Jan Dvořák

PROMĚNA VÝRAZU (LITERÁRNÍ INSPIRACE „NOVÉHO FILMU" ŠEDESÁTÝCH LET)

Chci se zamyslet nad proměnami vztahu mezi literaturou a filmem, jak se v Čechách vytvářely v šedesátých letech, zejména v druhé polovině, neboť si právě z časového odstupu uvědomujeme jejich osobitost, mnohotvárnost, koncepční zajímavost a vývojovou podnětnost. Přístup k literárnímu artefaktu - v lepším případě jako k výchozímu inspiračnímu zdroji, v horším jako k nápodobě a konzervaci literárních syžetů s vnějškovým využitím některých znaků literárních poetik - charakterizující až na výjimky uplynulé etapy a zjednodušující mnohdy celou složitou problematiku pouze do otázek adaptačních, se postupně aktivizuje a dynamizuje, ztrácí pietismus, zbavuje se komplexů vůči literatuře, začíná se opírat o systémovou analýzu literárního textu, konanou pochopitelně nikoli jen laboratorně a teoreticky, ale otevíranou vždy znovu konkrétními uměleckými díly. Úvaha nad vizuálními možnostmi literárního textu už nevychází v prvé řadě z využívání prvků fabulačních, syžetových či motivických a jejich víceméně statické transformace do struktury filmového tvaru, všímá si také - a někdy především - základních stavebních prvků - tedy slova nikoli už jen jako prostředku primární informace, ale jako mnohovýznamového znaku s evokativními možnostmi, a skladby věty jako nositelky smyslu a významu sdělovaného poselství. Dospívá se k meditacím nad provokující otázkou, řečeno třeba s Bernardem Pingaudem, může-li obraz, který něco znázorňuje, fungovat rovněž jako znak, který něco říká.

Právě v té době koncipuje František Vláčil rozlehlou fresku podle románu Vladislava Vančury *Marketa Lazarová* (1967). Epika této historizující a filozofující balady je kaskádovitě rozvíjena, gradována, má zřetelné kompoziční plány a vrcholy a snadno by našla svůj filmový ekvivalent dokonce i v rámci kodifikovaných žánrových vzorců. Volba látky však byla tentokrát záležitostí hlubokého myšlenkového spříznění, provokujícího tvůrce k odkrytí podtextů a rozvinutí naznačených podnětů. Vláčil vypozoroval, že nejpodstatnější složkou výchozího textu je široká

„...volba látky však byla tentokrát záležitostí hlubokého myšlenkového spříznění..." (Marketa Lazarová, r. František Vláčil, 1967)

foto: archiv

variabilita slovní, přinášející bohatou znakovou soustavu, z níž lze odvozovat rovněž základy filmového tvarosloví. Stavba věty pak určuje vnitřní řád a polohy vypravování, navíc ho tonalizuje a rytmizuje. Detailistický rozbor vančurovské věty dovolil Vláčilovi odpoutat se od mechanického přejímání motivických a syžetových konstant - umožnil mu nechat se jimi pouze inspirovat k volné fabulaci, odrážející jeho vlastní výklad i poetiku. Nikoli tedy nosná románová epika, jak to bylo obvyklé, ale charakter **literárního textu** (tzn. slova a věty) se stal dominantní pro strukturaci **filmového tvaru**. Je určitě zajímavé, že sám Vančura při svých známých pokusech o tvorbu filmového díla do těchto důsledků nikdy nešel. Za základ filmového vyjádření pokládal výtvarný znak - a jemu přizpůsoboval i verbální složku, která měla pohříchu spíš, byť je to paradoxní, ilustrativní či informativní ráz. Lze to doložit, když například nahlédneme do knižního vydání scénáře *Marijky nevěrnice* s paralelně běžícím pásem filmových fotografií.[1] Zatímco výtvarné pojetí je dynamické a významotvorné, zrcadlová textová složka je retardující, statická, příliš výkladová. Naproti tomu Vláčil i ve svých předchozích dílech prosazoval sice jako dominantní výtvarný princip, avšak už v nich chápal i slovo jako nezastupitelný **výpovědní znak** (zvýrazněno autorem, pozn. R. D.). V lyrizující pocitové studii *Holubice* (1960) - s gnómickou verbální složkou - nespoléhá přesto jen na efekt obrazu a neabsolutizuje ho, použitá slova chápe jako klíčová,

