oddaně reprodukovat etické ponaučení. **Filmovou adaptaci těchto dvou básní považujeme za nejzdařilejší.**

4. ZÁVĚR: Komparace filmových adaptací

Rozdílné povahy obou českých filmových adaptací poezie pramení z **odlišností jejich básnických předloh**. Obě básnická díla jsou sice **lyricko-epická**, ale poměr těchto dvou základních složek se v každém z nich liší. V *Romanci pro křídlovku* zaujímá primární místo lyrická reflexe, dílo je výrazně subjektivní. Dějová linie je skryta pod montážní kompozicí, z hlediska formy pod vzosností jazyka a do jisté míry i pod výrazovou nadbytečností.

Erbenovo umělecké pojetí je v této konfrontaci jednoduché. Jeho projev má objektivizující povahu, děj je rozvíjen v chronologickém sledu, jasně a stručně, čemuž odpovídají i použité stylistické prostředky. **Přesná forma** je důvodem, proč původní znění veršů proniká do scénáře. Charakter filmového média nutí k rapidnějšímu a zjednodušujícímu podání, jež je Erbenův text částečně schopen naplnit. Do zvukového komponentu proniká básnický rytmus, a dialogy postav tak nesimulují reálnou mluvu, jak je tomu ve filmovém jazyku zvykem. Ve filmu *Romanci pro křídlovku* básník promlouvá **prostřednictvím přímé řeči** (která je už v předloze vždy jakoby vytržena ze vzletné konfese), a tudíž se z jazykofilmu **vytrácí vzosná vyjádření**.

Prostředky poetizace jsou zde jiné – **obsah** (situace, zápletky a vyústění) i **emocionální zážitek** recipienta jsou obdobné jako v básni. Konkrétně se k poetizování výrazu využívá **možností filmového média** (techniky střihu, zvuku, světla). Tvůrci *Kytice* sice používají obdobných postupů, ale **přemíra jejich uplatňování** v kombinaci s barevným viděním působí v porovnání s původním dílem nepatříčně a vzdaluje tak jejich výsledné vyznění původnímu záměru.

Z hlediska kompozičního profily filmů odpovídají předlohám – *Kytice z pověstí národních* je sbírkou, zatímco Hrubínova *Romance* je skladba. *Kytice* je tedy film **povídkový, epizodický** – podává několik na sobě

nezávislých příběhů. V počtu narativů je sice *Romance pro křídlovku* chudší, ale zato se snaží podat **celý úhrn původního obsahu**. Vypouštění motivů a prvků se nutně při realizaci obou adaptací, ale pouze u *Kytice* se provádí **redukce celých částí** (film se prezentuje jako filmová báseň podle sedmi balad K. J. Erbena). Pokud film zobrazuje jeden příběh, je nutné ho částečně vyhrotit a zdramatizovat, aby diváka nenudil. Hrubínova jednoduchá zápleтка je proto ve filmu zkomplikována. Film s více oddělenými příběhy má primárně větší schopnost udržet divákovu pozornost, ale na druhou stranu zde nastává problém, jak příběhy spřáhnout do jednoho celku. V řešení **spojovacích motivů** byl Brabec a jeho spolupracovníci invenční.

Vávrův film ukotvuje příběh do **konkrétního prostředí**, které je v předloze specifikováno jak historicky, tak místně. **Nekonkrétnost zasazení** Erbenových balad je sice do filmu převedena, ale konkretizace blíže nspecifikovaného má celou řadu možností, a tak se neurčitost literární i filmová od sebe významně vzdalují.

Zásadním faktorem, který hraje roli ve vztahu básnické předlohy a jeho filmové adaptace, je **časová prodleva**, jež vzdaluje vznik díla od momentu jeho zfilmování. Filmová podoba *Romance pro křídlovku* vznikla vlastně záhy po vydání verze literární. **Časová blízkost obou realizací** také básníkovi umožnila se zásadním způsobem podílet na filmové koncepci. Oba příběhy zobrazují dobu v podstatě nedávnou autorově současnosti. Není nutné původní obsah nijak modernizovat, aby byl pro dobové publikum přijatelnější. Nicméně způsob filmového zobrazení *Romance* zrcadlí používání jistých uměleckých postupů, které český film v 60. letech favorizoval. Nedá se tady říci, že by ji doba natočení zásadně nepoznamenala.

