

Radka Denemarková  
**„BEZPEČNÉ ZNÁMOSTI.“**  
**POZNÁMKY K TYPOLOGII**  
**ADAPTAČNÍCH A INTERPRETAČNÍCH**  
**POSTUPŮ VE FILMU 60.LET**

**Poznámka první: SITUACE**

*„Žádná vyjadřovací forma nemůže přesně vypovídat o nějaké jiné. Žádný literární esej nemůže podat zprávu o filmu a naopak. Film a román mají každý své vlastní prostředky, a když na to přijde, nesdílí je snadno. Adaptovat nějaký román a udělat z něho film znamená samozřejmě používat stejný materiál, stejný „příběh“, ale znamená to především zapomenout na knihu, znamená to dělat film.“<sup>1</sup>*

J.- C. CARRIÈRE

**J**e pozoruhodné, kolik filmů se opíralo v 60.letech o ucelená literární díla, což nás vede k následujícím poznámkám a úvahám. Od samého počátku mají literární i filmoví teoretici tendenci o vztahu obou uměleckých druhů - literatury a filmu - hovořit povětšinou nevráživě jako o „nebezpečných známostech“ (pokleslý film tisíciletou ušlechtilost literatury vykořisťuje, zneužívá, redukuje a zpovrchňuje...). K proměně vnímání dochází postupně, jak se vědomě hledají a nalézají ekvivalenty mezi literárním a filmovým vyprávěcím stylem, adekvátní interpretační polohy a struktury filmového vyjadřování.

Máme pochopitelně na paměti, že literární a filmové snahy se vždy různorodě prolínaly. Například německý expresionismus po 1.světové válce i expresionistický film se vyznačovaly přízračným prostředím a fantaskními vizemi (Robert Wiene: *Kabinet doktora Caligariho*, 1920; F. W. Murnau: *Upír Nosferatu*, 1922; Fritz Lang: *Unavená smrt*, 1921). Odezvy ve filmu se zvláště ve frankofonních oblastech dočkal jak dadaismus (René Clair: *Mezihra*, 1924), tak surrealismus (Luis Buñuel: *Andaluský pes*, 1928; *Zlatý věk*, 1930) a analogickými příklady bychom mohli pokračovat celým dvacátým stoletím přes Itálii

1 J.- C. Carrière: Vyprávět příběh. In: Literární noviny, 16.11.1995, n.VI, str.16.



**Démanty noci**  
(r. Jan Němec, 1964)

foto: archiv

a neorealismus, Anglii a paralelní hnutí „rozhněvaných mladých mužů“ a Free Cinema, Francii a paralelní francouzský nový román a francouzskou novou vlnu až k postmoderní relativizaci a bezstarostný cynismus „těžké hravosti“ v literatuře a filmu přelomu 80. a 90.let (např. filmy D.Lynche, Q.Tarrantina ad.).<sup>2</sup>

V českém kontextu je propojenost literatury a filmu nepřehlédnutelná ve své kvantitě i kvalitě v 60. letech, kdy je *vědomá*; přerostla do podoby vzájemně se respektujících a obohacujících „bezpečných známostí“. A jestliže čeští spisovatelé - až na výjimky jako V.Nezval, V.Vančura, bratři Čapkovi - prací ve filmové oblasti „pohrdali“, pak v 60.letech nejenže spolupracují jako scenáristé původních námětů (např. J.Otčenášek - námět a scénář k filmu J.Balíka *Jak se krade milión*, 1967; O.Daněk - námět a spolu s V.Vorlíčkem scénář komediální parodie *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*, 1967; I.Kříž - námět a scénář s L.Helgem k filmu *Stud* pojmenovávajícímu generační pocit, 1967; J.Škvorecký - námět a scénář *Zločin v šantánu* spolu s J.Menzelem, 1968) a přepisy svých původních literárních děl nepovažují za degradaci, ale ani neodmítají svou spoluúčast na nejisté (i když nezřídka kongeniální) cestě k výsledné filmové „variaci“.<sup>3</sup>

2 Někdy se i literární teoretické závěry a filmové experimenty demonstrovaly na tomtéž „materiálu“: např. představitel ruské formální školy B. M. Ejchenbaum poukázal ve studii *Jak je udělán Gogolův Plášt* na skutečnost, že „kompozice Gogolových novel se neopírá o syžet, impulsem /zámkou/ pro komické tvárné postupy bývá situace“ a v roce 1926 teoretické diskuse pokračovaly nad filmovým přepisem Gogolova *Pláště*, kterým upoutali Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg.

