

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav české literatury a literární vědy

Tři podoby Věry Lukášové

Bakalářská práce

Autor práce: Anna Štanclová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Praha, 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 30. 7. 2011

Anna Štanclová

Poděkování

Mé poděkování patří Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc. za trpělivé vedení této práce.

Obsah

Úvod	6
1. Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová	8
1.1. Božena Benešová a její tvorba	8
1.2. Věra Lukášová.....	9
1.2.1. Postavy	10
1.2.3. Prostor.....	16
1.3. Formální stránka.....	17
1.4. Ohlasy	20
2. Věra Lukášová a Divadlo D	21
2.1. Emil František Burian a Divadlo D	21
2.1.1. Vznik divadla D	21
2.1.2. Divadlo D po roce 1938 a za okupace.....	23
2.2. Inscenace „Věra Lukášová“	24
2.2.1. Okolnosti vzniku samotné inscenace	24
2.2.3. Realizace a formální prostředky.....	25
2.2.3.1. Jazyk	27
2.2.3.2. Hudba.....	28
2.2.3.3. Scéna	29
2.2.3.4. Herci	29
3. Filmová adaptace Věry Lukášové	32
3.1. Film 30. let u nás	32
3.2. Filmový scénář	33
3.3. Hudba.....	34
3.4. Herecké výkony	35
3.5. Kamera	36
3.6. Význam	37

3.7. Televizní inscenace	38
4. Vlastní srovnání.....	39
4.1. Teoretická východiska	39
6.2. Konkrétní příklady.....	42
6.2.1. Výchozí text, scénář.....	42
6.2.2. Film versus divadlo	43
Závěr	46
Bibliografie.....	48

Úvod

Tato práce pojednává o jedné tematické látce, stejném námětu a stejném příběhu, který se uplatnil ve třech rozdílných uměleckých podobách – v literární, v divadelně inscenační a ve filmové¹. Jedná o novelu Boženy Benešové z roku 1936 *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. V případě divadelní hry i filmu (obojí pochází z „dílny“ Emila Františka Buriana) byl název zkrácen pouze na jméno hlavní hrdinky: *Věra Lukášová*

Práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole se věnuje prostor literární předloze, jakožto výchozímu dílu, které inspirativně podmínilo vznik divadelní a filmové verze. V zájmu lepšího porozumění textu a jeho zasazení do kontextu doby i autorčiny tvorby je zde uvedeno i několik podstatných údajů o autorčině životě, jenž měl na její tvorbu velký vliv. Pozornost se věnuje i samotnému ději novely a jejím postavám. V případě novely *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* je velice zajímavé a podnětné zabývat se formální stránkou textu, což nám později poskytne vodítko při komparaci s divadelní hrou a filmem. Na závěr této kapitoly se pak stručně zmíníme o kritických ohlasech na vydání novely.

Druhá kapitola se zabývá divadelní inscenací E. F. Buriana, která byla s velkým úspěchem uvedena na scéně divadla D 39. Stejně jako v první části i zde bude věnován prostor samotné osobnosti E. F. Buriana a vývoji jeho divadelní tvorby. Zmíníme se rovněž o okolnostech vzniku avantgardní scény divadla D a také o jeho působení v době nacistické okupace. To úzce souvisí s námětem hry a je to rovněž důvod, proč hra měla takový úspěch mezi diváky a proč se stala velice významným politickým jinotajem. Zároveň se práce zabývá formální stránkou představení, tedy jevištní realizací dramatizace. Jelikož není k dispozici žádný autentický záznam představení, bylo použito práce divadelního kritika a teatrologa Bořivoje Srby, který

¹ Zajíčková, 23. Zároveň existuje rozhlasová hra z roku 1965 v režii Josefa Henkeho. Hudební úpravu pro rozhlasovou hru provedl Jiří Váchal, nahrálo kvarteto J. Dvořáčka. Sugestivitu prohlubuje krásná Burianova scénická hudba. Představitelka paní Lukášová Blanka Waleská podala výborný výkon. Věru Lukášovou ztvárnila Klára Jerneková (dcera Jiřiny Stránské), jíž byl rovnocenným partnerem Jarka Kohout v podání Jaroslava Keply. Staré pana Lába ztvárnil Zdeněk Hodr.

Josef Henke vychází z Burianova divadelního scénáře, od něhož se příliš neodchyluje. Rozhlasová hra nám dává možnost představit si původní Burianovu inscenaci z 30. let. „Avantgardní estetika, v níž byl zdůrazněn význam zvukovosti a hudebnosti, a obdiv k Emilu Františku Burianovi měly za důsledek, že v 60. letech bychom v tvorbě Josefa Henkeho mohli vysledovat jednu linii rozhlasových inscenací dříve uvedených v divadle D (*Krysař, Věra Lukášová, Lidová suita...*). Inscenace inspirované Burianem byly uvedeny v roce 1968 v rámci festivalu „Živý odkaz národního umělce E. F. Buriana“.

se věnuje především české meziválečné avantgardě a Emilu Františku Burianovi. Ve své práci *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939-1941* (1980) Srba podrobně rozebírá divadelní tvorbu E. F. Buriana v období nacistické okupace. Rovněž poskytuje pečlivý rozbor jednotlivých představení a jejich formálních prostředků jako jsou jazyk a herectví, scénická hudba a divadelní scéna (scénografie).

Třetí část se věnuje filmu *Věra Lukášová* z roku 1939. Film byl natočen stejným režisérem velice krátce po vzniku a uvedení divadelní hry, což se samozřejmě odrazilo na jeho podobě. Tato část nám přiblíží, jaký měl Burian k filmu vztah a jak postupoval při tvorbě jednoho ze svých prvních filmových děl. Burian se v české kinematografii uplatňoval především jako významný skladatel filmové hudby a nebyl tedy u filmu nováčkem, nečinil však mnoho rozdílů mezi prací jevištní a filmovou. Na filmu *Věra Lukášová* pracoval podle svých zvyklostí, které si přenesl z divadelního prostředí, což vtisklo filmu svébytný ráz. V této části se také bude hovořit o formální stránce filmu: o kameře, scénáři, hudbě a hereckých výkonech. V závěru se zmíníme o televizní inscenaci, jež byla natočena v 60. letech.

Poslední část se zabývá všemi třemi verzemi téže látky zároveň a jejich komparací. Pokouší se nalézt prvky, jež jsou všem třem dílům společné, a naopak prvky, které je od sebe odlišují. Ačkoliv se jedná o zpracování totožné látky, je třeba zdůraznit, že hovoříme o třech na sobě nezávislých a samostatných dílech. Jde o osobité umělecké kompozice, které hovoří svým vlastním jazykem a je nutno o nich s ohledem na rozdílné výrazové možnosti uvažovat. Tato čtvrtá část je rozdělena do dvou podkapitol: první se zabývá teoreticky tématem literární adaptace a vztahem mezi adaptací a její literární předlohou; druhá část je zaměřena na konkrétní příklady ze všech tří verzí *Věry Lukášové*.

1. Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová

1.1. Božena Benešová a její tvorba

Božena Benešová, rodným jménem Zapletalová, se narodila 30. listopadu roku 1873 v Novém Jičíně. Krátce po jejím narození se rodina odstěhovala do Napajedel na Moravském Slovácku, kde strávila se svými deseti sourozenci své dětství a mládí. V době, ve které vyrůstala, se Benešová vymykala obrazu dívky z dobré rodiny. Již od raného mládí projevovala veliký zájem o literaturu, naučila se plynule francouzsky a německy. Bránila se tlaku maloměstských konvencí, které ji předurčovaly k výhodnému sňatku a životu strávenému péčí o domácnost ve společnosti dobře situovaného muže. Ve snaze uniknout této životní perspektivě se raději hroužila do světa knih. Její rodina však neměla pochopení pro výjimečné nadání své dcery. Matka z ní chtěla vychovat dobrou manželku a hledala pro ni štěstí, které ona sama našla v početné rodině. Mladé dívce snící o jiném životě se to zdálo málo a její potřeba duchovního růstu způsobila, že se ve svém rodném prostředí cítila osamocená.²

Podobné problémy, se kterými se potýkala Benešová ve svém mládí, mají i některé hrdinky její prózy. Benešová byla velice výjimečná a již od mládí psala verše i povídky, ale publikovat začala poměrně pozdě. K tomuto významnému kroku jí pomohlo navázání přátelství s Růženou Svobodovou. Dostala se tak do kontaktu s F. X. Šaldou, což jí otevřelo mnoho nových možností pro literární uplatnění. F. X. Šalda si Benešové jako autorky velice vážil a ve své studii, vydané u příležitosti její smrti v roce 1936, napsal: „Božena Benešová je ze čtyř až pěti velkých prozatérů českých devatenáctého a dvacátého století. Nebyla oceněna zaživa, protože její kvality jsou příliš vnitřní, málo ostentativné, nedemonstrační a nedemagogické, příliš zákonně utajené; je tedy pravděpodobné, že její význam v budoucnosti poroste.“³ F. X. Šalda ale zemřel zanedlouho po Benešové, a nebyl tedy svědkem událostí, které otřásly celou Evropou. Druhá světová válka nadobro změnila celý svět a zasáhla do všech oblastí společenského života. Evropská literatura stála před mnoha nově vzniklými otázkami, se kterými se musela vypořádat, musela reagovat na ztrátu tradičních hodnot, již s sebou druhá světová válka přinesla. V takovém vypjatém ovzduší neměla „málo ostentativní a nedemonstrační próza“ Boženy Benešové mnoho

² Moldanová 9-13.

³ Moldanová, 7.

prostoru pro úspěch. Její dílo však nikdy zcela nezmizelo z českého kulturního povědomí, o čemž svědčí i četnost vydávání její neznámější novely *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* (Melantrich: 1936, 1940, 1946; Československý spisovatel: 1959, 1966, 1972, 1979).

„Tvorba Boženy Benešové má autobiografické východisko. Autorka vyrůstala v prostředí maloměstské smetánky, na jejíž kastovnictví, úzkoprsou morálku a pokrytectví od počátku bolestně narážela.“⁴ Krátké prózy Boženy Benešové mají několik společných rysů. Odehrávají se na maloměstě, tedy v prostředí, které Benešová důvěrně znala a které ji velice silně ovlivnilo (nutno dodat, že vesměs negativně). Maloměstské prostředí a životní styl, se kterým jsou konfrontovány nejčastěji mladé dívky, nalezneme jako ústřední téma napříč celou autorčinou povídkovou tvorbou. Hlavními postavami bývají děti, mladí lidé, především však dospívající dívky, jež ještě naplno nepohltila maloměstská morálka. Společenské konvence je svazují, protože v nich není dostatek prostoru pro upřímné a hluboké city a svobodný rozvoj. Mladí hrdinové próz Boženy Benešové se vůči maloměstskému prostředí se všemi jeho negativy vymezují. I přes dílčí změny autorčina prozaického stylu zůstává obraz a kritika maloměsta jedním z ústředních témat.

1.2. Věra Lukášová

Novela *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* znamenala pro Benešovou veliký úspěch. Jedná se o příběh mladé dívky, jež je na svůj školní věk vysoce vnímavá a inteligentní a kterou okolnosti donutí předčasně dospět. Její skutečný život v nechápavém a odmítavém prostředí jí nepřináší nic dobrého, tak si vytváří svůj vlastní fikční svět. Věřino neutěšené dětství je variací na život autorky a zrcadlí osobní krize z let jejího mládí.

Věra je v jistých rysech portrétem Boženy Benešové z dívčích let. Naznačují to některé charakteristické detaily: Věřino okouzlení slovy začínajícími na „o“ připomíná hladu sešitů, které se kupily na zemi v pracovně spisovatelky a byly popsány zdánlivě nelogickými řadami slov začínajícími na stejné písmeno nebo slabiku, slov zvukově podobných. S autorkou má Věra společnou i zálibu v hádankách, křížovkách a rébusech, jejichž nadšenými luštitelkami obě byly, a konečně na autorčino mládí

⁴ Forst, 200

odkazuje i historie s romantickým příběhem Dona Pabla a dona Pedra, čteným na půdě, tak podobné ‚hůrové světlici‘, na niž autorka vzpomíná jako na své čtenářské útočiště. Věra Lukášová měla nepochybně vzory i v mladých dívkách, které Benešovou na sklonku života obklopovaly, v neteři, dětech jejích přítelkyň, ale byla zejména trochu nostalgickým autoportrétem, vzpomínkou na dávno minulé mládí, na kouzelný svět dětské fantazie.“⁵

1.2.1. Postavy

Rozsahem se jedná o jednu z autorčiných delších povídek, čili novelu. Je rozdělena do 12 kapitol, její děj se odehrává v městečku Panov a vystupují v ní čtyři postavy: Věra, její babička, pan Láb a Jaroslav Kohout (Jarek). Tyto čtyři postavy můžeme rozdělit na dvě dvojice, jež se vyznačují diametrálně odlišným pohledem na svět. Paní Lukášová, Věřina babička, a pan Emerich Láb jsou postavy výrazně statické, které se obracejí do minulosti a žijí ve svých vzpomínkách. Pan Láb je zlý, rafinovaný a velice amorální; Věřina babička je naopak staromilsky prudérní a moralistní. Do kontrastu s jejich postoji je postavena dvojice mladých postav – Věry a Jarka. Ti jsou naopak dynamickým prvkem povídky, celý život mají před sebou, žijí tedy výrazné přítomností a hledí i do budoucnosti.

