

Zlatá reneta – vstupní zastavení

Od prvotních poznámek k variantám rukopisu, od strojopisu ke knižnímu znění, od knihy k filmovému scénáři, od scénáře k filmu

— Iva Málková¹ —

František Hrubín je v období šedesátých let 20. století nepřehlédnutelnou tvůrčí osobností. Z let padesátých vykročil jako renomovaný dramatik. Desetiletí otevírá v kompletu vydanou tvorbou pro děti (*Špalíček veršů a pohádek*, 1960), v níž je patrná jedinečná shoda básníka s ilustrátorem Jiřím Trnkou, slovo je podtrženo obrazem, verš dokončuje výtvarné poselství. Vedle toho Hrubín představuje svá vrcholná básnická díla, esejistické vzpomínky. Paralelně začíná pronikat do filmového světa, když spolupracuje na scénářích a podílí se na filmech. Všemi uměleckými činnostmi se v tomto období projevuje paralelně, próza se propouje s lyrikou, přibývají práce na nových divadelních hrách, adaptacích, na překladu divadelních her. Hrubín prožívá období komplementarity a synergie – jednotlivé činnosti se navzájem významují, vzájemně se nabíjejí.

Soustředili jsme se na pět let Hrubínova tvůrčího života, období 1960–1965, a pozorování jsme ještě „zúžili“ na jediné dílo, *Zlatou renetu*.

1 Text vznikl za podpory grantu P405/07/0534 *Tvůrčí osobnost Františka Hrubína a proměny kontextů české literatury ve XX. století* (GA ČR, 2007–2011).

Slovo zúžili je uzavřené do uvozovek záměrně, protože v pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze se nachází více než 900 stran rukopisných poznámek, variant této lyricko-epické prózy, je v ní uchován také filmový scénář (režisérská verze) s Hrubínovými poznámkami.² V analýze jsme se zaměřili na konvolut prvotních poznámek, jednu rukopisnou variantu, jednu strojopisnou verzi, knižní vydání, filmový scénář a filmovou realizaci Otakara Vávry z roku 1965. Dochované pretexty mají nejrůznější podobu, prvotní poznámky jsou psány jak na útržcích papíru, kde jsou zaznamenána jednotlivá slova, obrazy, tak na samostatných listech. Záznamy na vystříhacích a z listů utržené či vytržené části Hrubín posléze nalepoval na jednotlivé stránky. Vystřihávané pasáže doprovázejí všechny fáze rukopisu.³ Některé prvotní poznámky i rukopisné varianty jsou psány na rub pozvánek a dopisů (nebo jejich fragmentů), což mj. naznačuje dobu vzniku *Zlaté renety*. Scénář je doplněn Hrubínovými vpisky i samostatnými komentáři. Film nerealizuje scénář „doslovně“.

Je nad možností jediného příspěvku zvládnout takový rozsah včetně srovnání knižní verze, scénáře a filmu, ale přesto se při sledování geneze textu pokusíme naznačit zrod a cestu významu a významového dění od poznámek ke knize a od scénáře k filmu.

Základní časové určení, kdy *Zlatá reneta* vznikala, známe – Hrubínovou rukou je v jednom konvolutu zapsáno „Zlatá reneta / Skizzi září 1962 – duben 1963 / pak září 1963 – říjen 1963“. Můžeme předpokládat, že tato data se váží k určujícím rukopisným podobám. Pak musela pokračovat velmi intenzivní práce, protože próza vyšla v jedinečné grafické úpravě Zdenka Seydla už v roce 1964. Již v červnu 1964 také existuje režisérský scénář, na jehož titulní straně čteme: „Podle