3 Uvedme např.: Jan Otčenášek (Bez svatozáře na základě románu s výrobní tematikou *Plným krokem*, 1963, r. L.Helge), Arnošt Lustig (*Démanty noci* na základě povídky *Tma nemá stín* z knihy *Démanty noci*, 1964, r. Jan Němec; *Transport z ráje* podle souboru próz *Noc*

Vedle B.Hrabala a V.Körnera, kteří se podíleli na všech ekranizacích svých textů, se spolupráci nebránilo široké spektrum autorů napříč generacemi i poetikami<sup>4</sup> a někteří literární autoři dokonce vtiskli sami svým textům vizuální podobu, jako např. O.Daněk (*Lov na mamuta* podle stejnojmenné divadelní hry, 1964; *Královský omyl* podle vlastního románu *Král utíká z boje*, 1968) a P.Kohout (*7 zabitých*, 1965; *Svatba s podmínkou*, 1965). Z hlediska těsného propojení s žánrově i formálně experimentální různorodostí textů (vydávaných v 60. letech) nepocítíme rozdíl mezi generačně spřízněnými filmovými tvůrci tzv. nové vlny (E.Schorm, M.Forman, J.Jireš, V.Chytilová, P.Juráček, J.Herz, Z.Sirový, A.Máša, J.Menzel) a tvůrci izolovanými, nepropojenými vnitřní sounáležitostí a generačními vazbami (F.Vláčil, J.Kadár a E.Klos, L.Helge, A.Kachlík, O.Vávra, K.Kachyňa, Z.Brynych, Z.Podskalský). Filmoví i literární tvůrci si začínají uvědomovat, že „film je do značné míry též oblastí literatury“<sup>5</sup> a že „spojení filmu a románu bude nepochybně trvat vždycky. Příběh je příběh, ať si pro jeho vyprávění zvolíme jakoukoliv formu.“<sup>6</sup>

Situace českého filmu 60.let ve srovnání s první polovinou 20.sto-

a naděje, 1962, r.Z.Brynych; Dita Saxová podle stejn. novely, 1967, r.A.Moskalyk), Alexander Kliment (Marie na základě stejnojmenné novely, 1964, r.V.Vorlíček), Josef Kopta (Pět hříšníků na základě povídkové sbírky Pět hříšníků U velbyty, 1964, r.J.Balik), Ivan Kříž (První den mého syna na základě stejnojmenné novely, 1964, r.L.Helge), Jan Trefulka (Třiatřicet stříbrných křepek na základě novely, 1964, r.A.Kachlík), Hana Bělohradská (...a pátý jezdec je Střech podle povídky Bez krásy, bez lilce, 1964, r.Z.Brynych; Znamení Raka na základě románu Poslední večere, 1966, r.J.Herz), František Hrubín (Romance pro křídlovku na základě stejnojmenné básně, 1966, r.O.Vávra), Karel Michal (Bílá paní podle povídky Jak Pupenec k štěstí přišel ze sbírky Bubáci pro všední den, 1965, r.Z.Podskalský; Cest a sláva podle stejn. novely, 1968, r.H.Bočan), Karel Misař (Pasták podle stejn. novely, 1968, r.H.Bočan), Ladislav Fuks (Spalovač mrtvol, 1968, r.J.Herz), Vladimír Neff (Třináctá komnata podle stejn. románu, 1968, r.O.Vávra), Milan Kundera (Já, truchlivý Bůh ze sbírky Směšné lásky, 1969, r.A.Kachlík; Zert, 1969, r.J.Jireš), Josef Škvorecký (Flirt se slečnou Stříbrnou podle románu Lvíče, 1969, r.V.Gajer; Šest černých divok aneb Proč zmizel zajíc podle povídky Zločin v knihovně rukopisů, 1969, r.L.Rychman), Eva Kantůrková (Smuteční slavnost, 1969, r.Z.Sirový), Jiří Křenek (Zabitá neděle podle stejnojmenné novely, 1969, r.D.Víhanová) ad.

4 Rada scénářů byla zakázána v přípravě fázi, např. Zbabělci a Eine kleine Jazzmusik J.Škvoreckého a M.Formana, Tankový prapor J.Škvoreckého a H.Bočana, Ulice ztracených bratří A.Lustiga a J.Němce; totéž postihlo Němcovy scénáře Kafkovy Proměny, Dostojevského Mokrého sněhu a Klímovu Utrpení knížete Sternenhocha (realizováno v roce 1990 pod názvem V žáru královské lásky za výtvarné spolupráce M.Rittsteina).

Zaznamenáváme i počátek trendu, který je dnes zcela běžný. Rada původních scénářů dodatečně vychází v knižní podobě: např. Pavel Hejman zpracoval svůj námět Dům ztracených duší (r.Jiří Hanibal, 1967) jako detektivní román s titulem Dům ze duhouv zdi, podobenství Farářův konec (r. Evald Schorm, 1968) Josefa Škvoreckého vyšlo v knižní podobě, Jaroslav Dietl přepracoval původní námět filmu Einstein kontra Babinský (1963) ještě před jeho natočením do divadelní komedie Byli jednou dva.