Další dvojici lze vytvořit z ženských postav novely. Jedenáctiletá Věra Lukášová žije se svojí babičkou. Věra je ve věku, kdy teprve dospívá do dívčí krásy a kdy se v ní probouzejí dosud nepoznané city a touhy. Stojí tedy na prahu ženství. Babička Lukášová je naopak stará dáma, která svou ženskost prožívá jen ve svých vzpomínkách na mladá léta, kdy byla krásná a obdivovaná. Stejně tak bychom mohli proti sobě postavit dvojici mužských postav – mladého studenta Jarka Kohouta, plného životního optimismu a elánu, také ale klackovité drzosti, a starého pana Lába. Ten využívá Věřiny mladistvé naivity a zvědavosti ke svým odpudivým záměrům. Příznačné pro toto rozdělení je i místo, do kterého Benešová své postavy zasadila. Pan Láb s babičkou Lukášovou vedou svůj rozhovor na hřbitovní lavičce nad hrobem Věřina otce. Jarek s Věrou se setkávají venku, v hravé „oblasti. Toto rozdělení jen podtrhuje odlišnost dvou světů, v nichž žije Věra s Jarkem a pan Láb s babičkou.

⁵ Moldanová, 81-82.

Centrální postavou celého příběhu je ale samotná Věra a všichni ostatní (babička, pan Láb a Jaroslav) jsou zde kvůli ní. Skrze neustálou konfrontaci Věry s těmito postavami se vytváří jádro iniciačního syžetu, který je konstruován až k dramatickému vyvrcholení. Paní Lukášová se sama potýká se svou frustrací z toho, že její milovaný syn se oženil s ženou, která v jejích očích nebyla dostatečně společensky postavená. Neustále s tím konfrontuje bezbranné dítě-sirotka a tím problematizuje její vztah k mrtvým rodičům. Mimoto ve své naivitě a omezenosti podsouvá Věru chlípnému starci. Je to postava vpravdě staromilská a zcela svázaná společenskými konvencemi maloměsta.

1.2.2. Děj

Hlavní hrdinka jedenáctiletá Věra Lukášová žije se svou babičkou, protože je sirotek. Příliš si spolu nerozumí a každá žije ve svém vlastním světě. Babička snívá při pletení o svém mládí, slyší hudbu plesů a pokoj se pro ni dočasně stává tanečním sálem i městskou kolonádou z mladých let. Také Věra má svoje útočiště, kde se cítí schovaná před „tímto světem se školou, babičkou, strachem a úzkostí.“⁶ Toto místo nazývá „oblast“ a chodívá si sem hrát se svými dvěma balóny. Červený - don Pedro - a modrý - don Pablo - pro ni ztělesňují španělské šlechtice, kteří prožívají v jejích představách svá romantická dobrodružství s krásnou donou Elvírou. Pro Věru představují dva míčky prostřednictvím k přístupu ke světu. Jim svěřuje svá tajemství, touhu po poznání i zklamání z okolního světa dospělých. Do jejich příběhu promítá svá přání a na pozadí tohoto dobrodružství se snaží zodpovědět otázky, jež ji nejvíce trápí. Co je dobro? Co je zlo? A jak je může člověk rozlišit? Co jsou to hříšné nástrahy? Inspiraci pro své výpravy do fantazie našla Věra v sešitkovém vydání dobrodružné španělské komedie, kterou tajně čítávala na půdě. Neměla však k dispozici všechny sešitky, a tak musela příběh o záměně dětí (hodného dona Pabla a bídné dona Pedra) a právu na lásku krásné Elvíry dokončit sama. Přičemž malou Věru nejvíce zajímal mravní princip příběhu – jak rozlišit dobro a zlo a jak dosáhnout pravdy a spravedlnosti.

Boží soud, který chce se svými postavami zinscenovat, se má konat především proto, aby si ona sama ujasnila hodnoty a aby jí pomohl k zodpovězení osobních pochyb a otázek. Věra je totiž nemanželské dítě, což jí babička velice

⁶ Benešová, 15.

zazlívá. Babička je vznešená a staromilská žena, která neschvaluje sňatek svého syna s „obyčejnou prodavačkou, která mu nebyla rovna vychováním a společenským postavením.“⁷ Věra dovede velice dobře vycítit, že ji babička nemá příliš ráda, ale nedovede si vysvětlit proč: „Nefňukej, babičko, a vysyp, co proti mně máš. Vždyť já dávno pozoruji, že jsi na mne jako kakabous.“⁸ Z babiččina vzpomínání plyne, že Věřin otec byl jemný a měl salonní mravy, ale podle babičky zdělila Věra půvab své matky „tak málo jako jemnost svého tatínka.“⁹ Dívka je z toho velice zmatená a nešťastná, protože nedovede rozeznat, čím je to všechno vina. Prostředí malého města, kde nemanželské dítě bylo zcela nepřípustné, jen v mladé dívce umocňuje pocit zbytečnosti a nepochopení:

Od té doby pořád na to myslím. Nejenom na to, co nemůže babička mamince odpustit, ale vůbec na to, co je tedy hřích, co je zlo a co dobro. A hlavně se mi spletlo, jsem-li špatná já, nebo přísná babička, nebo byli špatní oni, co je hříšná nástraha, co je pokušení, a zjeví-li se člověku vůbec pravda. I boží soud se měl konat proto, a kdyby zvítězil don Pablo nad donem Pedrem, já bych poznala, že svět není tak zmatený, jak se zdá.¹⁰

V příběhu figurují dva muži, kteří představují opačné póly na ose dobro – zlo: mladý gymnazista Jaroslav Kohout a starý pan Láb. Věra nejdříve považuje Jaroslava za „mučitele, trapiče, zlomyslníka a zloděje“¹¹, ale jejich vztah projde vývojem a dospěje až ke skutečnému přátelství.

K jejich setkání dojde shodou okolností, protože Věra se původně chystá na svoji první návštěvu pana Lába. Po cestě si to však rozmyslí a vydá se urovnat si své zmatené myšlenky do „oblasti“, kde zahodí zlého dona Pedra a ten omylem trefí Jaroslava. V tomto okamžiku nastane v příběhu výrazný zlom. „Všechnen hněv rázem doburácel. Věřin dech se zarazil neočekávanou možností. Není toto již ono velké rozhodnutí, které stále očekává. Konal se snad boží soud takto bez její vůle? Bez vzývání krásnými větami?“¹² Jaroslav je zprvu na Věru hrubý, mluví s ní pohrdavě a posmívá se jí, že je hloupá a prolhaná, dokonce jí i fyzicky ublíží. Po jejich prvním

⁷ Benešová, 75.

⁸ Benešová, 47.

⁹ Benešová, 48.

¹⁰ Benešová, 102.

¹¹ Benešová 55.

¹² Benešová, 31.

setkání se Věra cítí pokořeně a ustavičně ji v mysli dráždí surový posměch od neznámého chlapce. Vezme jí červený míč, bez něhož nemá smysl pokračovat ve španělském příběhu, a vezme jí i její útočiště, kam se chodívala skrývat před skutečným světem. Postupem času se však vyjeví, že student Jaroslav dokáže svou přítomností Věře nahradit příběh o španělských šlechticích a božím soudu. Při druhém setkání v „oblasti“ se Jaroslav zmíní o své sestře – „zelené zástěře“, která Věru v minulosti potupila. Jeho vytahovačné a posměšné chování vůči Věře se však změní v momentě, kdy dívka uhodne jeho hádanku. Náhle si Věry začne vážit pro její bystrost a inteligenci, což jí dodá dosud nepoznaný pocit úcty vůči sobě samé. V náhlém přátelství mu Věra vylíčí, jak na půdě našla sešity se španělskou komedií a vypráví mu příběh o záměně dětí, také to, že barevné míče jsou pro ni donem Pablem a donem Pedrem. Sama mu sdělí, jaký má vztah s babičkou, a jak se to mělo s jejími mrtvými rodiči. Na tomto místě se čtenář teprve dozví, jak se vlastně dívka k příběhu o španělských šlechticích dostala. Při jejich posledním setkání celý příběh graduje, a zdrcená Věru se Jaroslavovi svěří se svým otřesným zážitkem z domu pana Lába a také s tím, co ji celý život trápí. Jeho povýšený postoj náhle zmizí a vyspělým tónem jí nabídne pochopení a dokonce také sňatek.

Jejich postupné sblížení Věře přinese vnitřní sílu a stane se pozitivním impulzem, který jí dodá sebejistotu. Tento okamžik je jakousi deklamací novely, že čisté a pevné mládí dokáže zvítězit nad prohnílostí a pokrytectvím světa, ve kterém s maskami na tvářích žije Věřina babička a pan Láb, a dodává novele optimistické vyznění.

Věra: *„Já věřím v přátelství bez klamu vzápětí!“*

Jarka: *„Ona je opravdu geniální! Nic mi nemusí již slibovat, všecko je v tom, co řekla teď. Ale já jsem přece také geniální a svět bude náš. Co záleží na nějakých šesti letech? Potom se zase uvidíme, babička na náš už nevpadne a dědek bude dávno v pekle!“¹³*

Oproti tomu vztah s panem Lábem má opačnou tendenci. Nejdříve ho má Věra ve veliké úctě, je na ni laskavý, říká jí „holubičko“ a má pro ni ve všem pochopení. V očích mladého děvčete je učeným pánem s fajfkou a lorňonem, který jí

¹³ Benešová, 107.

pomáhá se španělskými větami. Pan Láb se setká také s paní Lukášovou nad hrobem Věřina otce a zapovídá se s ní o svém příteli páteru Benediktovi, který všechny hříchy odpouštěl, což pro pana Lába znamená omluvu jakéhokoliv chování. Babičce se pan Láb velice líbí svou staromódní zdvořilostí, důstojností a moudrostí, a tak mu sama nabídne Věřinu společnost. Má se stát pomocníkem při její výchově: „Nevím, co soudíte o dnešním světě vy, milostivá, já však přišel k závěru, že je vůbec pln záhad a že dnešní mladí lidé jsou vlastně mnohem primitivnější, než byla generace naše.“¹⁴ V jeho společnosti se paní Lukášová cítila opět mladou dívkou i bez vášnivého pletení a považuje ho za vzdělaného a seriózního muže.

Již při prvním setkání s panem Lábem čtenář rozezná úlisnost a perverzi starého muže, který se vtírá do přízně mladého děvčete a láká ji k sobě domů. Na rozdíl od samotné Věry, která ho ještě po prvním rozhovoru považuje za vzdělaného a seriózního muže. Ale tento dialog je uzavřen větou: „Počkej ty vykutálená lhářko... počkej, ty malá slečinko... ty holoubátko,“ šeptal a celý se roztrásl blažeností.¹⁵ Během druhého setkání se Věra ocitá již v jeho zašlém domě, kterého se štítí a který ji svým vzhledem odpuzuje. Zároveň pociťuje jisté zklamání, protože nikde nejsou žádné slibované památky z cest, jen nepořádek. Oplzlý stařec hladí Věru po ruce a do kontrastu s jeho zvrhlým chováním je postavena otázka, co Věra považuje za nehlubší životní tajemství. Naivní děvče ho bere vážně a upřímně mu odpoví, ještě totiž nedokáže odhalit jeho zvrhlé záměry. Dalším vodítkem, z něhož lze vyrozumět nebezpečí, zvrácenou a pokryteckou masku pana Lába, je scéna na hřbitově, kde diskutuje s paní Lukášovou o dobru a zlu, o vině, o osudech pátera Benedikta a o Věřině výchově. „Ty stará vypelichaná huso!“ měl napsáno ve všech vráskách, ve všech pytlíčcích i ve všech fialových nitkách.¹⁶ Každý dialog s panem Lábem dává najevo slizkou vtíravou něžnost a perverzitu. O postavě vypovídá také dům: je zašlý a pustý a jménu ulice, ve které stojí – Suchá, skutečně odpovídá. Věře se takové místo hnusí, je tam příšeří, pokoj je špinavý, zašlý u rozestlané postele stojí rozbitá židle, na které je rozbité umyvadlo. Z pohledu Věry je Lábův příbytek zašlý brloh. „Za ten zvonek by měla zatáhnout? Jistě je celý rezavý! A je nějaký pocit horší, než

¹⁴ Benešová, 70.

¹⁵ Benešová, 23.