2 *František Hrubín (1910–1971). Soupis osobního fondu*, zpracovaly Marta Zahradníková a Renata Ferková, Praha: PNP, 2009: Rukopisy vlastní. Próza. Zlatá reneta próza, první koncept, datováno 10.–11. 1. 1963, rkp., 3 ll; Zlatá reneta próza, část I.–II. strojop. s rkp. poznámkami, 82 ll, (některé stránky jsou vystřihány), obálka s rkp. popisem, 1 list; Zlatá reneta próza, část I.–II. strojop. kopie s rkp. poznámkami, 79 ll, (chybí stránky 29–30), obálka s rkp. popisem, 1 list; Zlatá reneta próza, fragmenty různých verzí rkp., 174 ll, 4, 8 a 12 (některé listy jsou vystřihány nebo slepovány); Zlatá reneta próza, fragment rkp., 12 ll; Zlatá reneta próza, fragmenty různých verzí strojop. s rkp. poznámkami, 496 ll; Zlatá reneta próza, pracovní materiály, datováno 1960–1963, rkp., 374 ll; strojop. s rkp. poznámkami, 58 ll, výstřižky, 2 ks (2 ll). Rukopisy vlastní. Drama. Zlatá reneta filmový scénář, červen 1964, tisk (cyklostyl) s rkp. poznámkami, 1 kus (2 + 20 + 150 ll), 4 vloženo: rkp., 2 ll, příloha: Pokyny pro filmové zpracování, rkp., 2 ll.

3 I v dochovaném rukopisu (ve stati označeném jako 1960–1963b) nacházíme strany s vystřiženými „okénky“ a to až tak paradoxně, že strana nadepsaná 11 obsahuje pouze rukou vepsaný číselný údaj a uprostřed strany jsou vystřižena dvě velká „okénka“, další strana záznamy neobsahuje, ale zůstává součástí strojopisné varianty, protože po ní následují strany další.

stejnomené povídky Františka Hrubína filmový scénář volně napsali František Hrubín / Otakar Vávra“. Realizace je spojena s Tvůrčí skupinou Bohumil Šmída – Ladislav Fikar.

Od počátku psaní *Zlaté renety* byla pro Hrubína podstatná kompozice, způsob uspořádání jednotlivých časových, prostorových a významových prvků. V původních záznamech nacházíme představu, v níž se bude postupovat soudobé dění s minulostí, evokovanou Lenčinými dopisy: stránky jsou rozděleny na řadu obdélníků, v nichž se střídají odkazy na dopisy a dějová frekvence Janova životního příběhu. Zamýšlenou pravidelnou strukturu ale autor postupně opouštěl. Sledujeme-li náčrtky z tohoto aspektu, je zřejmé, že usiloval o kompaktnost celého příběhu a přidával prvky prolínání.

Přitom Hrubín od počátku psaní počítá s efektem opakování,⁴ které jednak zdůrazňuje určitý motiv či tematický okruh, ale především podstatně rytmizuje celý text. Rytmem návratu a jakéhosi omezení okruhu, zestereotypňování vnímání světa je prostoupen i film – například věta „Co vlastně děláš v té knihovně?“ nebo „Si pořád v té knihovně?“ se vrací jako ozvěna i jako potvrzení Janova statusu – je bezvýznamným úředníkem, spokojený, že mu někdo zcela určuje práci a život.

Sledujeme-li strojopisnou variantu (Hrubín 1963), upoutá nás, jak autor nechce zahajovat kapitolu na nové stránce, jak k neúplným stránkám rukou dopisuje „hned pokračovat následující stránkou“.⁵ Těmito poznámkami vnáší do textu plynulost, provázanost, byť tak svažuje chronologicky, obrazově, pocitově nenavazující části.