Rozdílně je tomu u filmové adaptace *Kytice z pověstí národních*. Napsání předlohy a realizaci filmu **vzdaluje časová prodleva téměř 150 let**. Přelom

19. a 20. století v evoluci lidstva znamenal podstatný zvrat, proto můžeme historickou distanci obou děl ještě značně nadsadit. Taková časová vzdálenost nutí adaptátory **přizpůsobit původní obsah současným hodnotám, zmodernizovat a zpřístupnit původní významy.** Je zjevné, že adaptace, která prodělá tyto interpretační fáze, se bude více vzdalovat primárnímu textu.

Oba filmy konkretizací a zdůrazněním jevů popsaných v básnické předloze akcentují jejich **erotickou stránku.** U *Kytice* jde ovšem o zásadní rozvedení nebo přímo o zavedení nové, a tak se občas stává **motivem zbytečným a samoučelným,** zhotoveným pouze pro efekt. V *Romanci* se decentní nástin sexuality nabízí, protože se jedná o **milostné téma.** Oba filmy nikoli ve svém celkovém vyznění, ale v jednotlivých scénách mají **groteskní účinek,** jenž je ocenění hodný. K původním významům se přidává vyznění nové, zcela vlastní filmovému médiu.

Filmová *Romance pro křídlovku* není věrnou adaptací. Dochází ke změnám dějovým a částečně i motivickým, přesto však důsledně, hlavně také díky autorské participaci Hrubína, **vyjadřuje ducha primárního textu.** Autentický zážitek je podroben novému zprostředkování, které má stejný emocionální náboj jako jeho literární ztvárnění.

Film *Kytice* se snaží vystihnout Erbenovu **dějovou výstavbu i konkrétní detaily.** Aktualizační prvky a způsob obrazového pojetí ovšem protiřečí zásadám sbírky. Realizace příběhů v nekonkrétní historické epoše následuje časovou neurčitost předlohy. V tomto ohledu by mohla modernizace být mnohem konkrétnější a oceňme Brabcovo rozhodnutí v tomto bodě zůstat oddán předloze. **Adaptátorský přístup je tedy rozporuplný.** Folklorní dědictví je podáno tak, aby bylo pro současné recipienty zajímavé.

Kvůli akcentaci komerčního hlediska není tak zjevné, že film *Kytice* bude trvalou uměleckou hodnotou. Zato *Romance pro křídlovku* je již časově prověřená o toto hodnocení o ní můžeme s jistotou tvrdit. Jejím úskalím ovšem je, že pro současného průměrného diváka bude **nezajímavá** – pomalá, nudná, černobílá, zkrátka stará. *Kytice* je v dnešním kontextu schopna obstát a zaujmout, což je zase důsledek její relativní novosti. Oceňme odvahu tvůrce, který se dnes odhodlá zfilmovat tu část literatury, jež není doménou čtenářstva. *Kytice* ale může k četbě původního textu přivést, a má tudíž značný **didaktický potenciál**.

POUŽITÁ LITERATURA:

A) Obecné publikace:

- ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Svoboda, 1996.
- BALAJKA, B.: *Přehledné dějiny literatury I*. Praha : Fortuna, 2001.
- BALAJKA, B.: *Přehledné dějiny literatury II*. Praha : Fortuna, 2003.
- BIANCHI, P.: *Film a literatura*. In: *Problematika filmových a dramatických forem. Výběr literatury*. Praha : AMU, 2004.
- BURTON, G – JIRÁK, J: *Úvod do studia médií*. Praha : Portál, 2001.
- CHATMAN, S.: *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008.
- Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2006.
- ECO, U.: *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997.
- Encyklopedie literárních žánrů*. Praha ; Litomyšl : Paseka, 2004
- Film a literatura. Filmový sborník historický I*. Praha : Československý filmový ústav, 1988.
- JEŽEK, S.: *Slovo oživé filmem*. (1942). In: *Problematika filmových a dramatických forem. Výběr literatury*. Praha : AMU, 2004.
- KLIMEŠ, I.: *Filmový scénář*. In: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha ; Litomyšl : Paseka, 2004
- MICHALEK, B: *Film. Umění ve vývoji*. Praha : Panorama, 1980
- MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990.
- SCHEINPFLUGOVÁ, O.: *Byla jsem na světě*. Praha : Mladá fronta, 1994.