¹⁶ Benešová, 80.

dotknout se něčeho rezavého!? A co je za tím zvonkem? Památky z cest! Památky z cest, to je něco, co vlastně patří do muzea, a muzeum, to je jako smrt.“¹⁷

Jaroslav se tedy z počátku jeví jako záporný hrdina a pan Láb jako kladný. Také míče, jež po nějaký čas mužské postavy mají, tomuto rozdělení odpovídají: pan Láb má modrý míč, kladného dona Pabla, Jaroslav má míč červený, záporného dona Pedra. Barva míčů zde hraje zástupnou roli, která se posléze obrátí a čtenář spolu s Věrou zjistí, kdo je skutečně kladný a kdo záporný.

Věra přímo prahne po zodpovězení dvou otázek: jak rozeznat dobro a zlo a co jsou hříšné nástrahy. Na Lábovu otázku při jejich druhém setkání odpoví: „Za nejhlubší tajemství životní považuji, kdyby někdo věděl, jak rozeznati dobro a zlo.“¹⁸ S těmito úvahami přijde za panem Lábem potřetí a skutečně se vyjeví, kde je dobro a kde zlo. Pan Láb se opije vínem a klade Věře „hříšné nástrahy“ a začne ji přesvědčovat, „že není žádného božího soudu, a bůh, je-li vůbec nějaký, že stejně všechno odpustí, jak napsal páter.“¹⁹ Hlavní hrdinka chtěla rozeznat, co je dobro a co je zlo a po poslední návštěvě v Suché uličce u pana Lába to zjistila. V sebeobraně pana Lába uhodí a ten upadne, Věra je zděšená, že ho zabila a uteče. Tímto vrcholí krize, příběh kulminuje a Věra se ocitá ve skutečném ohrožení. Po této otřesné zkušenosti se Věra setká s Jaroslavem a vypráví mu, co se stalo: „Pan Láb za to dnešní nemůže, on už je takový fialový, že snad ani neví, co dělá. Snad za to může trochu babička, ale nejvíc mohu já. Protože jsem přece jen tušila, že se stane něco hrozného, půjdu-li k němu ještě jednou. A přece jsem šla... Poznávat zlo.“²⁰

O novele *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* by se dalo říci, že nese některé rysy iniciačního syžetu. Pro iniciační syžet je typické usilování hlavního hrdiny (v našem případě hrdinky) o opravdové poznání, snahu o nalezení identity. Ačkoliv je tento syžet typický pro rozsáhlá románová díla, Benešové postačil poměrně omezený prostor novely pro vykreslení jeho ústředních rysů. Hlavní hrdinka Věra bloudí světem, ačkoliv se nachází stále na jednom ohraničeném místě, a touží po poznání a nalezení vlastní identity. Přes řadu zkoušek, jejichž zosobněním se stává pan Láb, dojde k pomyslnému zasvěcení, kdy se dočká odpovědi na své

¹⁷ Benešová, 29.

¹⁸ Benešová, 44.

¹⁹ Benešová, 97.

²⁰ Benešová, 103.

otázky. Zároveň přátelské spojení s Jarkou Kohoutem dává novele celkově optimistické vyznění.

1.2.3. *Prostor*

Novela se odehrává v malém městečku Panov, konkrétně na čtyřech místech: v zahradě, v bytě Lukášových, v bytě pana Lába a na hřbitově. Každý prostor je dějištěm dialogů jedné dvojice. V zahradě hovoří Věra s Jarkou. V bytě u Lukášových hovoří Věra s babičkou, v Lábově bytě Věra s Lábem a na hřbitově pan Láb s babičkou. Prostor aranžuje Benešová velice funkčně. Lábův dům se nachází na samém konci města v neudržované ulici, a když do něho Věra vejde, zdá se jí odpudivý: je tam šero, neuklizeno, rozestlaná postel a rozbité umyvadlo. Dům, ve kterém Věra bydlí, byl na opačném konci města v lepší čtvrti. Dva pokoje Lukášových byly přeplněné různými věcmi a rodinnými podobiznami.

Lidé v něm viděli zbytek starých dob, svědka některých událostí, pro které bylo jméno města zapsáno v dějinách, a vážili si jeho portálu s kamenným znakem i jeho sedlové střechy. Nevážili si však jeho obyvatel. Samí chudí, nebo zchudlí lidé se tam tísnili v šerých místnostech a o všech se říkalo, že tam bydlí do vymření, po jejich smrti, že bude dům přestavěn a upraven na muzeum.²¹

Tyto dva interiéry, jež obývají babička a pan Láb, jsou pro mladou dívku skutečně nevhodným a bezútěšným prostředím. I hřbitov, kde se odehrává rozhovor mezi Lábem a babičkou, je prostorem velice příznačným. Je to místo určené mrtvým a Láb s babičkou do něj svojí vyhaslostí a zahleděností do minulosti zapadají. Hřbitovní náhrobky jsou jen kulisami, ve kterých se setkávají pokrytecké masky babičky a pana Lába.

Oproti tomu Věřina „oblast“, kam se chodila skrývat před nechápavým světem a snít o španělských šlechticích, bylo místo vzdušné a hravé. V zarostlé zahradě stojí stará otlučená zeď, nachýlený plot cukrovaru a hromada klád. Jednotlivé prvky zahrady pojmenovávala Věra slovy na „o“: „ochranná okrasa“, „ochrana olbří“, „odpočinek osamělých“. Toto místo poskytuje Věře dostatek soukromí pro její dobrodružné fantazie.

²¹ Benešová, 24.

1.3. Formální stránka

Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová je z hlediska formy tradiční novelou, stejně tak jako autorčiny předchozí povídky. Její povídky mají více či méně rozsáhlý epický děj, přesně situovaný do konkrétního prostředí s individuální charakteristikou jednotlivých postav; na rozdíl od prosazující se neepické a silně subjektivizované povídky, zachycující mnohdy jen náladu.

Ve *Věře Lukášové* je silně zdůrazněn dialog („scénické předvedení“), který je jedním z hlavních narativních postupů. Vedle dialogu se ale hojně uplatňuje i vnitřní monolog a polopřímá řeč. Tyto prostředky nám dovolují nahlédnout do nitra postav. Postavy jsou charakterizovány a individualizovány prostřednictvím dialogu a vnitřního monologu. Dialog připomíná scénické promluvy a skrývá v sobě latentní divadelnost, které později využije Burian. *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* je scénická povídka, kdy vypravěč, neutrální a co nejvíce upozaděný, jen komentuje viděné a slyšené. „Věra se však nezdála pohnuta, povstala z lavičky a dívala se teď na ni jako z dálky.“²²

V dialozích na sebe berou postavy masku a stylizují se do pózy, ve které chtějí být viděny. Babička si hraje na chápavou a obětavou stařenku, pan Láb zase na ušlechtilého a moudrého samotáře s dýmku a lorňonem a Jarka na chytráckého a namyšleného kluka z Prahy. Vnitřní monolog dotváří postavy a odhaluje, jaké jsou ve skutečnosti, bez masky. Babička je hloupá, naivní a staromilská, pan Láb je perverzní stařec a Jarka je v nitru vnímavý chlapec schopný hlubokého citu.

Autorka uskutečnila v této novele, tak jako i mnohokrát předtím, brilantní plastickou, ač nepřímou, charakteristiku postav pomocí jejich mluvy, jednání a postojů. Srovnajme například promluvu Jarky Kohouta a starého pana Lába. Vedle promluvy čtrnáctiletého hochy je mluva staromódního pana Lába ve velikém kontrastu. V Jarkově pasáži autorka předvádí jeho klackovitou namyšlenost.

Jarka: *Takové žáby já znám. Máme doma taky jednu takovou. Člověk by ji mlátil na potkání, jak je drzá a pitomá.*²³

Pan Láb: *Ano, ano, holoubku, zchudne-li šlechtit, podobají se všechny jeho krásné věci veteši, neboť po veteši pozná jich jen znalec, stála-li v zámku nebo v selské chajdě.*²⁴

²² Benešová, 65.

²³ Benešová, 32.

V jedné pasáži se babička přímo diví, jaké to Věra používá hrubé výrazy jako „kakabous, vysyp, nefňukej“²⁵.

V novele je použito několik narativních postupů. Jedním z nich je výrazná scéničnost. Novela je vystavěna z dialogických scén, které můžeme rozdělit do několika kategorií: Věra-babička, Věra-pan Láb, Věra-Jarka a babička-pan Láb. Hlavní hrdinka musí být konfrontována s různými lidmi a názory – ustavičné nepochopení ze strany babičky, Lábovo nemravné svádění, počáteční Jarkovo pohrdání – aby se na konci vymanila z vlivu pokryteckého světa babičky, pana Lába a maloměstských konvencí a dokázala tak uvěřit ve své schopnosti a získala vnitřní sílu vzdorovat nevlídnosti světa.

Dalším důležitým prvkem novely je princip opakování. Nejvíce ze všech motivů se opakuje motiv Španělska a s ním spojených postav (don Pablo, don Pedro, krásná Elvíra a jména španělských měst a řek). Španělský kontext nalezneme téměř všude, kde se objeví Věra. Tato linie prostupuje celou novelou a proměňuje její význam. V textu se tak uplatňuje velmi výrazná intertextualita, celý příběh, který Věra inscenuje se dvěma míči, má základ ve španělské komedii, kterou četla v sešitcích a která vyhrocuje spor mezi dobrem a zlem. I chlípny pan Láb se odvolává na knihu svého přítele pátera Benedikta.

Narativní postup, který se rovněž často uplatňuje je zpětné vysvětlování a objasňování jevů. Jedná se např. o „zelenou zástěru“, která se objeví hned na začátku a teprve při setkání s Jarkou se čtenář spolu s Věrou dozví, že dívka v zelené zástěře je Jarkova sestra. Stejně tak příběh s páterem Benediktem: o něm se pan Láb zmíní hned při prvním setkání s Věrou a teprve při dialogické scéně na hřbitově o svém příteli vypráví paní Lukášové. A konečně samotný příběh dona Pabla a dona Pedra, který je pro celou novelu stěžejní, vylíčí Věra Jarkovi až daleko v textu.

Postavy jsou zpřítomněny určitými atributy. Věra má své dva míčky, pan Láb zase lorňon a dýmku. Toto je prvek, který se při dramatizaci dá velice dobře využít. Mnohdy je v novele patrná i výrazná synekdochičnost. „Zelená zástěra“ představuje cizí holku (Jarkovu sestru), která Věru urazila; bílý vous je zase pan Láb.

²⁴ Benešová, 41:

²⁵ Benešová, 47.

Benešová dokazuje, že je mistryní slova a prokomponovanost její novely z hlediska postav, místa i času je obdivuhodná. Tato vlastnost jejího díla se stala hlavním argumentem pro literární vědce a kritiky, kteří Benešovou zařazují do proudu novoklasicismu. Pro tento směr je příznačná vyváženost díla, jeho pevný řád, tvarová kázeň a stylová jednota. Přesností a úsporností vyjádření Benešová dokázala zachytit dramatický spád děje na relativně malém prostoru. Pro tento směr je rovněž příznačný neosobní vypravěč.

Princip novoklasicismu zde spočívá ve výrazné scéničnosti, která potom vede k dramatické sevřenosti (tři výjevy dialogu mezi Věrou a babičkou, tři mezi Věrou a panem Lábem a tři mezi Věrou a Jaroslavem). Novela staví tedy na jedné straně na scéničnosti a dialogických výjevech a na straně druhé na vnitřní monologičnosti, kde Věra představuje centrální postavu, jejíž hledisko je určující. Vnitřní monolog je pro babičku a pana Lába prostor, kam promítají své vzpomínky; pro Věru a Jarku je to prostor pro sebereflexi. Věřiny vnitřní monology, jejichž prostřednictvím čtenáři odhaluje své nitro, se vyznačují značnou komplikovaností myšlení. Věra je neobyčejně chytrá a vnímavá dívka, která na svůj mladý věk vede složité úvahy:

I kdybych byla mužem, nikdy bych nesbírala míče,“ pomyslíla si a znovu se zasmála. Nikdy v myšlenkách neříkala: kdybych byla chlapcem, vždycky jen: kdybych byla mužem, ač věděla dobře, že muži začínají teprve na vyšším gymnáziu a ona že by sotva patřila do sekundy. Sousedův Oldra je mužem, protože bude za rok maturovat. Ale jeho kamarád Bertík Havran je dokonce pánem, ač je také teprve v septimě. „Když je to bratr nebo moc dobrý známý, říká se muž, když je cizí, říká se pán,“ usoudila dávno. „A muži a páni chodí se slečnami. Jenže slečna to je něco mnohem neurčitějšího a vůbec podivnějšího. Muž a pán to začíná na vyšším gymnáziu a vůbec nikdy nekončí. Ale slečna? Ta stará babka v trafice na náměstí je přece také slečnou, ale přijde-li v pátek žebrák a ona, Věra, mu donese pětihalář, neřekne pokaždé: pánbů zaplat', slečinko? Jí, která ještě nemá ani celých dvanáct?²⁶

²⁶ Benešová, 8.