Knižní vydání je zahájeno výraznou scénou „Jan zkusil jít po rukou“ (Hrubín 1964a: 9), ještě ve scénáři ve 3. obraze čteme: „Jan zkusí jít po rukou – Jeho pohledem vidíme celou krajinu obráceně přes vysokou trávu, která zakrývá skoro celý rozhled. Pak se všechno zvrátí“ (Hrubín 1964b: 4). Film však zcela přehledně vstupní věty knihy i vstupní obrazy ve scénáři, v nichž je zakódováno, koncentrováno všechno budoucí. Neakceptuje pokus přetočit vše ve vertikále (postavit se na rukou a udržet se na nich) a podlehnout iluzi i v horizontále, v níž právě je zaměřeno za levé, budoucnost se stává minulostí. Film rozehrává vstupní obrazy jinak, ve scénáři je to popsáno: „U řeky / Exteriér / září – slunce vrhá dlouhé stíny. 3:0 vysoké zelené kopce v lehkém oparu modelovaném místním sluncem. Volná jízda nad pohádkovým

4 Už na útržcích papíru s prvotními poznámkami nacházíme určité motivy vícečetné – smrt chlapce Vrkoslavů, pití, stařena a moře.

5 Po Ančině otázce „Nebudeš se tu bát?“ (Hrubín 1964a: 24); po obrazu ženy v kalendáři, před II. kapitolou (ibid.: 32); po příchodu Toníka a větě „To jsem já, Jenda!“ (ibid.: 35).

pohledem do hlubokého údolí řeky“ (Hrubín 1964b: 3). Od počátku čtení ve scénáři a od úvodních scén filmu je zřejmé, že motiv vody a řeky, přítomný od prvotních poznámek přes rukopisy, strojopisy ke knize, se od scénáře k filmu proměňuje v leitmotiv. Voda je řekou a přehradou, vodou v sudu. Řeka plyne, má energii, je zalitá sluncem, znamená pohyb, život, přehrada a sud mají podobu stojaté vody, zatopení, umrtvení.⁶ Voda od rukopisu souvisí s dobrem i se zlem, je hladivá i zraňující. V prvotních poznámkách nalézáme záznam: „voda ve studně spí, ale nespí / probudilo / (když si chrstl vodu na obličej / jak by byla zlá a vzteklá, žle / ji / ve studně / probudily [nečitelné slovo] udělá mu / bolest //“⁷ (Hrubín: 1960–1963a).

Úvod filmu se na počátku opájí řekou, její tok doprovází hudba Jiřího Srnky a slova, která ve scénáři nenajdeme, ale ve filmu zní jako vnitřní hlas hlavní postavy, v podání Karla Högera; v ozvěně jsou slova zařazena do filmu opakovaně, vřazena do scén, které ve scénáři patří desátému obrazu (Hrubín 1964b: 24).

Někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku, není ztraceno, nemohl se ztratit, někde je, někde je, někde je. // Konečně jsem tady, ale ne, ne, nikdy jsem odtud přece neodešel, jsem tady odjakživa, jsem tady. // Řeka, moje řeka, musím po sobě nechat běžet vodu, běžet vodu po sobě. /// Musím po sobě nechat běžet vodu. Musím jít jako tenkrát, ještě není pozdě, ještě nemůže být pozdě. ///⁸
(Vávra – Hrubín 1965)

Nesmím odtud. Musím tu přespat. To místo je, to místo toho nejkrásnějšího okamžiku, a ten čas, ten čas taky musí být.
(ibid.)

[...] tady je to místo, kam měl položit nohu, před osmadvaceti lety, a kam ji položí dnes. [...] místo, místo. Kdyby si byl řekl: položil nohu na trávu (ta

6 „Za ním v sudu páchla mrtvá voda“ (Hrubín 1964a: 89); „Tuny vod, zadržené přehradou, leží na trávách půvabného úvalu, který už nikdy v životě neuvidí: kdysi dávno se tam zuřivě spájela dvojí ústa a pak se zhluboka nadechovala vysoko vzdušného vzduchu; mezi trsy shnilých divizen se prohánějí ryby a narážejí hlavami na slizké krovky hroučících se pytláckých samot; a mnohem hlouběji, v zatopených údolích a struhách, není živého tvora“ (ibid.: 104).