1 Olbracht, Nový, Vančura. Marijka nevěrnice. Praha 1982.

„...možnosti volného toku asociací..."
(Valerie a týden divů, r. Jaromil Jireš, 1970)
foto: archiv

která jsou dokonce s to obraz rytmizovat, spoluvytvářet jeho řád. Za všechny připomeňme sekvenci stereotypní pouti prodavače limonád po mořské pláži. Monotónní vyvolávání zbanalizovaného slova „limonáda" mezipointuje obraz pokojně se válejícího moře a otupělých lidí na pláži, dodává mu rytmus a atmosféru únavy a nostalgie. V *Marketě Lazarové* pak Vláčil rozrušuje vizuální výkladovou popisnost, odstraňuje všechny berličky srázných časových předělů, zdůrazňované zpravidla doslovnou a lineární filmovou interpunkcí - stejně jako Vančura v textu nechá ve filmu pulzovat nepřetržitě a volně běžící čas. Vláčilovská neosamocená odvaha prosazující i ve filmu chronologičnost nikoli především po zákonu epiky, ale rovněž v intencích introspektivních, příznačných pro literaturu, umožňuje osvobozovat český film od pouze vnějškového využívání literárních textů jako nevysychajícího pramene látkového a volit jako námětový zdroj i „nesnadná" díla.

Relativizuje se pojem filmová adaptace, můžeme ho nahrazovat přiléhavým vymezením filmová interpretace. Filmoví tvůrci proto navazují především na ty dříve spíš opomíjené vývojové literární linie, které jsou charakteristické svým experimentátorským úsilím, provokativností, výrazností, tvarovou mnohovrstevnatostí, meditativností, myšlenkovou podnětností, neuzavřeností. Dospívá se k vzájemné rezonanci, při které se literatura a film svébytnými vyjadřovacími prostředky, vzá-

jemně obohacovanými a prolínanými, pokoušejí vyjádřit nejistoty a problémy člověka moderního věku, jeho hledání a uvažování. Troufám si tvrdit, že přístup k literárnímu dílu se z pouhé konzervace syžetů a motivů proměňuje v subjektivizovaný akt, obrácený v rovné míře k jeho filozofické, dějové, ale i k formální stránce. Ten naplňuje stejně tak hrabalovský kalendář *Perličky na dně* (1965), variující pluralizujícími a značně odlišnými pohledy potence prozaických předloh a sjednocující je pouze pocitem, cítěním textu, jako Němcova hlubinná studie lidského nitra *Démanty noci* (1964), univerzalizující konkretizovaný výchozí Lustigův model věčného ahasvérství. Juráček se Schmidtem přenášejí vizi kafkovského světa do pražských reálií v *Postavě k podpírání* (1963), aniž by vzali za základ vlastní Kafkův text. A přece jsou mu blíž než doslovní adaptátoři. Už od názvu plně vystihují tragickou ztrátu identity a marasmus prostoru s „náhradními maskami" místo tváře. Jaromil Jireš zkoumá po konfesním aškenazyovském *Křiku* (1963) další možnosti volného toku asociací, postaveném na syntéze slova, obrazu a hudby, prostřednictvím Nezvalova prozaického leporela *Valerie a týden divů* (1970). Evald Schorm dovršuje podněty českého prozaického psychologismu v existenciálních úvahách *Každý den odvahu* (1964) a *Návrat ztraceného syna* (1966). Padá časová a prostorová vymezenost tradicionalistických okruhů, oborová odcizenost i fantóm generačních antagonismů. Probojovávaná časová i prostorová uvolněnost filmové skladby, vyhrazovaná literatuře, umožnila například i akademizujícímu klasikovi Otakaru Vávrovi zbavit se v hrubínovské *Zlaté renetě* (1965) povahopisné a typologické kategorizace a pokusit se - i když omezeně - o dušezpytnou analýzu, „montáž představ", prosazované nastupujícími tvůrci, jeho žáky. Pozorně si poslechněme, jak se změna myšlení odráží ve vlastních režisérových slovech: *„Náš film nevyprávěl příběh, dramatický děj chyběl. Šlo o zamyšlení člověka nad vlastním životem. Realita se mísila se vzpomínkami a představami, které měly sílu skutečnosti. Čas se nedělil na současnost a minulost, ale všechno bylo zpřítomněno. Jednotlivé scény na sebe nenavazovaly jako v epickém vyprávění, ale střetávaly se, jako se střetávají v básni metafory. Zachycovaly určitý stav mysli hlavní postavy. Usiloval jsem o projekci nitra do obrazu a zvuku s poetickým, až metaforickým významem. Chtěl jsem, aby divák vnímal nejen obsah, ale především emocionální prvky, které v této rovině jsou schopny vytvářet nové dramatické napětí."*[2]