1.4. Ohlasy

Je zajímavé sledovat pozdější reflexi díla Boženy Benešové. Reakci jejího současníka F. X. Šaldy jsme zmínili již dříve. Považoval ji za velikou autorku, ke které cítil sympatie a respektoval její celoživotní dílo. Podle slov z dopisů Růženy Svobodové „také na Machara udělala Božena Benešová dojem.“²⁷

Literární kritik a historik Jaroslav Janů nazval tuto novelu *Novelou o vítězném mládí*, jedná se o dobovou socialistickou recepci díla Boženy Benešové:

*Nazvali jsme ji novelou o vítězném mládí. Je totiž opravdu – v základní a zároveň nejkonkrétnější ideové rovině – novela o vítězném boji starého s novým, mladistvého s přežilým a dožívajícím, hluboce básnická vidina o červánkách lidštějšího světa, který překoná nástrahy vyšeptané, cynické chytrosti i staromódní úzkoprsosti, a odvážný, svěží a bystrý a v hlavě i čistém srdci rozvalí zestárlé jepičí modly „neřestných“ konvencí jako maskované kulisy; ukládá je do hrobu jasným prohlédnutím toho, že dožily a že v žilách světa začíná proudit čerstvá krev, probouzející se síla konečně jednou jej změnit.*²⁸

Tato práce vznikala v socialistickém Československu, takže dílo Boženy Benešové, ač psané na přelomu 19. a 20. století, je později interpretováno pod vlivem socialistických myšlenek. Už jen název článku Jaroslava Janů *Novela o vítězném mládí* nám zcela jasně předestírá tendence, kterými se bude dál ubírat. Síla mládí, která dovede vytvořit „nový, zdravý a spravedlivý socialistický svět“ je jasně postavena do kontrastu s „rozkladem a zmarem starého světa“.

²⁷ Moldanová, 22.

²⁸ Janů, 112.

2. Věra Lukášová a Divadlo D

V této kapitole se budu zabývat divadelní inscenací novely *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*, která byla uvedena s velkým úspěchem na jevišti divadla D v sezóně 1938/1939, okolnostem a době jejího vzniku a také samotné postavě jejího autora.

2.1. Emil František Burian a Divadlo D

E. F. Burian vyrůstal v muzikantském a divadelním prostředí a od dětství se věnoval hudbě, pro kterou měl velký talent. Po vypuknutí první světové války opustil gymnázium, jelikož byl ovlivněn jak svým osobním odporem k válce, tak anarchistickými a živelnými tendencemi té doby. Později se však vrátil ke studiu hudby na konzervatoři. Na počátku 20. let sledoval Burian pozorně zejména činnost Stanislava Kostky Neumanna, Josefa Hory, Jindřicha Hořejšího, Jaroslava Seiferta a Jiřího Wolкера. Zaujalo ho především úsilí o proletářskou kulturu a proletářské umění. Buriana upoutala myšlenka přiblížení umění lidem a konkrétním sociálním otázkám. Vztah k proletářskému umění měl také velký podíl na formování jeho politického směřování, a tak v roce 1923 vstoupil Emil František Burian do KSČ.

Avantgardní tradice českého divadla z 20. a 30. let je u nás vedle E. F. Buriana reprezentována také Jindřichem Honzlem a Jiřím Frejkou, kteří společně založili Osvobozené divadlo. Honzl, Frejka i Burian byli současně představiteli levicového proudu české meziválečné avantgardy.

2.1.1. Vznik divadla D

Vzniku samotného divadla D předcházelo několik událostí. V roce 1926 vzniklo Osvobozené divadlo, nevelká scéna, která usilovala o nové režijní pojetí divadelní tvorby. Odmítnutím dekorativního principu jeviště (tedy realistických kulis) a prosazením scénické hudby jako samostatného významotvorného prvku inscenace se Osvobozené divadlo odlišovalo od oficiálních scén, kde hudební doprovod hrál pouze sekundární roli. Pod vlivem E. F. Buriana se však scénická hudba stala jedním z prvořadých faktorů režie. Zde můžeme hledat rovněž počátky Burianovy voicebandové tvorby. Scénickou hudbu pak Burian používal jako velice podstatný významotvorný prvek ve svých inscenacích a nejenak i v případě *Věry Lukášové*.

V roce 1927 se kvůli existenčním problémům a rozepřím mezi Frejkou a Honzlem rozpadlo Osvobozené divadlo na dvě scény. Honzl se zaměřil na experimentální tvorbu, která byla navštěvována jen zasvěcenými odborníky a diváky; širší publikum si nikdy ne získala. Frejka usiloval naopak o to, aby divadlo bylo co nejpřístupnější širokému publiku a to zejména mladým lidem. Tento druhý přístup byl Burianovi jednoznačně bližší a připojil se tedy k Frejkovu projektu divadla Dada: „Ničím neomezená svoboda umělecké fantazie přitahovala Buriana více než hluboce racionální tvůrčí metoda Honzla.“²⁹ Ovšem ani spolupráce Buriana a Frejky nebyla bezkonfliktní. Frejka se nechtěl ve své režijní práci jakkoliv politicky angažovat, zatímco Burian cítil potřebu se na jevišti více vyjadřovat k současným problémům a politické situaci.

Od jara 1933 se tedy Burian soustavně připravoval na založení vlastního divadla, které mělo být samostatné, profesionální a jasně politicky orientované. V dopise ³⁰, který adresoval F. X. Šaldovi, sděluje, „že zakládá nové divadlo, nikoliv experimentální, ale politickou scénu, která bude sjednocovat veškeré práceschopné mladé intelektuální síly k divadelnímu projevu zaměřenému především proti fašismu a kulturní reakci.“³¹ Burianovi se pro svůj projekt podařilo získat prostor Mozartea v Jungmannově ulici a brzy se okolo něj ustálil soubor herců a dalších pracovníků divadla. Vedle Buriana to byli například Lola Srbková, Jiřina Stránská, Zdena Podlipná, Vladimír Šmeral a další. Ve své práci usiloval Burian o nové pojetí divadelní tvorby. Podle něj současná divadelnická konvence nemohla celistvě uchopit svět, a proto ve svých jevištních experimentech usiloval o nový umělecký výraz. „Byla to právě naše divadelní avantgarda, jež se snažila ve shodě s novými vývojovými faktory a i se změnami, k nimž došlo v mentalitě diváků, pohotově vyrovnat. Usilovala o zachycení totality tehdejšího dění v celé jeho složitosti, a to nejen odlišných společenských, sociálních a třídních prostředí, nýbrž i lidských charakterů a typů.“³²

Od začátku tvorby divadla D 34 – 41 kladl Burian důraz na hry českých tradičních autorů, ale zároveň chtěl pracovat i s díly autorů současných. Co se týče názvu D 34 – 41, nabízí se hned několik interpretací: číslo označuje divadelní sezonu, písmeno D ale nechává větší prostor pro představivost. Dr. Kladiva

²⁹ Kladiva, 38.

³⁰ Tento dopis je součástí soukromé Burianovy korespondence z majetku jeho ženy Zuzany Kočové.

³¹ Kladiva, 111.

³² Kladiva, 26.

předkládá ve své monografii o Burianovi hned několik možných interpretací: „dnešek, dělník, divadlo, dav, drama, dějiny, doba, duch.“³³ Všechny tyto možnosti se dají v rámci Burianovy poetiky obhájit, protože Burian kladl důraz na to, aby se i umění angažovalo ve společenské oblasti. Hned od první sezóny si divadlo D 34 určilo za cíl uplatňovat ve své činnosti umělecký a politický avantgardismus, jak uvádí Kladiva. „Nebylo však lehké prosadit takový program v době hospodářské krize, kdy se další nové divadlo mezi existujícími scénami mohlo jen stěží uplatnit. Přitom D 34 chtělo jako politická tribuna lidu reagovat divadelními, uměleckými prostředky na společenské otázky v době, kdy se objevovaly fašistické tendence v našem polickém i veřejném životě.“³⁴

2.1.2 *Divadlo D po roce 1938 a za okupace*

V dramatickém roce 1938 se E. F. Burian snažil všemi možnými prostředky povzbuzovat veřejnost. Když 23. září byla vyhlášena mobilizace, byl Burian i se svým souborem připraven jít na frontu. K tomuto účelu měl připravený program pro československé vojáky s názvem *Divadlo dobré nálady*. Vedení armády však tuto iniciativu zamítlo. V období po mnichovské dohodě se D 39 dostalo do velice nepříjemné situace, neboť se ocitlo pod neustálým dohledem nacistických okupantů, kterým se zaměření Burianova divadelního spolku, jenž se chtěl stát kulturním centrem pro širokou diváckou obec, vůbec nelíbilo. V roce 1941 nacisti poslali Buriana do koncentračního tábora a spolek byl rozpuštěn.

Zvláštní kapitolou Burianovy tvorby je období druhé republiky, tedy po Mnichovské dohodě a později během let okupačních. Bořivoj Srba ve své knize *O nové divadlo* zmiňuje, „že české divadlo se ve svých vrcholných projevech stalo v letech okupace jedním z důležitých duchovních center, z nichž český lid čerpal i v těch nejhorších dobách sílu k odporu proti nacistickému útlaku a jeho zruďné a nelidské ideologii, víru v konečné vítězství lidskosti a pokroku, v svobodnou budoucnost českého národa.“³⁵ V době ohrožení republiky nacistickým Německem se většina divadel, ať už byla jakéhokoliv zaměření, postavila na obranu demokracie, svobody a míru. Divadlo se stalo prostředkem společenského a politického boje proti okupantům.

³³ Kladiva, 114.

³⁴ Kladiva, 116.

³⁵ Srba, 1988: 7.

Divadlo D po obsazení Československa nacistickými okupanty stálo před otázkou, jaký program zvolit v reakci na změnu politického klimatu. Burian se rozhodl pro pokračování v programu, který divadlo D mělo od svého vzniku a který byl spjat s představou o socialistickém divadle. Takovou divadelní činnost Burian popisuje jako „společenskou službu národu a lidu, kterou staví do protikladu k programu posluhování, přisluhování okupantům a jejich českým spojencům.“³⁶ Pokud šlo o konkrétní realizace na půdě divadla D, znamenalo to „vytvářet inscenace náročných uměleckých kvalit, usilujících o trvalý duchovní a tvarový průboj. Znamenalo to také – pokud šlo o vlastní obsah divadla – „odhalování lží“, „nebojácné přiznání krutých pravd“ a „odsuzování nemravností“. Ale také „boj proti nízkým pudům diváctva“, „odhození ziskuchtivosti“ a „snahu o kvalitní organizování širokého vkusu“.³⁷

Burian chtěl zpřístupnit divadlo širokému publiku a jeho divadlo D se za války stalo národním kulturním střediskem, které neuvádělo pouze divadelní hry, ale chtělo podporovat různé druhy umělecké činnosti a kultury vůbec.

2.2. *Inscenace „Věra Lukášová“*

2.2.1. *Okolnosti vzniku samotné inscenace*

Podle Bořivoje Srby se inscenační tvorba E. F. Buriana a jeho kolektivu členila do čtyř hlavních skupin: „První z nich tvořily scénické adaptace a rekonstrukce českých lidových písní, her a zvukových obřadů. Druhou scénické adaptace českých i cizích literárních děl nedivadelní provenience, děl lyrických a především děl epických, třetí klasická „pravidelná“ dramata a konečně čtvrtou dramatické novinky domácích autorů.“³⁸

Vedle *Věry Lukášové* patřily do skupiny dramatizací české i světové prózy neurčené pro jeviště i dramatizace Dostojevského povídky *Ves Štěpničkovo* (1939), Dykovy novely *Krysař* (1940), *Manon Lescaut* (1940) Vítězslava Nezvala a Wildeova *Strašidla canterwillského* (1940). Zmiřme též repertoár malého d 41, jenž byl především určen dětem a skládal se výhradně z přepisů epických děl a adaptací lidových pohádek. Kvůli dramatizacím literárních děl musel E. F. Burian čelit soustavné kritice, že na jeviště svého divadla uvádí málo klasických dramát, která jsou běžnou součástí repertoáru jiných divadel, a že v takové míře dává přednost

³⁶ Srba, 1988: 32.

³⁷ Srba, 1988: 33.