5 M. Kundera, IV.sjezd Svazu československých spisovatelů.

6 S. Fuller: Film a román. Filmový ústav 1968, str.65.

letí i s lety následujícími je pozoruhodná i tím, že - finančně zajištěn - měl možnost do jisté míry ignorovat direktivní normy a soustředit se na - relativně - svobodnou uměleckou výpověď (neopominutelnou pozitivní skutečností byl i fakt, že vedoucím dramaturgem FSB se stal spisovatel Ladislav Fikar, odsunutý z postu ředitele nakladatelství Československý spisovatel a tvořící spolu s Bohumilem Šmídou jednu z tvůrčích skupin). Podporu tu nacházeli ti, jejichž *„filmy se vyznačují nejen zintelektualizováním námětů - někdy silným, někdy méně silným - ale především odmítnutím tradiční dramaturgie a konvenční montáže, přikloněním se k reálnu a použitím některých prvků cinéma-vérité, vyhraněným smyslem pro věcnost.“*<sup>7</sup>

Společenská situace přelomu 50. a 60. let se tak či onak dotýkala všech bez rozdílu, avšak u třicátníků, u nichž *„duchovní neklid je největší a kde intelektuální membrána zaznamenává nejsilnější vibrace“*, byla evidentní směrodatná prvotnost etického postoje, mnohdy až karatský moralistní. Na plátna přivádějí postavy, které nebyly okázalými hrdiny - právě proto mohly po dlouhé době - třebaže ponořeny do svých slabostí, úzkostí a pochyb - představovat jakýsi etický ideál. Rozhřešení za minulé dění chtějí nalézt v až sebemrškačské upřímnosti, v odsouvání lživých a ideologických vrstev, pod nimiž nemilosrdně a třebas jen zábleskovitě odkrývají úsek „malé“, ale autentické skutečnosti. Tolerance příslušníků nové vlny je cenná i proto, že své vidění a zkušenosti neztotožňují se skutečností - pouze pitvají jednu z jejich natočených hran. Tato generace si nejprve ujasňuje svou situaci, místo, z něhož vychází. Dosavadní hrdinové bez problémů nebo s pseudoproblémy „skandovali“ povrchní odpověď. Noví hrdinové se tážou a bytost, která se táže, zákonitě trpí. Proces tázání se a výsledné poznání nemají co dělat s tendenční ideologií - prostě se dějí. Zde se dotýkáme jednoho ze styčných bodů: tematika původních scénářů se v mnohém překrývala s tematikou literárních (i často opožděných) debutů 60.let.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> F. Hanck: Skepticky, věcně a nedogmaticky. Die Welt, 22.4.1967.

<sup>8</sup> Lze je rozčlenit do několika okruhů:

- Rekonstrukce paměti a hledání „rozhršení“, tj. návrat k vzdálenější, předúnorové historii neschematickým pohledem (Nebeští jezdci, Smrt si říká Engelchen podle románu L. Míačka z r. 1983, Spalovač mrtvol, filmy s židovskou tematikou: Transport z ráje, Démanty noci, ... a pátý jezdec je Strach, Obchod na korze). Logicky se tu otevírá prostor k pročistění a odstranění tabu a klisé let nedávných - filmové politikum prvoplánové i méně zjevné nebylo ojedinělé (Obžalovaný, Bloudění, Ohlédnutí, Každý den odvahy, Zert).

Tematika „vězňů osobního osudu“, především tematika židovská v sobě kumulovala navršené problémy, umožňovala zpracovat je analogicky, emotivně a s časovým odstupem, umožňovala také navíc symbolicky pojmenovat situaci člověka. Nepochybná je snaha využít



**„Je chladno a můj dech, jakkoliv jsem nepozřel vody, je mrazivý.“ (Rozmarné léto, r. Jiří Menzel, 1967)**

foto: archiv

Tak dochází v českém prostředí v krátkém časovém úseku k protnutí a mísení ideálních podmínek: politické tání a odmítání mýtů se překrývá s nástupem absolventů FAMU, evropské formální experimenty (odbourání příběhu, promyšlená kompozice a dekompozice) a „deformační postupy“ ve filmu (alegorie, hyperbola) se překrývají s experimenty vyprávěcího stylu v literatuře (způsob, jak účinně předvést pochybnosti, nejistoty a úzkosti bez „ilustrování tezí“). Obrat k literatuře 60.let tak film ospravedlňuje nejen z hlediska souznění námětového a tematického, ale i vzhledem ke škále možností, jak obohatit filmové výrazové potenciality novou syntaxí a poetikou (roztříštěnost dějové linie, přehazování časového sledu atd.). Film dospěl do stadia, kdy je schopen přetlumočit nejen děj, ale adekvátně jakoukoliv strukturu vyjadřování. Dalo by se předpokládat, že pokud film 60.let experimentuje ve výrazové složce, experimentující próza by mu mohla být vhodnou „kořistí“. A není-li tomu tak, odpovědí může být domněnka, že toto formální experimentování „ulehčuje“ paradoxně próza s tradiční vyprávěcí linkou. Reakcí na předchozí období je odpor proti jednostrannosti, a protože vrstvy mnohostranné skutečnosti jsou popsány a promyšleny v podobě literární, sahají filmaři raději po knize: neinterpretují tedy svět, ale uměleckou, **literární interpretaci** tohoto světa.