Slovník literárních směrů a skupin. Praha : Panorama, 1983.

PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele.* Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2006.

B) Odborné články:

BÍLEK, P.: *Adaptace literárního textu.* Host do školy. Říjen 2008. Praha : FFUK, s. 34-35.

GRULICHOVA, H.: *Poezie ve filmové tvorbě.*
www.fi.muni.cz/lemma/referaty/08/Grulichova_Helena-poezie.pdf

MÁLEK, P.: *K pojmu konkretizace v literatuře a filmu.* Iluminace. č. 2, 1991, s. 3 – 13.

MÁLEK, P.: *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I.* Iluminace, č. 2, 1993.

MAREŠ, P.: *Citát a aluze ve filmu.* Iluminace, č. 2, 1997, s. 5 – 10.

MAREŠ, P.: *Jazyk a film: problematika stále aktuální.* Iluminace, č. 3, 1995.

MRAVCOVÁ, M.: *Několik poznámek ke vztahu literatury filmu.* Host do školy. Říjen 2008. Praha : FFUK, s. 17 – 21.

PALKOVÁ, Z.: *O řeči (v českém) filmu.* Iluminace, č. 1, 1991, s. 3 – 16.

ŠAFRÁNKOVÁ, K.: *Filmové adaptace literárních děl.*
www.kritickemysleni.cz/klisty.php?co=34/filmadapt

C) *Romance pro křídlovku* – PŘEDLOHA

HRUBÍN, F.: *Romance pro křídlovku.* Praha : Československý spisovatel, 1983.

BRABEC, J.: *Poezie na rozcestí*. Plamen, č. 5, 1963, s. 48 – 52.

HOFFMANNOVÁ, J.: *Struktura časových významů v Hrubínově Romanci pro křídlovku*. Slovo a slovesnost, č. 4, 1980, s. 286 – 290.

MRAVCOVÁ, M.: *František Hrubín: Romance pro křídlovku*. Česká literatura. Roč. 36, 1988, s. 203 – 224.

MRAVCOVÁ, M.: *František Hrubín: Romance pro křídlovku*. In: *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha : SPN, 1992, s. 236 – 248.

PÍŠA, A.-M.: *Básník země a kosmu*. In: PÍŠA, A.-M.: *Stopami poezie*. Praha : Československý spisovatel, 1962.

POHORSKÝ, M.: *Hrubínova Romance pro křídlovku*. In: HRUBÍN, F.: *Romance pro křídlovku*. Praha : Československý spisovatel, 1983.

STRNADEL, F.: *František Hrubín*. Praha : Československý spisovatel, 1980.

TREFULKA, J.: *Hrubínova Romance*. Host do domu, č. 9, 1962, s. 279.

TREFULKA, J.: *Nová poezie Františka Hrubína*. Host do domu, č. 7, 1962, s. 135.

D) Romance pro křídlovku – FILM

BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Romance pro křídlovku*. In: *Iluminace*, č. 3, 1996, s. 171.

FIALA, M.: *Báseň jako film. O Romanci pro křídlovku s Otakarem Vávrou*. In: *Rudé právo*, 5. 3. 1967.

FIALA, M.: *Filmová báseň o lásce a smrti*. In: *Rudé právo*, 9. 3. 1967.

HOŘEC, P.: *Hrubínův zpěv o lásce a smrti „Romance pro křídlovku“ ve filmovém přepisu*. Květy, č. 47, 1966, s. 20 – 21.

KOUDELKOVÁ, E.: *Film a literatura v období takzvané nové vlny československého filmu*. Liberec : Technická univerzita, 2000.

MRAVCOVÁ, M.: *Romance pro křídlovku aneb Jak se z básně zrodil film*. In: *Iluminace*, č. 2, 1989, s. 38 – 61.

MRAVCOVÁ, M.: *Romance pro křídlovku (Vávra : Hrubín)*. In: *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990, s. 165 – 184.

SEDLÁČEK, J.: *Horizontální vertikální řez novou vlnou (1964 – 1970)*. *Cinema*, č. 4, 1998, s. 50 – 55.