³⁸ Srba, 1988: 35.

textům původně zcela nedramatickým. E. F. Burian na tuto kritiku zareagoval však velice rychle a v periodiku *Program D* uspořádal veřejnou anketu, které se zúčastnili autoři a básníci, jejichž díla Burian dramatizoval. Z 26 dotazovaných mu odpovědělo 19 a 17 z nich mu dalo povolení používat jejich literární texty. Mezi spisovatele, od kterých Burian dostal souhlas, patřili mimo jiné: Josef Čapek, Ivan Olbracht, Karel Poláček, Marie Pujmanová a Vladislav Vančura. Fakt, že uznávání spisovatelé dali souhlas k dramtizaci svých děl, byl výrazem především toho, že si nepřáli jakoukoliv formu omezování a hranic v umění. Pokud divadelník mohl vytvořit inscenaci, která bude aktuální a přínosná, měl by tak učinit, a to obzvláště v době všudypřítomné cenzury ze stran nacistického Německa.³⁹

Představení *Věra Lukášová* bylo jedním z prvních, které se zakládalo na dramtizaci literární předlohy. Inscenace měla premiéru 29. listopadu 1938 a vzbudila veliký ohlas. Ani sám Burian nejspíš netušil, jak se z malé „nehrdinské“ hrdinky stane dobově velice zatížený symbol. Po politických událostech září 1938 a po březnu 1939 obecnostvo bylo velice citlivé a vnímavé na určitý charakterový rys postavy. A tak stačilo, aby na jevišti *Věra Lukášová* projevila touhu po pravdě a spravedlnosti a o dosažení těchto ideálů byla ochotna bojovat, stala se pro diváky rázem velikou hrdinkou, která zrcadlila jejich přání a naděje: „V její dětské vzpouře proti poručníkování a nástrahám starého světa rozeznávali rysy svobodomyšlnosti, nepoddajnosti a neúplatnosti, jež chtěli vidět i u dospělých příslušníků národního společenství.“⁴⁰

Brzy po příchodu německých okupantů musela být hra stažena z jeviště. V Praze bylo její uvádění zakázáno již počátkem dubna 1939. Pouze film, který na základě své inscenace Burian roku 1939 natočil, se směl ještě nějaký čas pololegálně promítat ve venkovských kinech.

2.2.3. Realizace a formální prostředky

Pro inscenaci si Burian vybral *Věru Lukášovou* z několika důvodů: „*Věru Lukášovou* od Boženy Němcové jsem dramtizoval z nutnosti promluvit slovo na mládež, dát lidem pocit jistoty z jejího osudu v těžkých dobách a také proto, že jsem uznával vysokou literární hodnotu tohoto díla a chtěl jsem posílit hodnoty divadla

³⁹ Srba, 1988, 41.

⁴⁰ Srba, 1988, 42.

D.⁴¹ Vedle obsahových kvalit novely ho upoutaly i její kvality formální. Úsporný příběh se soustředí kolem čtyř hlavních postav a významnou roli hraje dialog, který připomíná scénické promluvy. Lze říci, že k literární předloze zaujal Burian velice pietní postoj a zachoval tolik z autorčina původního textu, kolik bylo jen možné.

Božena Benešová se tradičně řadila ke klasicisticky-realistickému proudu, protože její díla vynikají logickou stavbou a členitostí. S tímto tvrzením však polemizoval F. X. Šalda, který upozorňuje na „vnitřní nepravidelnosti díla, které je sblíží s básnictvím.“⁴² Literární předloha i divadelní inscenace se pohybují na pomezí realistického výrazu a poetického nadsazení. Poetická nadsázka v textu i v drammatizaci je patrná na mnoha místech: expresionistické zpodobnění snu v inscenaci, situace, když si Věra myslí, že pan Láb zfalověl. Také celá Věřina hra s míčky na šlechtice ze španělské komedie o zaměněných dětech a božím soudu a její hra se slovy začínajícími na „o“ evokuje poetickou hravost.

To vše odpovídalo Burianovu vidění světa, jeho divadelní tvorba totiž „přinášela umělecké novum: syntézu poetického lyrismu, marxistické ideovosti a realistické zkratky.“⁴³ Divadelní zpracování *Věry Lukášové* na první pohled působilo velice střídme. Burian sice využíval běžných inscenačních prostředků (text, herectví, hudba), ale zacházel s nimi velice úsporně. Kromě několika pantomimických a tanečních výjevů se v představení nevyskytovaly žádné vnější působivé scénické prvky.

Ve snaze postihnout hluboký prožitek příběhu se Burianovi podařilo detailně zachytit barvitost postav a náladovost výjevů. A. M. Píša po premiéře konstatoval, že „oproštění, zvnitřnění a zvroucnění bylo základní ladění, jímž inscenace našla klíč k podstatě příběhu.“⁴⁴ Kritikové, kteří vyčítali Burianovi významové posuny při drammatizaci textů původně neurčených pro jeviště, v případě *Věry Lukášové* neměli důvod. Burian totiž respektuje výchozí text se všemi jeho podrobnostmi. Zachovává autorčin jazykový sloh a nemění promluvy postav v hovorovou řeč. Ve vztahu k předloze neudělal žádný výrazný posun, nenahrazuje původní významy jinými a zachovává celkové vyznění novely. Jedinou výraznější Burianovou změnou oproti předloze, byla pantomimicko-taneční scéna z výjevu Věřina snu, při které Věra

⁴¹ Srba, 1980: 175

⁴² Srba, 1980:181.

⁴³ Brabec, 279.

⁴⁴ Srba, 1980: 182.

odříkává různé pasáže textu novely, které jsou spojeny s různými postavami a které se jí v myslí snově objevují a naráz mizí.

*Hudba velmi tichá, nádherná dona Elvíra tančí. Proti ní náhle vyskočí bídák Pedro... nápadně podobný míči. Don Pablo se mu postaví do cesty a mečem mává. Don Pedro mizí... Dona Elvíra padá do náruče dona Pabla.*⁴⁵

2.2.3.1. Jazyk

Zvláštní roli hraje zachování promluv polopřímých, kde se mísí promluvové pásmo vypravěče s promluvoným pásmem postav. Jedná se o přechodové promluvové pásmo, které obsahově patří k pásmu postavy, ale formálně k pásmu vypravěče. Je prostředkem přechodu k vnitřnímu monologu a je subjektivně zabarvené. Právě tyto promluvy jsou důležitým stavebním prvkem novely, protože jejich prostřednictvím vychází najevo to, co postava sama o sobě zjevit nemůže – skryté myšlenky, sny, pocity a vzpomínky. K jevištnímu ztvárnění těchto partů Burian však nepoužil zvláštních postav, nebo teatrografických projekcí, polopřímé promluvy proměnil na přímé a vložil je do úst jednotlivým postavám. Tímto převedl na jeviště maximum původního textu. V inscenaci se tak objevilo několik vyloženě monologických scén, které v textu novely byly vnitřními monology, nebo polopřímou řečí. Konkrétně se jedná například o úvodní scénu Věry a jejích dvou míčů, babiččiny vzpomínky nad pletením nebo Věřina noční samomluva:

*Ten měsíc... Ah... Ten měsíc... Tak nějak musí být lidem v mořské lázni...
[...] Ubohá babička... Povídá... pořád povídá a čeká, že se „sirotek“ rozpláče...
Nemám to ráda... Nechci... [...] Pan Láb... Za ten zvonek, že bych měla zatáhnout?
Jistě je celý rezavý. Je nějaký pocit horší, než dotknout se něčeho rezavého? [...]
Každému člověku nastává něco, čemu se říká smrt a co končí na hřbitově... [...] Ah,
ty věty, done Pablo! Ty věty... Jak zlověstně svítí Pedro ve svitu měsíce... Padouchu
Pedro... [...] Bože, jak je to krásné, když se člověku udělá v hlavě jasno... Pan Láb
mi to přeloží... Pan Láb? Nebýt toho rezavého zvonku... [...]*

⁴⁵ Benešová, Burian, 16-17.

Všechny postavy, které na jevišti recitovaly své vnitřní monology, působily jakoby pohrouženy do svých světů a zakletí do své osamělosti. Jedině postava Jarky Kohouta je spjata výhradně se skutečným světem a žádné takové monology nevede.

2.2.3.2 Hudba

Důležitou roli v Burianově inscenaci *Věra Lukášová* stejně jako v dalších jeho hrách měla scénická hudba. Z některých Burianových partů se nakonec stala ucelená hudební díla, která se hrála na koncertech. „Účast hudby na kompozici inscenace se mohla tentokrát jevit až nadměrnou, neboť hra byla hudbou prostoupena od začátku do konce skoro jako melodram. Hudba hru otevírala a také zavírala, rámovala zvlášť i každý obraz a včleňovala se též dovnitř těchto obrazů, doprovázejíc ji jako rovnocenný partner scénické akce a ujímající se vedení v přestávkách mezi nimi.“⁴⁶ Burian hudbu zinscenoval pro smyčcové kvarteto, každý hlas zastupoval jednu z hlavních postav. První a druhé housle Věru a Jarka, viola babičku Lukášovou a violoncello pana Lába. Základní motiv hudby se vracel do děje znovu a znovu stejně jako základní motiv celé hry, tedy Věřina snaha o poznání pravdy a rozeznání dobra a zla.

Výlučné postavení scénické hudby v inscenacích E. F. Buriana dokládá tento citát z Burianova programu poetického divadla *O nové divadlo*, konkrétně ze statě *O novou scénickou hudbu* z roku 1927. Zde jsou jeho vlastními slovy vyjádřeny představy o funkci scénické hudby.

Moderní jeviště mimo nové režijní a herecké hodnoty objevuje také nové hudební hodnoty, které pod starým názvem „scénická hudba“ projevují se daleko mnohotvárněji než doposud. Nejsou to jenom povrchní nálady „bouřek“, „lesů“ a „východů slunce“, ani signály a zvony nebo nábožná harmonia. Scénická hudba nechce vzbuzovat v obecnstvu programní představy, nechce pojmové konkrétno projevovat abstraktnem, poněvadž dávno víme, že hudba není schopna těchto experimentů. Ponižující tón staré scénické hudby, který měl malovat anebo měl jevištnímu naturalismu pomáhat na Parnas, není již dnes schopen, aby dostačil modernímu posluchači, ať již naň pohlížíme jakkoliv.⁴⁷

[...]

⁴⁶ Srba, 1980: 186.

⁴⁷ Burian, 27.

Nová scénická hudba je prostou negací starých divadelních hudbiček. Není ani popisná, ani výrazová. Nechce být služkou režisérových představ. Diletantství není údělem moderní divadelní hudby⁴⁸

2.2.3.3 Scéna

Stejně jako předloha i samotné představení se pohybovalo na hranici výrazu realistického a poetického, místy až snového. Provedení scény tomuto pojetí odpovídalo. Nejednalo se o scénu popisně realistickou, ale obraz skutečnosti se vytvářel pomocí dílčích detailů. Výtvarná složka byla omezena na nejnižší možné minimum, scéna tedy na první pohled působila velice nenápadně až stroze. Kostýmy byly vybrány z civilního šatstva herců a použité rekvizity se měly stát jakýmsi atributem postav – barevné Věřiny míče, babiččin vějíř, svatební věnec se závojem a uvadlá kytice, dlouhá dýmka, láhev vína a skleničky pana Lána. Burian sám však tvrdil, „že výprava byla realistická, jeviště bylo tvořeno výběrem realistických znaků a tvořilo pravdivou atmosféru děje.“⁴⁹

Scénografickou úpravu vytvořili M. Kouřil spolu s J. Novotným a J. Rabenem. Pomocí jednoduchých prvků, které vsadili do prázdného prostoru jeviště, naznačovali jednotlivá dějiště hry – Věřinu „oblast“, dětský pokoj, pokoj paní Lukášové, Lábův pokoj a kuchyni u Lukášových. Používali předměty typické pro toto prostředí – klády, zahradní plůtek, dětskou postýlku, houpací křeslo, starý kufr, věšák, zrcadlo, zeď s oknem a hrob: „Scénérie jednotlivý dějišť nebyly v inscenaci utvářeny nakupením těchto prvků, ale pouze naznačeny exponováním jednoho, dvou až tří z nich, které byly pro dané prostředí charakteristické.“⁵⁰ Ke zdůraznění jednotlivých předmětů byla použita bodová světla, která plnila jednak technickou funkci a také funkci významovou. Magicky osvětlené rekvizity v černém prostoru jeviště působily vysloveně lyricky a realistické pojetí se tím opět problematizuje.

2.2.3.4 Herci

Nejdůležitější složkou inscenace *Věra Lukášová* byly samotné herecké výkony představitelů hlavních rolí. Herci své party přednášeli pečlivou dikcí a snažili se co nejpřesněji postihnout nitro ztělesňovaných postav. Burian považoval jevištní řeč za

⁴⁸ Burian, 28.

⁴⁹ Srba, 1980, 188.

⁵⁰ Srba, 1980, 188.