---

filozofické platformy existencialismu a kafkaovské „atmosféry“, patrně z řady dalších filmů (Hotel pro cizince, Postava k podpinání, Případ pro začínajícího kata...).

Obě formy „vyprávění“ i adaptační most mezi nimi se v 60. letech výrazně proměňují a dotýkají se i problémů, které stojí mimo vlastní literární texty: proč některé filmy jsou kongeniálním přepisem a jiné za předlohou zaostávají i nakolik pomáhá literatura profilovat národní kinematografii.<sup>9</sup> Na problémy vztahů literatury a filmu oné doby se lze dívat různými způsoby, nás zajímá jeden z mnoha aspektů související s ekvivalencemi i osobitými rozdíly, vycházejícími důsledně z konfrontace konkrétního materiálu. Literárně ucelené, tištěné předlohy byly námětovým zdrojem od počátku filmu, kdy se pozornost soustřeďovala na atraktivní dějovou preparaci. V 50. letech se schematicnost ve filmu projevila nejen v postupech primitivní „dějové preparace“, ale i v preferování přehledných ilustrací nekomplikované příběhové linky. V 60. letech, kdy začínají vycházet knihy formálně výbojně, s nejednoznačnými hrdiny, se film zaměřuje na náročnou „recepti“ těchto děl, která zpětně rozšiřují paletu adaptačních, formálně experimentálních postupů ve vztahu k předloze. Tyto adaptační postupy a jejich nebývalé rozpětí nás zajímají. Zmnožují i možnosti teoretických přístupů k problematice literatury a filmu.<sup>10</sup>

## Poznámka druhá: FORMY INTERPRETACE A TRANSFORMACE LITERÁRNÍ PŘEDLOHY

Řada elementárních metod filmových přepisů literárních předloh patří k těm dodnes stabilním (např. redukce, popřípadě eliminace epizod a postav, které nesouvisejí s hlavním dějem a akcí; úprava dialo-

9 Což se zdaleka netýká pouze českého filmu, i v 40. a 50. letech tvořily vrchol francouzského filmu adaptace např. režisérů jako byl Ch. Jacques: *Věznice parmská* (Stendhal, 1947), *Kulička* (G. de Maupassant, 1945), *Nana* (E. Zola, 1954), nebo C. Autant-Lara: *Ódél v těle* (1947), *Osení* (1954), *Červený a černý* (Stendhal, 1955), *Hráč* (1959). V 60. letech se i česká kinematografie profilovala z filmů vzniklých na základě domácí literatury soudobé (Řek Zorba N. Kazantzakise, r. M. Kajoannis 1964), i klasické antické (*Antigona*, r. G. Tzavellas 1961; *Elektra*, r. M. Kajoannis 1962).

10 Kdybychom chtěli být důslední, neměli bychom opomenout zpětné přihlídnout k oprávněnosti množství teorií, které se zabývají analogií s lexikologií přirozeného jazyka (možnosti převedení druhotných, tj. ikonických znaků na prvotní, tj. jazykové) a analogií záběru-obrazu v kontextu filmu a promluvy včetně slova v rámci verbální promluvy. Zvláště pietní přepisy literárních předloh jsou dokladem, že základ (význam) zůstává totožný, rozdíl je dán odlišnými výrazovými prostředky a odlišnou „flexí“ těchto prostředků: „V jazyce jde o oblast výstavby syntagmat a vět a jejich spojování. Ve filmu nám půjde o typové modely výstavby frází /scén/, frázových řad /epizod, sekvencí/ a jejich spojování.“ (I. Osolobě: *Pokus o filosofii filmu*, in: J. Bernard: *Jazyk, kinematografie, komunikace*, NFA 1996, str. 7) Literární (jazykový) text se přetavením jinými výrazovými prostředky dostává do kontextu dalších uměleckých druhů. I filmové přepisy můžeme označit jako variace literárního textu, neboť literární předloha i její filmová podoba označují jeden „denotát“ (označený jiným typem znaků). Film je kombinací verbálního systému a systému nonverbálního (obraz, souvislá akce, konkretizace filmová). Vždy i filmové adaptace mohou být považovány za intersémologický překlad, tj. překlad významů (vytvořených znaky jednoho sémantického systému) do znaků jiného sémantického systému.