2 O. Vávra: Zamyšlení režiséra. Praha 1982, s. 250.

Povšimněme si bedlivě zejména závěru citátu, v němž Vávra vyslovuje přesvědčení, že „emocionální prvky jsou schopny vytvářet dramatické napětí", čímž prakticky drama nitra, odrážející se ve vnitřních reflexích a časovém prolínání, dává do roviny - v duchu Bressonově, Bergmanově či Antonioniho nebo Tarkovského - s epickým plánem filmové podívané, většinou i jím preferovaným. U vědomí si těchto možností neváhá Vávra ztvárnit i lyricko-epickou básnickou skladbu Františka Hrubína *Romance pro křídlovku* (1966), aniž by spoléhal na lákavou a dobře známou filmovou poetizaci se zvetšelou obrazovou metaforizací, které se ovšem v konečném tvaru ne plně vyhnul. Rozhodující však bylo, že i zde nikoli přejímání a evokace lyrizovaných obrazů, ale horizontální časová konfrontace charakterizovala výsledný filmový tvar.

Ostatně pozoruhodné je, jak v tomto údobí zpětně pronikají literární prvky do faktury filmové povídky a filmového scénáře nikoli jako projev sekundárních uměleckých ambicí či jako výraz snahy o „zliterárnění obrazu", ale filmový tvůrce, podobně jako literární, chce dospět k syntetizujícímu vnímání, do něhož zahrnuje - s možností rozvinutí - kromě epických prvků úvahu, reflexi, vkladnou odbočku, citát, pocit - prostě ono vančurovské „vědomí souvislostí", onen bezprostřední výpovědní automatismus, pokoušející se postihnout kauzalitu světa hledáním jevových souslednosti. Ukažme si to alespoň na jediném příkladu - citací úryvku z kinematografických skic Karla Vachka:

„Holka upadla v bráně. Brána byla kamenná, šestimetrová a plná starých horníků. Je sobota; trapný je samotný střih hornických uniforem. Bílé slunko se odráží ve velké nádobě lihu, připraveného k polití velké vatry dřeva.

Líh voní.

Šestnáct automobilů, sověti,

Francouzi a dvě české ženské v minoru, zoufale brzdí.

Všechno, co napíšu, vypadá jako začátek. Všechny slovní obraty nevedou k ději. No.

Škoda. Holka je těhotná a plavá. Ve vzduchu je cítit hypermangan, od starého Baťova kanálu. Spousty stejně plavých komárů se seskupují proti okrovému slunci v různě velké hlavy.

Holka si rozbila pysk. Z blízkého podia sestoupil asi padesátiletý „slovák", který hrál na housle ve směru větru.