„umělé slovo“⁵¹ a stavěl ji do opozice vůči řeči hovorové, která pro něj byla „ležerní a zkreslená individuálním přízvukem“⁵². Jak píše ve stati *Umělé slovo*, jež je součástí programu poetického divadla, „Jevištní artikulace je především elementem rytmickým a dynamickým. Není nutná tedy jenom proto, aby herci bylo rozumět. Herec bude schopen nejrůznější modulace svého hlasu nejenom pro charakterizaci postav, ale především pro skvělost rytmické artikulace. Nebude plochosti konverzace, ba ani naturalistické barvy.“⁵³

Hlavní roli Věry Lukášové svěřil Burian Jiřině Stránské. Herečka měla drobnou postavu a mohla tak bez problému ztvárnit dvanáctiletou šolačku, ve které se začínají probouzet milostné city: „Mimicky projevovala se celkově trochu klackovitými pohyby, přitom se však z těchto pohybů klubala na povrch dívčí půvabnost.“⁵⁴ Stránská dokázala na jevišti psychologicky přesvědčivě vytvořit obraz mladé, napovrch vzpurné dívky, která je však uvnitř velice citlivá, plná dosud nepoznaných vášní a vnitřního zmatku. Zároveň se jedná o dívku velice inteligentní a vnímavou.

Studenta Jarka Kohouta ztvárnil v divadle D a později i ve filmové verzi Rudolf Hrušínský. Stejně jako Stránská měl výhodu pro roli mladého studenta ve svém mladistvém věku i vzhledu. Z vnějších rysů postavy zdůraznil hrubost, neotesanost a vychloubáčnost pražského chlapce na prázdninách na maloměstě, jeho klátivou chůzi a komicky rozmáchlá gesta a stejně jako v případě Věry i jeho inteligenci: „Nejpůsobivější jeho scénou byl závěrečný výjev, rekapitulující výsledky Věřina zápasu o poznání dobra a zla: tehdy Hrušínský vyjádřil proměnu klackovitého postoje Jarkova v postoj prosté solidarity s děvčetem vyváznuvším právě z první životní léčky, ono velké zjihnutí a zeskrmenění jeho duše nad jinou, kterou dosud neznal.“⁵⁵

Postavu staromódní babičky Lukášové bravurně zahrála Libuše Šrbková. Podle Bořivoje Srby podala v této inscenaci svůj nejlepší výkon v divadle D: „Pozornost vzbuzoval tento výkon již promyšleností a stylizační precizností vnější charakteristiky postavy. Dikci vedla Šrbková po stránce intonační ve zvláštní polozpěvavé poloze, s důrazem na přesnou, afektovaně přízvukovou artikulaci, její projev nabýval jakési starosvětské obřadnosti, v níž se jakoby značil vliv noblesního

⁵¹ Burian, 46.

⁵² Burian, 46.

⁵³ Burian, 47.

⁵⁴ Srba, 1980: 192.

⁵⁵ Srba, 1980: 193.

penzionátového vychování minulého století a jež zde herečka umírněně a s vyspělým smyslem pro stylizační rovnováhu ironizovala.⁵⁶

Stejně tak jako Srbková i představitel postavy amorálního pana Lába Zdeněk Podlipný používal výraznou stylizaci a jeho mimika se místy blížila až k projevu pantomimickému. S podobným typem postavy měl Zdeněk Podlipný zkušenosti již ze svých dřívějších rolí v divadle D. „Na jedné straně akcentuje jeho pokryteckou šlechtnost, lžiaristokratickou dvornost, úlisnou záludnost, vzteklou popudlivost a amorální zvrhlost.“⁵⁷

⁵⁶ Srba, 1980: 194.

⁵⁷ Srba, 1980: 195.

3. Filmová adaptace Věry Lukášové

V této kapitole se budu věnovat filmovému zpracování *Věry Lukášové*. Film byl natočen v roce 1939, tedy nedlouho potom, co se u nás filmové umění začalo více rozvíjet.

3.1. *Film 30. let u nás*

První organizované úsilí o český umělecký film vzniká v roce 1927 v souvislosti se založením *Klubu za nový film* v rámci Devětsilu. Angažují se v něm levicovní autoři jako Karel Teige, Jiří Honzl, Jaroslav Frejka, Emil František Burian a Vítězslav Nezval. Jejich programem bylo vytvořit nezávislou filmovou kritiku, která by měla vést k tvorbě dobrých českých filmů. Ve 30. letech s nástupem zvukového filmu se u nás zájem o film rozšiřuje a stále více si ho začíná všimnout i tisk. V roce 1930 je založen *Klub filmových novinářů*. O tři roky později, v roce 1933 je zahájen provoz na Barrandově a vzniká i Filmové studio. To klade požadavky na vysokou uměleckou hodnotu slova i obrazu, exteriéry a dramaturgii, zároveň požaduje výchovu mládeže. Po založení *Československé filmové společnosti*, které předsedal Vladislav Vančura, vzniká v druhé polovině 30. let mnoho původních českých filmů. Ve velké míře se filmoví tvůrci pokoušejí o zpracování literárních předloh. V období nacistické okupace Němci omezovali českou filmovou produkci a mnoho tvůrců bylo donuceno vzdát se své umělecké činnosti, někteří emigrovali do zahraničí (Hugo Haas, Jiří Voskovec, Jan Werich), nebo nesměli tvořit (Jindřich Honzl, E. F. Burian).

Filmová tvorba a její inspirační zdroje byly úzce spjaty s různými uměleckými oblastmi. „Vedle literatury bylo nejdůležitější uměleckou činností, z níž přicházeli k českému filmu ve 30. letech noví lidé – renomovaní umělci svého oboru – divadlo.“⁵⁸ Filmové práci se však nevěnovali jen divadelníci původně z oficiálních divadelních scén jako byl například Hugo Haas. Stejně významný byl i přínos obou avantgardních scén: Osvobozeného divadla a divadla D, představitelé těchto divadel v českém filmu zanechali výraznou stopu. Společně s Jiřím Voskovcem, Janem Werichem a jejich divadelním režisérem Jindřichem Honzlem zasáhl do filmové tvorby další představitel české divadelní - režisér, dramatik, skladatel a spisovatel Emil František Burian.

⁵⁸ Bartošek, 31.

Jak již bylo zmíněno, inscenoval Burian v D 39 poslední literární práci Boženy Benešové z roku 1936. Tato hra dosáhla u diváků tak výrazného úspěchu, že se Burian rozhodl ji přenést z jeviště na filmové plátno. V době, kdy se Burian začal zabývat filmovou adaptací *Věry Lukášové*, měl za sebou již několik let práce filmového skladatele. Burianův blízký vztah k filmu byl znát i na jeho práci divadelní, v níž byly mnohdy fotografická projekce a film povýšeny z vedlejšího divadelního prostředku na rovnocenný dramatický prostředek.

3.2. *Filmový scénář*

„Scénář⁵⁹ filmu *Věra Lukášová*“ vypracoval Burian s nezvyklou přesností a ve zcela neobvyklé vnější podobě: nespokojil se s tradičním rozdělením stránek textu na dvě poloviny, z nichž levá popisuje filmovou akci, a v pravé jsou uvedeny dialogy. Vypracoval scénář jako podrobnou partituru spojující téměř s matematickou přesností optickou i akustickou složku filmu a vytvářející nejdokonalejší předlohu pro vlastní režijní a skladatelskou práci, pro kameru Jana Rotha a pro všechny ostatní tvůrčí pracovníky.⁶⁰

Burian – filmový režisér byl přesvědčen, že umění scénické techniky a práce na jevišti mu dává všechny předpoklady pro zvládnutí techniky filmové. Sám k tomu řekl: „Nečiním rozdíl mezi prací na jevišti a ve filmu. Technická odlišnost u mne nerozhoduje. Vytvoření filmového pásma je jistě právě tak odpovědná práce jako jevištní tvorba, proto musím na ni mít tytéž umělecké požadavky, jako máme na divadlo. Pokud ovšem nenajdeme typického rozdílu mezi jevištním a filmovým představením, mohu uvažovat o filmovém umění jako o něčem od divadla nepříliš se odlišujícím.“⁶¹ V tomto přesvědčení se však Burian mýlil, jelikož divadlo a film jsou dvě zcela nezávislé a samostatné umělecké disciplíny, což již ve 30. letech potvrzovaly estetické studie na toto téma.

Díky své divadelně-inscenační vynalézavosti vtiskl Burian svému jedinému předválečnému filmu velice zvláštní poetiku, diametrálně odlišnou od filmové tvorby té doby. Na filmové plátno převedl svou poetiku divadelní, která se odlišovala od

⁵⁹ Na scénáři s Burianem spolupracoval Vladimír Píkrýl, který po válce do filmové tvorby vstoupil pod pseudonymem Vladimír Čech a stal se jedním z významných českých režisérů poválečné kinematografie.

⁶⁰ Bartošek, 65.

⁶¹ Bartošek, 65.

oficiálních scén. Film se tedy nedal zcela dobře posuzovat tehdy platnými filmovými estetickými normami. To vedlo k nepochopení a ztracení tohoto netradičního filmového počínu.

V dobových kritikách se slovo „film“ vyskytovalo dokonce v uvozovkách. Zmatenost diváků i kritiky vystihla dvojice kritiků Rádl – Režný: „Jak posuzovat tento film, který ukazuje po dlouhých a nudných pasážích s mnoha hrubými porušeními nejzákladnějších principů filmové stavby místa zřídka vídané krásy a dokonalosti? Který místy působí neklamným dojmem diletantismu a hned zase projeví vynikající režijní virtuozitu? Film tak nejasný, podivný, zmatený, rozervaný – a přece tak krásný.“⁶²

Film *Věra Lukášová* postrádá narativní charakter konvenčních zápletek ovládajících tehdejší filmovou produkci. Tímto filmem Burian předběhl svou dobu a dostal se tam, kam se česká i světová kinematografie proboujela až o mnoho let později. Nelpěl na strohém zachování reality, jejím přesném popisu, nepoužíval povrchní popis postav, věcí a dějů ve snaze dosáhnout co největší míry skutečnosti. Vydal se naopak zcela opačným směrem a zobrazení fikčního světa uchopil velice stylizovaně. Filmovými prostředky se pokusil interpretovat a zachytit nejen vnější děj, ale i nitro postav, které je v literární předloze místy až snově lyrické. Filmové ztvárnění *Věry Lukášové* nenašlo mnoho pochopení ani mezi diváky ani mezi filmovými kritikami právě kvůli absenci filmové ilustrativnosti, na kterou byl český divák zvyklý.

Povídka Boženy Benešové o dospívající dívce a její snaze o poznání dobra a zla, i Burianova divadelní inscenace měly veliký úspěch. V dramatické době ohrožení připomněla lidem morální hodnoty, které byly nade vše ceněné a o které všichni usilovali – odlišení dobra a zla, touha po poznání navzdory všemu a všem – to bylo hlavní poselství, které se hra těsně před začátkem války a později za nacistické okupace snažila poskytnout.

3.3. *Hudba*

Stejně jak tomu bylo v divadelní inscenaci, tak i ve filmu Burian výrazně podpořil tvůrčí práci svou prací hudební a skladatelskou. Hudební doprovod k filmu se skládal pouze ze smyčcového kvarteta (v podání kvarteta Peškova) a nebyl

⁶² Bartošek, 65.

pouhým podbarvením obrazového plánu, ale jeho dramatickým dotvořením. Zvuky houslí představovaly mladou dvojici, viola babičku Lukášovou a temné zvuky violoncella symbolizovaly zvrhlého pana Lába. Dramatické motivy smyčců doprovázely například Věřino první setkání s Panem Lábem a divákovi daly jasně najevo, jak se to s panem Lábem asi bude v budoucnosti mít. A. M. Brousil o Burianově hudbě prohlásil, že v ní „emotivně násobil účin kvarteta divadelního kvartetem hudebním.“⁶³ Hudební složka se vyrovnala složce vizuální a v mnoha ohledech ji i předčila. Kritika označila Burianovu hudbu za „nejdokonalejší hudbu jakou jsme dosud v českém filmu slyšeli.“⁶⁴

3.4. Herecké výkony

Burianova divadelní režie se nejvíce projevila na hereckých výkonech. Burian převzal do filmu totéž herecké obsazení, jaké se uplatnilo v divadelní inscenaci. Neměl důvod těmto zkušeným umělcům nedůvěřovat, jelikož na jevišti své výkony předvedli sebevědomě a s velkým úspěchem. Na filmovém plátně však nedostáli svých kvalit, ačkoliv jejich výkony byly velice precizní a promyšlené, alespoň v rámci Burianovy divadelní poetiky. V divadelním představení *Věra Lukášová* byly herecké výkony hodně stylizované, což je v divadelním prostoru jeden z prostředků umělecké zkratky. Na plátně však taková stylizace působila amatérsky, pateticky a mnohdy až směšně.

Roli hlavní hrdinky Věry Lukášové se zhostila Jiřina Stránská (1912-1999). Díky svému melancholickému pohledu a jemnému dívčímu půvabu našla herečka uplatnění na avantgardní scéně E. F. Buriana a později i ve Vinohradském divadle. Stránská nespátřovala podobně jako Burian větší rozdíl mezi hraním na divadelní scéně a ve filmu, a proto si před kamerami počínala totožně jako na jevišti. Její čistě divadelní herectví působilo ve filmu nepřírozeně a afektovaně. Její Věra Lukášová byla přepjatá; přehnaná mimika, gestikulace a nadsazený, rozmazlený hlas působily na plátně nepříjemně. Stránské bylo v době natáčení filmu 27 let a měla ztvárnit dvanáctileté děvče. Na jevišti tento značný věkový rozdíl nebyl tak markantní jako před filmovými kamerami. I vzhledem k Rudolfu Hrušínskému, který měl být ve filmu o dva roky starší, se tento rozdíl nepodařil zamaskovat.