**Kantor:** *Nedovedu si představit nic dokonalejšího, než je člověk.*

**Kostelník:** *Já zase nic nedokonalejšího.*

**(J. Škvorecký a V. Brodský o přestávce natáčení, Farářův konec, r. Evald Schorm, 1968)**

foto: archiv

gů; tempo a v realizační fázi ekvivalentní konkretizace za pomoci předkamerové reality). Jsou vybírány prvky odpovídající požadavkům literárního příběhu a podřízeny výrazovým složkám filmového vyprávění (čas, obraz a zvuk, herec a filmová postava). Nezřídka se nové transformaci látky přizpůsobuje i titul (filmová podoba novely H. Bělohradské *Bez krásy, bez límce* dostala atraktivnější název *...a pátý jezdec je Strach*). Analyzujeme-li přepisy 60. let, překvapí množství interpretačních variant. Film na základě literární předlohy v 60. letech vznikal např. jako:

1/ **Věrný přepis literární předlohy** se zachováním celé struktury textu, většiny epizod, vedlejších postav atd. Jedná se o ilustraci celku, zjednodušený filmový ekvivalent textu bez ohledu na odlišnosti uměleckých druhů. Text ovládá celou strukturu. Tento tradiční postup, převládající v 50. letech (*Anna proletářka* podle románu I. Olbrachta s M. Tomášovou a J. Bekem v hl. rolích, r. K. Steklý, 1952; *Nástup* podle románu V. Řezáče, r. O. Vávra, 1952; *Botostroj* podle románu T. Svatopluka, r. K. M. Walló, 1954) se v 60. letech uplatňoval v minimální míře, týká se např. převedení divadelní hry P. Kohouta *Dvanáct* (1964). Kohout hru psal pro konkrétní mladé herce (mj. M. Drahekoupilová, I. Janžurová, L. Křiváček) a tradiční postup snímání byl poznamenán i televizní profesí režisérky Evy Sadkové. Přepis divadelních her do filmové podoby je ovšem zvláštním případem mezi-

uměleckého dialogismu. Ona zvláštnost spočívá v tom, že samotný text dramatu už je předurčen pro vizuální předvedení před zraky recipientů - divadelních diváků, a tudíž vnitřně uzpůsoben pro začlenění do systému auditivních a vizuálních znaků.

2/ **Věrný přepis literární předlohy** bez ilustrativnosti, s důrazem na adekvátní postižení významové a tematické dominanty. Text a obraz rovnoměrně ovládají celou strukturu. K vhodným literárním druhům i technicky usnadňujícím takový adaptační postup náleží např. povídky a novely - menší prozaické útvary obsahují teoreticky větší předpoklady pro získání zájmu filmařů už svým rozsahem, a tím i možnostmi svobodnějšího prostoru pro vizuální interpretaci (*Ostře sledované vlaky* na základě novely B. Hrabala, r. J. Menzel, 1966; *Obchod na korze* podle filmem „objevené“ novely L. Grosmana s připojenou snovou scénou, r. J. Kádár, E. Klos, 1965).

Nedostižným příkladem adekvátní transformace zůstává filmová rapsodie *Marketa Lazarová* podle románu V. Vančury (r. F. Vlášil, 1967), přestože nebyla realizována v plánovaném rozsahu. Vlášil ve filmu využil základního prvku, jímž se epika (epos, román) liší od zbylých básnických druhů, dramatu a lyriky. Za tento základní prvek považoval Franz Stanzel moment „nepřímosti, zprostředkovanosti (Mittelbarkeit) zobrazení“, neboť „v románu vzniká z neustále se odvíjejícího vyprávění v čtenářově představě svět, jenž nabývá každým slovem vyprávění určitosti. Tento vznik zobrazované skutečnosti probíhá podle vzorců určitého řádu, které jsou řazeny strukturou románu.“<sup>11</sup> Proto epika skrývá ohromné bohatství pro vizuální a zvukovou konkretizaci (ne už ve čtenářově představě, ale před divákovými očima). Ve filmu totiž obdobně nabývá svět vyprávění na určitosti postupně, podle vzorců technického řádu (kompozice a řazení záběrů, montáž), kterými je naplňována struktura filmového vyprávění.

Groteskně patetický úhel i typickou vančurovskou mluvu zachoval i J. Menzel v procesu adaptace novely V. Vančury *Rozmarné léto* (1967). Už úvodní sekvencí byl nastaven kód pro vnímání netradičního jazykového projevu i pro příběh, který rozčeří poklidnou hladinu života na maloměstě (příjezd kouzelníka Arnoštka se svůdnou společnicí Annou). U obou vančurovských adaptací je patrné, jak první a závěrečné záběry ohraničující celek zaujímají zvláštní postavení proto, že připravují na viděné a osvětlují vyznění viděného. Víceméně určují emocionální a racionální postoj diváků k filmu jako celku. Úvod-

<sup>11</sup> F. Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman. Wien - Stuttgart, 1955.

ní záběrové sekvence odhalí rytmus a atmosféru vyprávění, změny proti původní chronologii, dobový „čtecí kód“ a zviditelňují posuny v oblasti některých „strukturních formací“ oproti předloze. Z první záběrové sekvence lze rovněž usuzovat na míru její „adaptivnosti“, významové posuny, může se dokonce stát významovou dominantou, ke které se vrací a zpětně ji osmysluje následující děj (zůstaneme-li u paralel s literaturou, je také navozen vypravěčský způsob).