VÁŇA, O.: *Otakar Vávra*. Praha : Český filmový ústav. 1971.

VRABEC, V.: *Od filmové epiky k poémě. Nový film Otakara Vávry Romance pro křídlovku*. *Svobodné slovo*, 3. 3. 1967, s. 4.

E) *Kytice z pověstí národních* – PŘEDLOHA

ERBEN, K.-J.: *Kytice*. Praha : Mladá fronta, 2009.

ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Státní nakladatelství, 1930.

FISCHER, O.: *Úvod. Poznámky*. In: ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Státní nakladatelství, 1930.

JIRÁT, V.: *Erben čili majestát zákona*. Praha : Nakladatelství J. Podroužka. 1944.

NOVÁK, A.: *Karel Jaromír Erben a jeho „Kytice“*. In: *Zvony domova a Myšlenky a spisovatelé*. Praha : Novina, 1940, s. 287 – 293.

POLÁK, J.: *Kytice nevadnoucí*. Praha : Práce, 1949.

QUIS, L.: *Úvod*. In: ERBEN, K.-J.: *Kytice z pověstí národních*. Praha : Nakladatelství J. Otto, 1900.

SCHENK, R.-STRAKA, J.: *Jak „Kytice“ vyrostla? Ocenění Kytice*. In: ERBEN, K.-J.: *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. Zábřeh : Nákladem J. Malého, 1909.

VODIČKA, F.: *K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře. Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ*. In: VODIČKA, F.: *Struktura vývoje*. Praha : Dauphin, 1998.

E) *Kytice* – FILM

BALDÝNSKÝ, T.: *F. A. Brabec: Kytice pro všechny*. *Premiere*, č. 11, 2000, s. 70 –71.

BÍLEK, P.: *Kytice. Premiéry*. *Premiere*, č. 11, 2000, s. 53.

BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Erbenova Kytice jako stroj na poezii*. *Divadelní noviny*, č. 4, 20. 2. 2001, s. 11.

BRABEC, F.-A.: *F. A. Brabec o Kytici: Svár scénáristy, režiséra a kameramana*. <http://www.ceskatelevize.cz/speciaily/kytice/tvurci/brabec.php>

ČULÍK, J.: *Nová filmová adaptace Erbenovy Kytice je zklamáním. Jak se F. A. Brabec pokusil přepsat geniální text a selhal*. <http://www.britskelisty.cz/0103/20010319d.html>

DUŠEK, J.: *Kytice. Točí se...* *Cinema*, č. 10, 1999, s. 46 – 48.

FOLL, J.: *Kytice věčných hříchů – sedm balad v hororovém stínu*. <http://www.ceskatelevize.cz/speciaily/kytice/recenze/02-tyden.php>

HARTLOVÁ, K.: *Kytice – recenze filmu F. A. Brabce*. www.phil.muni.cz/~hartlova/kytice.doc

JAROŠ, J.: *Kytice*. *Reflex*, č. 51, 2000, s. 53.

KŘIVÁNKOVÁ, D.: *Filmová Kytice radost pohledět*. *Lidové noviny*. 6. 12. 2000.

KŘIVÁNKOVÁ, D.: *Po Kytici se chystám na Broučky. Říká v rozhovoru pro LN režisér a kameraman nového českého filmu F. A. Brabec*. *Lidové noviny*, 6. 12. 2000.

LEDERER, J.: *Kytice je filmovou básní, při které divák mrazí*. *České slovo*, 7. 12. 2000.

LEDERER, J.: *Erbenovo dílo křísí na filmovém plátně známí herci*. České slovo, 21. 11. 2000

MACOUREK, M.: *Miloš Macourek a F. A. Brabec: Jak se točí Kytice*. Premiere, č. 11, 2000, s. 63 – 68.

MÍŠKOVÁ, V.: *Zapomeňte na Erbena, je tu Kytice*. Právo. 3. 12. 2000.

NOVÁK, P.: *Chvilka poezie. Kytice*. Total film, č. 9, 2000, s. 67 – 71.

PILÁTOVÁ, A.: *Thriller i horor – hlavně krásná podívaná*. Týdeník Rozhlas, č. 53, 2000.