⁶³ Bartošek 66.

⁶⁴ Bartošek, 66.

Spisovná výslovnost a téměř básnický přednes, na kterém Burian v divadle tolik lpěl, jsou v literárních dialozích a na jevišti běžné. Před filmovými kamerami však tvary jako „já napíši“, „jsem sirotkem“, „já vám ukáži“ právě tak jako infinitivy na –ti a –ci působily nepřirozeně.

Podobně bychom mohli hovořit i o ostatních hereckých výkonech. Lola Srbková v roli paní Lukášové svoji roli ztvárnila divadelním způsobem a oproti Jiřině Stránské působila příliš mladě. Zdeněk Podlipný, v roli pana Lába, působí na filmovém plátně přirozeně, ačkoliv i v jeho projevu bychom našli čistě divadelní prvky. Posledním členem filmového kvarteta je Rudolf Hrušínský v roli Jarky Kohouta, klackovitého výrostka, který svou hrubostí zastírá cit. Hrušínského filmový projev je přirozený, pomineme-li ovšem kontrapunkt jeho teatrálně halekavého smíchu a literárního vyjadřování.

3.5. Kamera

Kamera je výhradně prostředkem filmu. Zaměření divákovy pozornosti lze na jevišti ovlivnit a podtrhnout scénickým osvětlením, ve filmu se tohoto úkolu musí zhostit kamera. *Věra Lukášová* s kamerou Jana Rotha se převážně odehrává venku: ve Věřině „oblasti“ na louce, u jezu, na hřbitově, v parku. Oproti knize interiéry i exteriéry působí ve filmu prostorněji. V knize autorka popisuje „Šedivou zeď“ s okýnkami jako vylámanými, otlučená až k starým cihlám, a z druhé strany nachýlený plot zahrady, která snad také patřila k cukrovaru, ale do které jakživ nikdo nechodil, a z třetí vysoká kupa klád a pařezů. [...] Po pravici měla zelené houští staré zahrady.“⁶⁵ Ve filmu je „oblast“ spíše na louce u jezu, prostor je daleko více otevřený a vzdušný. Exteriéry byly ve filmu rozšířeny o park s lavičkami, kde si hrají děti. Přirozenost a vzdušnost exteriérů je v ostrém kontrastu umělostí uličky, jež je vyloženě ateliérovou kulisou. Tyto umělé interiéry jsou prostředím, které obývají hlavně pan Láb a babička Lukášová, kteří nosí pokryteckou masku. Volná, ve filmu přirozená, prostranství jsou místem setkávání Věry a Jaroslava. Byt Lukášových doznal ve filmu změny a je vyobrazen jako slušně zařízený měšťanský byt, oproti předloze, kde se píše o „dvou přeplněných pokojíčkách, jeskynní kuchyňce a kousku pavlači“.⁶⁶ Luboš Bartošek k tomuto tématu píše ve své knize:

⁶⁵ Benešová, 12.

⁶⁶ Benešová, 24.

Jediným, zato však nezvykle výborným, filmovým rysem díla exteriérová kamera Jana Rotha, podporující režisérovo úsilí o filmovou poetiku, které nemohla ani Burianova filmová nezkušenost nic ubrat na nezvyklé filmové kráse. Exteriérové záběry „oblastí“ s malou dřevěnou zvoničkou v pozadí a kládou, na níž ležela Věra v diagonále obrazu, scény v parku, u jezu, noční záběry Věry u okna, rozhoupaná kamera při scéně na kládách, siluety Věry s vlasy prozářenými zezadu měsíčním světlem. Roth dovedl umocnit i Burianovo převážně symbolické pojetí detailu: detail Lábovy dýmky, kterou šimrá Věru pod bradou, detail míčku padnuvšího do umyvadla s vodou, detail babiččina svatebního závoje, kytice a věnečku, detail hřbitovní lucerny, detail zavírané babiččiny kabelky při rozhovoru s panem Lábem. Všechny měly přesně určený semiotický význam a současně byly silným faktorem dramatizačním.⁶⁷

3.6. Význam

Filmové zpracování Věry Lukášové se sice nedočkalo takového zájmu a uznání jako divadelní inscenace, stalo se však cenným svědectvím o tvůrčím úsilí významného představitele české avantgardy 30. let.

Stejně jako uvedení divadelní inscenace v divadle D v dramatickém roce 1938 měl i film vedle významu uměleckého i veliký význam společenský. Mnozí významní čeští umělci se pod tlakem politických událostí museli zřítci své tvůrčí činnosti a byli donuceni uchýlit se do emigrace (jako například Jan Werich, Jiří Voskovec a Jaroslav Ježek.) Burian byl nakonec nacisty poslán do koncentračního tábora, ale do té doby stihl vytvořit několik děl, která měla pro českou společnost v době nacistické okupace a útlaku veliký význam.

„Tento fakt sám o sobě měl na začátku nacistické okupace větší politický dosah, než bylo v současné době zřejmé. Kromě toho i Burianem zfilmované literární dílo, objevující základní jistotu ve vůli člověka k životu a vyjadřující svou víru v jeho tvořivé síly a mravní zdraví, bylo přes svou zdánlivou apolitičnost zvoleno pro svou dobu s obdivuhodným zdarem a Jarkova závěrečná slova: „Svět bude náš! Co záleží na nějakých šesti letech...“ se stala bezděčným jinotajem odhadujícím téměř s jasnovidnou přesností dobu, kterou bude muset národ přetpět, než se dočká nového, lepšího, svobodného světa.“⁶⁸

⁶⁷ Bartošek, 67.

⁶⁸ Bartošek, 68.

3.7. Televizní inscenace

Pro úplnost zmíním také televizní inscenaci, která vznikla v roce 1966 v Československé televizi. V témže roce vyšla podruhé novela v nakladatelství Československý spisovatel. Režijního vedení se ujala Věra Jordánová. V titulních rolích mladé dvojice byl obsazen Jaromír Hanzlík a Klára Jerneková. Nemorálního pana Lába ztvárnil Jaroslav Pešek. Není bez zajímavosti, že Klára Jerneková je dcera Jiřiny Stránské a že roli Věry Lukášové měla i v rozhlasové hře.

Miloslav Bureš ve své televizní kritice v 22. března 1966 píše následující:

My starší se velmi dobře pamatujeme na dramatizaci příběhu Věry Lukášové národním umělcem E. F. Burianem. ... Představovala mládí, naše pocity, naše prvotní zkušenosti, z nichž roste příští náš život. ... Věra Lukášová s Jarkou Kohoutem se vrátili z našeho do nynějšího mládí. Ve stejném příběhu, v témže dialogu, ale přece jen v jiném prožitku. ... Televizní inscenace dala příběhu komornější ráz, slovo bylo plastičtější, myšlenka jasnější, a to nejdůležitější – všechno se odehrávalo nejen před léty, ale také dnes. ... Přenesli nezapomenutelné dílo přes krkolomná léta dál a neztratili z něho ani kousek poezie.⁶⁹

⁶⁹ Bureš, televizní kritika.

4. Vlastní srovnání

Tato kapitola bude vycházet z předchozích tří částí věnovaných literární předloze, divadelní inscenaci a filmu. Pokusíme se nalézt umělecké prostředky, jež jsou specifické pro jednotlivé druhy umění a pomocí nichž se vyjadřuje stejný příběh. Právě linie příběhu a schopnost jeho narace tvoří spojující článek mezi všemi třemi verzemi *Věry Lukášové*. Jedná se o příběh mladého děvčete vyprávěný v novele Boženy Benešové, divadelní inscenaci Emila Františka Buriana a filmovou adaptaci stejného tvůrce. Nejprve bude věnován prostor teoretickým poznatkům z oblasti adaptace literárního díla a na závěr budou uvedeny konkrétní příklady.

4.1. Teoretická východiska

Již od samého začátku filmové tvorby byla literatura hlavním inspiračním zdrojem. Dnes je tento fenomén adaptace literární děl předmětem zájmu mnoha filmových teoretiků, kteří se snaží proces adaptace popsat s universální platností. Hlavní odlišnost mezi médii literatury a filmu spatřoval jeden z prvních teoretiků filmové adaptace George Bluestone ve své knize *Novels to film* z roku 1957 v tom, že literatura pracuje s jazykem, zatímco film má vizuální charakter. Film má oproti literatuře více vrstev, ze kterých je složen – vedle jazykových prostředků disponuje též obrazem, hudbou apod. Režisér má tedy v rukou prostředky, jejichž kombinací se snaží dosáhnout kýženého cíle – narace: „Filmy skýtají narativům nové, zajímavé možnosti manipulace s hlediskem, neboť nedisponují jen jedním, nýbrž dvěma simultánními informačními kanály, vizuální a auditivní (hlasy, hudba, zvuky). Ty mohou pracovat nezávisle, nebo je lze různými způsoby kombinovat.“⁷⁰ Nejdůležitějším stavebním prvkem filmu je složka vizuální, jelikož pro nás představuje hlavní argument, zda nějaké dílo označíme za film, či nikoliv. Jistě je film také úzce spjat se složkou verbální, která se předpokládá. Nikoho by zřejmě nenapadlo říci o počátcích světové kinematografie – němém filmu – že se nejedná o film.

Různá média pracují s rozdílným způsobem vnímání fikčních narativů. Recepce literárního díla vyvolává v čtenářově mysli určité vjemy a představy, podle nichž si sám čtenář dotváří fikční svět. „Zatímco slovo navozuje představu, filmový

⁷⁰ Chatman, 165.

obraz navozuje smyslově konkrétní realitu. Konkretizace pak představuje jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování [...].“⁷¹

Spisovatel se svou imaginací má nepřeberné možnosti jak tvořit fikční světy, které mu poskytne jedině dílo verbální. V divadle i ve filmu jsou tvůrci omezeni technickými možnostmi, možnostmi prostoru apod. Aby se mohli přiblížit pestrosti literárních fikčních světů, musí se uchýlit k oné významové konkretizaci. Filmový nebo divadelní tvůrce tedy využitím těchto prostředků zpřítomňuje fikčního hrdinu, místo i čas. Film využívá své specifické vlastnosti, své vizuální explicitnosti. A jelikož je odkázán na fyzické vnímání, recipient nemá tolik prostoru pro rozvíjení vlastních představ o fikčním světě. Čtení literárního díla je záležitostí svrchovaně soukromou, intimní. „Prostor příběhu ve filmu je ‚doslovný‘, tj. objekty, rozměry, vztahy jsou zde (alespoň dvojrozměrně) analogické k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě. Ve verbálním narativu je prostor příběhu abstraktní. Vyžaduje rekonstrukci v čtenářově mysli.“⁷²

Literární dílo využívá znaky jednoho systému, jednoho jazyka. Oproti tomu film a divadlo jsou velice heterogenní umění, ve kterých se spojuje více znakových systémů, „které se zřetelně odlišují ve své výrazové složce a ve způsobu budování významu a které se často uplatňují i samostatně.“⁷³ Mluvená řeč je doprovázena mimikou a gestikulací, odehrává se v určitém prostředí apod. Film jako tvůrčí dílo tedy podává obraz světa s využitím specifických výrazových prostředků. „Film se spolu s divadlem vyznačuje značně vysokým stupněm sémiotické heterogenosti. Podle evidentních rozdílů ve znakové povaze jeho složek se zde nabízí rozlišení čtveřice základních kódů vytvářejících jednotlivé vrstvy (roviny) filmového sdělení: jde o pohyblivé obrazy, hudbu, reálné i ireálné zvuky (hluky, ruchy), verbální jazyk ve zvukové (mluvené) formě a verbální jazyk ve formě psané (nápisy)“⁷⁴

Jediné dva kódy jsou ve filmu zastoupeny nepřetržitě, a to obraz a ruchy. Řeči a hudbě se přirozeně věnuje pozornost proto, že mají specifický význam. V divadle i ve filmu hraje důležitou roli hudba. Hudební doprovod nemusí pouze dokreslovat jednotlivé scény, ale naopak se může stát plnohodnotným významotvorným prvkem kompozice, jak jsme byli svědkem u obou Burianových zpracování *Věry Lukášové*.

⁷¹ Mravcová, 10.

⁷² Chatman, 101.

⁷³ Macurová, Mareš, 65.

⁷⁴ Macurová, Mareš, 65.

Na rozdíl od literárního díla, kdy je autorem jediný člověk, u filmové tvorby je tomu jinak. Na výsledném produktu se podílí během jeho vzniku mnoho lidí různých profesí: režisérem, scénáristou a kameramanem počínaje a herci konče. Film je tedy dílem tvůrčí spolupráce, čímž se jeho heterogenost ještě více umocňuje.