3/ **Variované/aktualizované podání**, popř. přenesení příběhu do jiné doby, jiné země. **Nové reálie** určují změnu v ději a chování postav. Vedle tradičních prvoplánových aktualizací, která na tomto místě vědomě pomíjíme (*Čest a sláva*, r. Hynek Bočan, 1968, kde se drobný zeman přidává k předem prohrané protihabsburské vzpouře) se výjimečně setkáváme i s novým zpracováním tématu do podoby původní, přesto adaptované formy. Např. P. Juráček se ve filmu *Případ pro začínajícího kata* (1969) nechal inspirovat knihou Jonathana Swifta *Gulliverovy cesty* a vytvořil moderní podobenství o cizinci Gulliverovi (L. Kostelka), pro něhož jsou společenské poměry navštívené země nesrozumitelné. Děj románu I. Ilfa a J. Petrova *Zlaté tele* byl přenesen do 60. let a domácích poměrů (*Přehlídce velím já*, r. J. Mach, 1969), stejně tak O. Vávra spolu s autorem románu *Třináctá komnata* V. Neffem přenesli tajemný příběh z Kamy do současnosti (neopominutelnou roli sehrál formální postup střídání černobílého a barevného obrazu). Často si autoři vypomáhali při přepisu aktualizováním některých motivických reálií. Antonín Kachlík natočil film *Bylo nás deset* (1963) na základě vlastního románu. V předloze vojáci založili folklorní soubor, ve filmu hudebně divadelní formaci. Onen dobově aktualizací prvek a propojení s hnutím divadel malých forem zaručilo filmu svěžest i diskutabilní přitažlivost (díky přítomnosti J. Suchého, J. Šlitry, C. Turby). Variovaný posun se dotýkal i vyprávěcího způsobu. Mnozí např. vyčítali E. Schormovi, že se nechal přemluvit k natočení scénáře podle povídky I. Hercíkové *Pět holek na krku* (1967), že se „zaprodal“, ale on i tomuto dívčímu žánru vtisknul pečeť své osoby a filmového promýšlení té tragičtější hrany života: jednak příběh třináctiletých pubertaček povýšil do roviny tragického procitnutí, do nelibostné reality „tíhy žítí“, jednak se tu odráží i motiv sebevraždy (který jako by neustále od dokumentu *Proč?* zaměstnával jeho mysl jako trvalý problém postoje k životu - tentokrát sebevraždy dětí), jednak s očividným potěšením vlastní jednoduchý děj prokládá scénami a úryvky z opery C. M. von Webera *Čarostřelec* [natočeno v Liberci].<sup>12</sup>

12 „V kontrastu k divčím hřmám a střetnutím je ve filmu použito několik scén z opery *Čarostřelec*. Nemusi se to podarit, ale vzbudí

4/ Časté bylo v 60. letech **spojení dějových linek, epizod či motivů z několika děl téhož autora v jednodolitě vyprávění**.<sup>13</sup> Přepracovat do podoby filmového scénáře několik kratších literárních předloh téhož autora je na první pohled mnohem snazší než pietní, detailní adaptace jedné literární struktury. Scenárista vstřebává „transparentním čtením“ vidění a atmosféru předloh, po čase se k nim vrací a vytváří strukturu novou, filmovou. Východiskem filmu Z. Brynychy *Transport z ráje* (1962) se staly scelené tragické příběhy ze života v koncentračním táboře před transportem do vyhlazovacího tábora Birkenau na základě souboru próz A. Lustiga *Noc a naděje*. Film J. Menzela *Skřivanci na niti* (1969, prem. 1990) vznikl na motivy povídek knihy B. Hrabala *Inzerát, ve kterém už nechci bydlet*. Ani v jednom případě se nejedná o zfilmování odděleně ucelených povídek, ale o jejich funkční propojení, usnadněné jednotným a svébytným stylem autorů předloh, písčících stále „jednu knihu“. Obdobným způsobem postupovali i autoři prepisů předloh s tradičním objektivním vypravěčem. M. Frič a A. Máša při psaní scénáře filmu *Lidé z maringotek* (1966) na motivy děl E. Basse propojili motivy ze stejnojmenného povídkového cyklu a románu Cirkus Humberto, J. Krejčík zrealizoval film *Čintamani a podvodník* (1964) podle povídek K. Čapka (*Čintamani a ptáci*, *Příběhy sňatkového podvodníka*) a K. Steklý natočil na základě povídek z *Karlštejnských vigilií* F. Kubky historickou komedii *Slasti Otce vlasti* (1969). O stylové preciznosti a jednotě, o snaze zachovat jednodolitost autorského stylu svědčí i skutečnost, že v 60. letech nedocházelo ke spojení dějových linek, epizod či motivů z děl několika různých autorů.