SEDLÁČEK, J.: *Kytice*. Cinema, č. 12, 2000, s. 62 – 65.

SEDLÁČEK, J.: *Kytice*. Cinema, č. 1, 2001, s. 134.

SPÁČILOVÁ, M.: *Erbenova Kytice je hollywoodský horor*. MF Dnes, 6. 12. 2000.

SPÁČILOVÁ, M.: *At' mluví zábavně strašidelná poetika!* MF Dnes, 6. 12. 2000

SPÁČILOVÁ, T.: *Kytice*. Premiere, leden 2001, s. 32.

STANKOVIČ, A.: *Podíl Macourka na polidštění Vodníka aneb Sedm výherců „Kaštanů v čokoládě“?* Kritická příloha, č. 13, 1999, s. 130 – 133.

ŠŤASTNÁ, B.: *Erbenova Kytice pro 21. století*. Film a doba, č. 4, 2000, s. 215 – 217.

Resumé

Teoretický úvod charakterizuje filmové umění na základě jeho vztahu k literatuře a snaží se určit jeho specifika (autorství, scénář). Připomíná problémy, s nimiž se tvůrci filmových adaptací literárního díla musejí vyrovnávat (konkretizace, interpretace, selekce a eliminace, adaptátorská strategie). V poslední kapitole je naznačena oblast adaptování poezie.

Praktická část práce je zpracována metodou konfrontační analýzy, pro niž byly vybrány dvě kontrastní a zdařilé filmové adaptace poezie. Porovnávají se básnické předlohy a jejich filmová zpracování – *Romance pro křídlovku* F. Hrubína a O. Vávry a *Kytice* K. J. Erbena a F. A. Brabce. Nejprve je uvedena základní povaha literární předlohy, v níž se vyzdvihuje potenciál, jaký dílo pro filmování má, ale i prvky, které mediální transformaci komplikují.

Ukazuje se, jakým způsobem filmová adaptace vznikala. Práce se snaží definovat prvky, které byly v porovnání s původním textem redukovány a eliminovány, a také významy, které byly ve filmu nově zařazeny a naznačují autorskou aktualizaci. U kapitol věnovaných *Romanci pro křídlovku* je text řazen podle jednotlivých modifikací, k nimž ve filmu došlo. *Kytice* je film povídkový, a tak se kapitoly věnují jednotlivým epizodám a následně jejich spojovacím motivům. U *Kytice* je také důsledněji připomenut kritický ohlas, protože obsahuje (na rozdíl od *Romance pro křídlovku*) i negativní hodnocení. Na závěr každé části se shrnují základní rysy filmové adaptace a adaptátorského postupu.

V závěru se porovnávají obě filmové adaptace poezie. Poukazuje se na rozdílný vztah předlohy a jejího filmového ztvárnění, hledají se odlišnosti dvou režijních přístupů k literární předloze. Nakonec je zhodnocena adekvátnost filmového řešení a zvolená adaptační strategie.

Resumé

The theoretical introduction characterizes difference between film art and literature. It tries to define its specifics which movie makers have to deal with. The last chapter is devoted to outline problematic of poetry adaptation.

The practical part of the thesis is based on confrontational analysis, for which I choose two contrast and well made film adaptations. The thesis compares original poetry: F. Hrubín's *Romance pro křídlovku* and K. J. Erben's *Kytice* with movie adaptation of O Vávra's and F. A. Brabec respectively.

Firstly I tried to grasp basic and the most important characteristics of both originals. The second goal was to highlight parts of original poetry which were most and least suitable for movie adaptation.

Objective of the conclusion was to compare movie adaptation of *Kytice* and *Romance pro křídlovku*, to show different relation between original pieces and their movie adaptation and to find differences in approach of Vávra and Brabec. Finally I tried to evaluate adequacy of solutions their chose.

Klíčová slova

Film

Prostředky lyrizace

Vztah filmu a literatury

Dramatická kulminace

Filmový scénář

F. Hrubín

Filmová adaptace

O. Vávra

Adaptování poezie

Romance pro křídlovku

Básnická předloha

K. J. Erben

Konkretizace

F. A. Brabec

Redukce

Kytice z pověstí národních

Selekce

Kytice

Eliminace