Co mají ale obě tato média společného je jejich narativní schopnost předkládat fikční světy, pomocí nichž se čtenář/divák může pozastavit nad světem skutečným.

6.2. Konkrétní příklady

6.2.1. Výchozí text, scénář

Důležité místo v úvahách o adaptaci literárního díla zastává divadelní/filmový scénář. Scénáristická práce se pohybuje na pomezí procesu literárního a divadelního/kinematografického. Scénář zahrnuje podrobný záznam dialogů spolu se scénickými poznámkami. „Scénář se formálně velmi podobá povídce či románu: prvky prozaických popisů se střídají s krátkými dialogy, děj se přenáší z místa na místo.“⁷⁵ Hlavním jeho rysem ale zůstává to, že je určen k dalšímu zpracování. Při tomto procesu převedení verbálního světa do světa audio-vizuálního se dostává ke slovu výše zmíněná významová konkretizace.

Srovnání novely *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* a divadelního scénáře podle E. F. Buriana ukázalo, že autor divadelní a později i filmové adaptace, k předloze zaujal uctivý postoj a v divadelním scénáři tak téměř nenalezneme repliky, které nepochází z pera samotné autorky. Došlo pouze k několika málo drobným změnám, které jsou významově zcela zanedbatelné: v novele babička vzpomíná, jak tančila „čtverylku“, v divadelním scénáři tančila „valčík“. Ačkoliv divadelní hra vznikla pouze několik let po vydání novely, E. F. Burian chtěl patrně aktualizovat toto sdělení. A můžeme se domýšlet, že se tehdy tančil spíše valčík, než-li starý lidový tanec.

Vzhledem k tomu, že v literárním textu je množství úvahových a polosnových pasáží, muselo ve scénáři dojít k několika změnám. Tyto pasáže jsou převedeny do přímé řeči a jsou vloženy do úst postavám. „Je vždycky nebezpečí oslovit dospělého, ale nebezpečí nikdy neodstrašilo Věru.“⁷⁶ V divadelním scénáři toto sdělení není v pásmu vypravěče, nýbrž v pásmu promluvy samotné Věry: „Ale nesmím se dát odstrašit!“⁷⁷ V dlouhé lyrické pasáži babiččina snění o mládí je text roztříštěn a zdialogizován do rozhovoru mezi babičkou Lukášovou a „tichým ženským sborem“, na scéně se objevuje i postava Bedřicha, zpěvák, houslista a tichý mužský a ženský hlas. Slova zůstávají:

Jak sladce se tenkrát všichni vyjadřovali, když se mluvilo o lásce, ale Bedřich nemusil ani zpívat a jeho hlas zněl a zvučel něhou a srdečnou upřímností... Ó toho citu ... citu ... citu, když ji objímal a líbal..., když se narodil Miroslávek, Bedřich

⁷⁵ Gabrilovič, 70.

⁷⁶ Benešová, 18.

⁷⁷ Benešová, Burian, 11.

*dokonce plakal a ten v zeleném klobouku – bydlil tenkrát naproti – ten jistě plakal též, onen krásný muž, který ji nedostal a jen po ní toužil.*⁷⁸

Paní Lukášová: *Jak sladce se tenkrát všichni vyjadřovali o lásce, Hildegardo...*

Tichý ženský sbor: *Ale Bedřich nemusil ani zpívat a jeho hlas zněl a zvučel něhou a srdečností... a upřímností...*

Paní Lukášová: *Ó toho citu ... citu ... citu, když ji objímal a líbal...*

Tichý ženský sbor: *Když se narodil Miroslávek, Bedřich dokonce plakal.*

Paní Lukášová: *Ten v zeleném klobouku – bydlil tenkrát naproti – ten jistě plakal též –*

Tichý mužský hlas: *Onen muž, který vás nedostal, který po vás jen toužil... Toužil...*

Tichý ženský hlas: *Toužil...*⁷⁹

Toto byla ukázka, jak elegantně se Burian dokázal vypořádat s pasážemi, které jsou převeditelné na jeviště/do filmu jen opravdu těžce. Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs* uvažuje o takovýchto projevech jako o „samomluvách“ a ty pak charakterizuje jako „ne-přirozené, či ‚expresionistické‘ narativy, v nichž jediný informační zdroj představují postavy, které formálně prezentují, vysvětlují a komentují věci kolem sebe. Jedná se formálně o deklamace – ani řeč, ani myšlení, nýbrž stylizované splynutí obojího.“⁸⁰

V jednom místě scénáře E. F. Burian dokonce Benešovou přímo cituje. „B. Benešová píše doslova: ‚Zarděla se. V tu chvíli jí bylo více než dvanáct za deset měsíců.‘ Tiše vzdychne.“⁸¹

6.2.2. *Film versus divadlo*

Divadelní a filmová *Věra Lukášová* mají mnoho společného. Důležitým faktorem je především postava režiséra obou verzí Emila Františka Buriana. Film byl natočen prakticky bezprostředně po uvedení hry, i nedlouho po vydání novely, nebylo tedy zapotřebí mnoho aktualizačních prvků, které by dílo přiblížily další generaci diváků. Alicja Helmanová nazývá filmové adaptace trochu nadneseně

⁷⁸ Benešová, 26.

⁷⁹ Benešová, Burian, 6.

⁸⁰ Chatman, 189.

⁸¹ Benešová, Burian, 30.

„aktem zrady“ a podle ní „díky filmovým aktům zrady dílo vstupuje do stále nových komunikačních situací, získává nové recipienty, uskutečňuje s nimi další dialogy a hry.“⁸² V tomto případě se všechna tři média ujala jedné látky v rozmezí několika málo let, tedy se nejedná například o zasazení do nového kontextu, jak je tomu v mnoha případech adaptací slavných literárních děl.

Burian beze zbytku převzal herecké obsazení divadelní hry a přenesl jej do filmu. Ani scénická hudba se nezměnila a podle stejné partitury doprovázelo smyčcové kvarteto jak hru, tak film. Film čerpá z divadla narativní postupy, ale na rozdíl od dramatu dokáže film stejně jako literatura měnit prostor a čas. Divadelní scéna tedy byla přizpůsobena tak, aby mohla být zároveň Věřinou „oblastí“, hřbitovem, domem pana Lába a pokojů v bytě Lukášových. Jak již bylo zmíněno dříve, scénografové toho dosáhli pomocí jednoduchých předmětů na jevišti, které reprezentovaly daná prostředí. Film mohl, a také tak beze zbytku učinil, využít exteriérové kamery a volně měnit jednotlivá prostředí. Práci s kamerou v divadle nahradila práce se světlem, které mělo důležitou a významotvornou roli při zvýraznění nějakého detailu. Ve filmu práce s hlediskem byla úkolem kamery. Film disponuje plností reality a může využít paralelní montáž jako dramatizujícího prvku. Burian tento prostředek použil na konci celého příběhu, kdy kulminuje Věřino ohrožení a kdy následuje krize a domněnka o zabití pana Lába. Divák v sekvencích střídavě sleduje situaci babičky, Věry a Jaroslava. Dramatičnost této situace podtrhává střih, film celou situaci ještě zrychlí a použije zkratky.

Na rozdíl od novely je pravá podstata pana Lába ve filmu odhalena hned z kraje. K tomuto odhalení vede scénická hudba, která je důležitým prvkem děje a která děj sama spoluvytváří. V knize se čtenář jen postupně dovídá o tom, jaký asi bude Emerich Láb ve skutečnosti.

Autorka věnovala v novele veliký prostor vnitřním monologům hlavní hrdinky, její duševní svět byl velice bohatý a podrobně popsán a divák si z něho mohl utvořit představu o Věřině inteligenci a výjimečnosti. V divadle i ve filmu došlo k ochuzení Věřina vnitřního světa, k redukci vnitřních monologů. A tím byla oslabena její centrální perspektiva, která je objektivizována vypravěčem, scénou a dialogem.

⁸² Helmanová, 144.

Burian také neaplikoval princip zpětného vysvětlení (např. příběh pátera Benedikta).
Nevyužil tedy zcela složitou vnitřní prokomponovanost novely.

Závěr

Tato práce podává informaci o třech podobách příběhu o velmi osobité dospívající dívce. Jedná se o novelu *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová* od Boženy Benešové a její divadelní a filmovou adaptaci, které vytvořil Emil František Burian (obě pod zkráceným názvem *Věra Lukášová*). Je to zvláštní případ literární historie, která se protíná s historií divadelní i filmovou. Osud novely je spjat s Burianem a my můžeme ocenit jak jeho zdařilou divadelní adaptaci, tak rozporuplnou adaptaci filmovou.

Postupně byly rozebrány všechny tři realizace a věnovali jsme pozornost i samotným postavám autorů a kontextu jejich tvorby. Poté jsme srovnali vybrané aspekty literární předlohy, divadla a filmu s přihlédnutím k tomu, jakých prostředků daná média využívají.

Vyprávění příběhů je společná schopnost, jíž disponuje literatura, film i divadlo. Prostřednictvím těchto příběhů o fikčních světech se recipient dostává blíže i ke svému světu. Literatura je primárně určena pro soukromé čtení a bezmezný prostor, který toto čistě verbální medium dává autorově imaginaci, nutí čtenáře vytvářet si vlastní představy o popisovaných fikčních světech. Divadlo a film oproti tomu mají omezené prostředky a jsou nuceny k významové konkretizaci, čímž se redukuje (někdy zcela ruší) nepřeberné možnosti představivosti. Tato dvě audiovizuální média jsou smyslově zcela konkrétní. Na rozdíl od literatury však mohou působit na diváka z různých hledisek. Literatura a film mají možnost přesouvat se v místě a čase, což v divadle, které je poutané na jedno místo, nelze.

Literatura vždy byla hlavním inspiračním zdrojem pro divadlo i pro film už od jejich počátků. Film a divadlo z ní čerpaly narativní postupy a motivy. Toto blízké spojení je zcela zjevné, jelikož literatura vypráví příběhy pomocí verbálního jazyka a divadlo/film jsou ztvárňovány na podkladě scénáře, což není nic jiného než opět určitá forma literatury. Je ale nutné abychom si byli, že sice můžeme srovnávat jednotlivé „produkty“ stejné látky, ale že ve výsledku se jedná o tři zcela autonomní díla, jež by měla fungovat bez ohledu na předlohu.

V případě *Věry Lukášové* jsme byli svědky toho, jak divadelní zpracování i filmová adaptace jsou věrny své předloze v té nejvyšší možné míře. Samozřejmě jsou zde nějaké rozdíly, které spočívají v odlišnosti jednotlivých médií, celkové vyznění divadelního představení i filmu však zůstává i přes všechny dílčí úpravy stejné.

Bibliografie

BARTOŠEK, Luboš, *Dějiny československé kinematografie, zvukový film 1930-1945, část 2*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

BENEŠOVÁ, Božena, *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. Praha: Československý spisovatel, 1979.

BENEŠOVÁ, Božena, přepsal E. F. BURIAN, *Věra Lukášová, lyrická hra o dvou částech*. Praha: Dilia, 1957.

BRABEC, Jan et al., *Dějiny českého divadla, sv. IV*. Praha: Academia, 1980

BUREŠ, Miloslav, *Don Pablo, don Pedro a naše mládí*. in: Sv. slovo, 22.3. 1966.

BURIAN, E., F., *O novou scénickou hudbu*, in: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

BURIAN, E., F., *Umělé slovo*, in: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

FORST, Vladimír, et al., *Lexikon české literatury, sv. 1*. Praha: Academia, 2000.

GABRILOVIČ, Jevgenij, *Z úvah o scénáristice*, in: *Mezi literaturou a filmem*. Praha: Československý filmový ústav, 1988.

HELMANOVÁ, Alicja, *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*, in: *Tvořivé zrada, současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005.

HOMOLOVÁ, Květa, et al., *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století*. Praha: Československý spisovatel, 1982.

CHATMAN, Seymour, *Příběh a diskurs, narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2001.

JANŮ, Jaroslav, *Novela o vítězném mládí*, doslov., in: *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. Praha: Československý spisovatel, 1959.

KLADIVA, Jaroslav, *Emil František Burian*. Praha: Jazz Petit, 1982.

MACUROVÁ, Alena, MAREŠ, Petr, *Text a komunikace, jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Karolinum, 1991.

MOLDANOVÁ, Dobrava, *Božena Benešová*. Praha: Melantrich, 1976.

MONACO, James, *Jak číst film, svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 1991.

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

SRBA, Bořivoj, *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939=1941*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1980.

SRBA, Bořivoj, *O nové divadlo*. Praha: Panorama, 1988.

ZAJÍČKOVÁ, Markéta, *Rozhlasové inscenace Josefa Henkeho v 60. letech*, diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého, Olomouc, 2010.