5/ Próza vycházející v 60. letech využívala oproti dosavadní literární tradici montáže v celé diferenciaci a není náhodné, že 1961 vyšla Ejzenštejnova kniha *Kamerou, tužkou, perem: slovo lze „montovat stejně radikálně jako obraz“*. Uvedený styčný bod usnadňoval montáž sekundární, tj. **výběr jedné dějové linie** z několika paralelních příběhů předlohy.

romantických scén opery s uchycením a přitom smrtelně vážným světem holk pomůže vidět oba tyto světy v lehké ironickém odstupu, aby pohled na život dětí nebyl tak došlostný - žádný dokumentární ani žánrový film.“ (E.Schorm v propagačním materiálu k filmu). Blíže viz R. Denemarková: *Sám sobě nepřitelem*, (monografie E.Schorma, 1998).

13. Film na základě kratších prozaických úværů může vzniknout jejich propojením v příběhový celek, nebo tradičně seřazením krátkých povídek, na kterých se podílí i několik režisérů (kupříkladu *Perličky na dně* z r. 1965 obsahují zfilmované povídky B. Hrabala nasmínané mladými absolventy FAMU: *Smrt pana Baltazara*: n. J. Menzel; *Podvodníci*: n. J. Němec; *Dům radosti*: n. E. Schorm; *Automat Svět*: n. V. Chyplová; *Romance*: n. J. Jiráš - nebo *kupř*; film *Hlídač dynamitu* z roku 1963 obsahoval školní hrané filmy podle povídek J. Dřdy z knihy *Němá barokáda*: *Stopa*: n. J. Jiráš; *Hlídač dynamitu*, n. Z. Sirový; *Nenávist*, n. H. Bočan).

V tvůrčí skupině B. Šmídy a L. Fikara vznikl v roce 1968 *Žert*, který na motivy stejnojmenného románu natočil J. Jireš (spolu s M. Kunderou je i autorem scénáře) a na práci s textovou předlohou je zajímavé to, co autoři vynechali než co připsali (nové jsou drobné výstupy k zachování plynulosti děje). Z románu byl převzat ústřední motiv „krásné destrukce“ Ludvíka Jahna a jeho nenáviděného „nepřítele“ Pavla Zemánka, odehrávající se v časovém rozmezí dvaceti poválečných let. Výmuta či částečně eliminována zůstala variovaná vyprávění-příběhy Lucie Šebetkové, folkloristy Jaroslava, biologa a věřícího Kostky. Koncentraci na ústřední zvýrazněnou zápletku odpovídal i pozměněný závěr: literární příběh končí odvozem přítele Jaroslava sanitkou do nemocnice, zatímco filmový Ludvík bije mladíčka Jardu („Ty vole, tebe sem bít nechtěl.“). *Žert* se řadí k filmům, které nejen rozkrývaly podstatu nedávných iluzí, ale hledaly rozřešení, protože „*žít ve světě, v němž není nikomu odpuštěno, kde jsou všichni nevykoupitelní, to je totéž jako žít v pekle. Vy žijete v pekle, Ludvíku, a já vás lituji.*“ (M.Kundera, str.208)

6/ Od počátků filmu bývá nejčastějším způsobem transformace textu **volná inspirace předlohou**, na jejímž základě vzniká nový scénář.

Hana Bělohradská patřila k těm, kdo v 60. letech úzce spolupracovali s filmem. Vedle podílu na scénáři k filmu *Znamení Raka* (1967, r. J. Herz) napsala se Z. Brynychem scénář podle vlastní novely z roku 1962 *Bez krásy, bez límce* (zfilmován pod názvem ...a pátý jezdec je Strach roku 1964). Oproti předloze je filmový příběh židovského lékaře Brauna (M.Macháček) situován do interiéru činžovního domu (pomineme-li tři záběrové sekvence do registrace všeobecných konfiskátů, úzkostné záběry křivolakých uliček Prahy, scény v baru a v blázinci). Dějová, prostorová ba i časová jednota upomíná spíše na divadelní útvar. Stalo se cosi zvláštního tím, že psychologická novela s množstvím vnitřních monologů a úvahových pasáží (v předloze průnik polopřímé řeči a objektivního vyprávění) neobtěžkala film novými vyprávěcími postupy, ale už ve scénářové podobě tendovala k tradičnímu filmovému vyprávění i přesto, že režisér vytváří záměrně stísnující „kafkovskou“ atmosféru (ostatně navozovanou textem předlohy: „*Před ním, v bývalém pražském ghettu, se tísnila čerstvě koncentrovaná prastará bolest, o které se domníval, že je mu cizí, až do chvíle, kdy mu roztála nitro.*“ Bělohradská, str.39)<sup>14</sup> Židovská tematika a historic-

14 Ne náhodou režisér Evald Schorm původně zvolil jako motto prvního celovečerního filmu úryvek z bajky Sup Franze Kafky (nakonec musela být coby motto filmu Každý den odvahu vypuštěna). Celá generace byla poznamenána „kafkárnou“ minulých let: vystižně poznamenal

ké zakotvení doby II. světové války bylo ideální „kulisou“ k rozehrání soudobých otázek morálních a mravních - shrnuje v sobě veškerou absurditu tohoto světa, tragiku lidí, kteří provedli pouze to, že se „narodili - nevhodně.“