Šestnáct automobilů kolony objíždělo z obou stran tuto veselou příhodu." [3]

---

3 3" podruhé, Praha 1969, str. 273

Vachkovo zkoumání příběhu „od pocitů, postřehů, meditací, prostorového zázemí" teprve k názvukům kostry příběhu dokumentuje směr oněch, řekněme, „literárních pohledů" ve filmovém díle, směr, který do filmu přivádí meditaci, reflexi, filozofičnost, širší psychologické zázemí postav. Příběh se přestává omezovat pouze na hlavní dramaturgickou konstrukci, jde za ni a pod ni, snaží se ji nejen obrazově tlumočit, ale rozkrýt v dalších myšlenkových plánech, aniž by se to mstilo statičností, teatralistickou strnulostí a absencí vágně vymezované filmovosti.

K podobnému poznání dospívá většina tvůrců tohoto údobí. Pavel Juráček soudí: *„Poznal jsem, že i složitou myšlenku, o níž bych si dříve myslel, že ji nelze filmem vyjádřit, lze sdělit poměrně jednoduchým obrazem za předpokladu, že tento obraz je podřízený jinému řádu, než syžetu."*[4] Ve své nepřímé polemice, naplňované především filmovými díly typu *Případu pro začínajícího kata* (1969), relativizuje ono dřívější podřizování syžetu, který byl pokládán za příliš významného činitele, dále za organizujícího činitele a nakonec za činitele rozhodujícího.

Slovo a věta tvůrce šedesátých let doslova fascinují a vzrušují, protože jim otevírají cestu i k hledání docela nových a neobvyklých přístupů k fabulaci a vypravěčské základně i k formám výpovědi a sdělení. Jen si všimněme, jak například Miloš Forman se svým týmem odvrhují onen aprioristický, žánristický, utilitární dialog a neváhají podstoupit složitou pouť k odhalení jeho elementárních forem, z nichž potom budují a modelují charakteristické typologie. Rozhodně se nespokojují s fotografickým zachycením jeho povrchové vrstvy, pracně ji zkoumají a posléze promyšleně, „literárně" stylizují. Nevyprávějí tedy pouze jinými prostředky staré příběhy, jako to ještě mnohokrát činili například příslušníci francouzské nové vlny, ale osvobozují příběhy od konvencí, od předem daných žánrových pravidel, nebojí se narušovat jejich vypravěčskou plynulost, kontinuitu, spád, dramatickou konstrukci. Už raný film Miloše Formana *Černý Petr* (1963) je odvíjen v dlouhých, monologicky pojímaných promluvách, analyzuje - a nikoli syntetizuje - situace až do zdůrazňování na prvý pohled podružných detailů, je odbíhavý a nikoli soustředivý. Neváhá se „zadrhnout" u prakticky předvedené úvahy nad - dejme tomu - konvencemi pouhých pozdravů (zklasičtělá scéna s věčným parafrázováním zvolání „ahoj"), neboť právě od těchto chvil počíná zkoumání člověka. Slovo prostě neilustruje obraz, naplňuje ho dalšími významy. Tvůrci tedy svými díly odpovídají kladně

4 3", Praha 1965, str. 207.

na otázku po výpovědní a nikoli pouze evokativní hodnotě obrazu, kterou jsem své úvahy zahájil.

V těchto několika myšlenkách nešlo samozřejmě vyčerpat celou složitou problematiku daného tématu - ani zachytit, bohužel, proměny tematické či zpětné vazby filmu na literaturu, které jsou neméně pozoruhodné a zajímavé. Proto jsem se omezil především na sféru těch tendencí, které hledají nový přístup k literárnímu textu směřováním k jeho vlastní podstatě, a tím překonávají meze vizuální ilustrativnosti. Peripetie dalších vývojových období nadto mnohé otázky znovu aktualizují - to si uvědomíme, když například sledujeme koncepční úsilí ve Švankmajerově *Lekci Faust* (1994), navazující na archetypální literární podoby věčné látky a problematizující její další transkripce. Jisté ovšem je, že ve zkoumaném období - a tady vidím jeho hlavní přínos - došlo k vyspění filmového tvarosloví právě vytvářením těsné symbiózy a vzájemným prolínáním s literaturou, s textem. K mnohým dílům samozřejmě můžeme mít výhrady, celkový rozměr vývojového směřování nás však nepřestává fascinovat a těžko k němu dříve i později najdeme obdoby.