**7/ Adaptace takového literárního díla, která umožňuje ověřit výrazové možnosti filmu** jako specifického druhu umění. Předloha umožňuje předvést technické záměry režiséra, např. J. Herz chtěl vytvořit film obrazově odpovídající francouzským impresionistům. Vznikly tak *Sladké hry minulého léta* na motivy novely *Muška* Guy de Maupassanta. Výrazná výtvarná stylizace nesmí být ovšem na úkor srozumitelnosti děje a psychologické motivace jednání postav. Triková poetická komedie K. Zemana *Baron Prášil* vznikla podle knihy G. A. Bürgera a ilustrací Gustava Doréa (1961). Film *Démanty noci* J. Němce (1964, podle povídky A. Lustiga *Tma nemá stín* ze souboru *Démanty noci*) měl zpočátku nálepku „dráždivě zašifrovaného experimentu“ právě pro nezvyklou montáž horečnatých představ a vzpomínek (výtvarná spolupráce E. Krumbachová) dvou uprchlých vězňů z transportu (ve filmu označených jako První a Druhý), která atakem své nezvyklosti ztížila divákům zpočátku vnímat *Démanty noci* i jako „obsahově hodnotné“ dílo. Neubráníme se v této souvislosti zmínce o slovenském filmu 60. let. *Panna zázračnica* Š. Uhra podle D. Tatarky režiséra zaujala výrazovou surrealistickou formou: „*Léta se o tomhle výboji nesmělo mluvit. Mezi nadrealisty a socialistickým uměním vznikla trhlinka. Vzrušovala mě možnost prostřednictvím filmu navázat tuto starou zkušenost na naše současné pocity, na naše úsilí o moderní umělecký výraz. Jde přece o to, abychom v sobě překonali určité zatížení realismu, tradičního vyprávění.*“<sup>15</sup>

**8/ Myšlenkový kontrast/polemika** s tradiční interpretací předlohy se objevuje v 60. letech výjimečně, pravděpodobně i proto, že literatura i film se tematicky a názorově prostupují. V roce 1968 (prem. 1990) natočil H. Bočan film *Pasták* podle novely Karla Misaře (rovněž spoluautor scénáře). V pražském ústavu ochranné výchovy mládeže se ocitá mladičký vychovatel, znechucený praktikami, které tu panují; nakonec - roztrpčený i podobou osobního života - odchází („*Zastavil jsem se, otočil hlavu směrem k těm mřížím a křikl na celé průčelí domu U dobrého pastýře, jediného domu, který se v noci nezamyká, protože je zamčený stále...*“). (Misař, str.95) Ve filmové podobě příběhu děj

v jednom rozhovoru J. Kadár: „my všichni jsme Kafkaovými syny.“

15 G. Kopaněvová: Svět, který je třeba objevovat. Film a doba, 1968, č.2, str.85.

vrcholí razantně a tragicky - vzpourou chovanců, jejíž obětí se stane právě chápavý, rozpolcený vychovatel...<sup>16</sup>

9/ Přepis může mít i podobu **formálního kontrastu k předloze**. Z komedie se stává tragédie atd. Jiří Weiss v r. 1963 natočil na motivy pohádky Jana Drdy *Zlaté kapradí* ponurou baladu a věrnosti, láске.

### Poznámka třetí: závěrečná

Věrnost „duchu autora“ předlohy může zůstat pochopitelně zachována ve všech uvedených (zde nutně zjednodušených) případech (jde jen o podání téhož odlišnými výrazovými prostředky a autorským prizmatem režiséřské osobnosti). Z uvedených poznámek je patrné, že k tomu, aby film dodržel vypravěčský styl autora předlohy, není vůbec nutná doslovnost, ani směrodatný zvolený typ transformace literární struktury, ale nalezení osobité filmové, adekvátní koncepce. Adaptace jako umělecký čin je důsledkem interpretačního přístupu filmařů k předloze. V 60. letech se proto logicky skutečně umělecké adaptace týkají přepisů knih, jejichž hodnota spíše než ve „vnějškové dějovosti“ tkví ve vnitřním ústrojení, v myšlenkové struktuře, což souvisí i s novými cestami moderního románu s důrazem na paradoxy existence. Literatura napomáhala při hledání vlastních výrazových prostředků filmu v rovině tematické i na úrovni stylových postupů (vždy bude přinejmenším spolehlivou a nevyčerpatelnou studnicí lidských příběhů). A 60. léta rovněž mimo jiné naznačila následný vývoj: adaptovat a drammatizovat lze jakýkoliv text. Mnohdy stačí sloupnout staré interpretace a objevit nové potenciality.

<sup>16</sup> Máme na mysli autorské změny, ne vynucené cenzorské zásahy, kdy např. L. Helge byl nucen ve filmu *Velká samota* změnit konec - místo scény, kdy hrdina zůstane sám a rozpláče se, si jej družstevníci odvádějí mezi sebe.