7 Podle rukopisu (v případě tomtoto i v případě režisérského scénáře) zaznamenáváme i škrty a podtržení. Lomítka oddělují jednotlivé řádky, protože prvotní poznámky jsou psány ve zlomcích, útržcích, krátkých řádcích o nestejně délce.

8 Přepsáno podle filmu, lomítka značí pauzy mezi jednotlivými replikami.

už by byla pryč.) ale místo je něco trvalého. Jako směr (kdyby řekl dám se směrem k modřínům, modříny by tam už nemusely být.

(Hrubín: 1960–1963b)

Ted' by se měl sebrat a odejít: ale nesmí, dnes ne; má-li splnit, co si předsevzal, musí tu přespat, ráno vyjít za vrata a odtud udělat první krok opačným směrem, než kudy se dal onoho zářijového rána před osmadvaceti lety; to místo, kam tenkrát měl položit nohu, tam čeká, a kdyby na ně nevstoupil, propadlo by se navždy.

(Hrubín 1964a: 24)

To místo, kam tenkrát měl položit nohu, tam čeká.

(ibid.: 91)

Na jedné Zemi se teprve potkáváme a na druhé už si padáme do náručí a nenasytně, dlouho se líbáme, a tak, ať už se tady rodíme nebo umíráme, ať už jsme před narozením nebo po smrti, někde je ustavičně místo, někde je věčně čas našeho nejkrásnějšího okamžiku.

(ibid.: 99)

V posledních ukázkách jsou citovány partie z rukopisu a knižního vydání. Vše se tu koncentruje k bájně změně životní orientace, vše se upíná k naději, že existuje mytické místo, bod zlomu. Místo určující Janovu existenci.

Když ale Jan dorazí ve filmu k zatopenému údolí, ozývá se nad obrazem jeho hlas:

Čas, čas našeho nejkrásnějšího okamžiku, byl, už není, už nebude, ani to místo už není, tady bylo to místo, ale není, už není, všechno je zatopeno. Ale já ještě jsem! A ona taky je!

(Vávra – Hrubín 1965)

A se záběrem Janova obličejce doznívá promluva:

Přece ještě není pozdě. Dokud jsem živ, není pozdě.

(ibid.)

Teprve až přijde / k hladině vody / nad přehradou, / pozná, že až / až sem chodit / nemusel: stačilo / že přišel k tomu / místu, kde přejeli / chlapce Vrko-slavů: / věděl: pro tohle / sem vlastně přijel! ///

(Hrubín 1960–1963a)

Pro srovnání citujeme také variantu z prvotních záznamů. Vrcholem scény je poznání, že neexistuje, nefunguje magické místo a čas, ale jen Janovo bolestné poznání sebe sama, byť znovu provázené klamavou nadějí.

Jedna z možných klíčových situací, kterou lze sledovat od prvního záznamu až po filmovou variantu, se vztahuje k otázce hodnoty života a schopnosti zvládnout vlastní pozemskou existenci. V jednom ze strojopisů čteme Janovo hodnocení Lenky (už si uvědomí, že ji opustil, že Lenka pro krátké milostné obloužení Janem byla nucena podstoupit potrat, nikdy už nemohla mít děti, čímž ztratila také své manželství, a zachránila se paradoxně jako zdravotní sestra v porodnici) – když rekonstruuje její životní cestu, poznamenává: „říkal si: tak ona z toho všeho dokázala udělat život“ (Hrubín: 1960–1963b), ve scénáři větu pozměňuje: „Uvidíš, že z toho ještě dokážem udělat život“ (Hrubín 1964b: 140),⁹ ve filmu v zamlženém obrazu Lenky v nemocniční chodbě zaznívá ve fiktivním rozhovoru také Janův hlas: „uvidíš, že z toho, co nám zbylo, ještě můžeme udělat život“ (Vávra – Hrubín 1965). Ukazovací „ona“ se proměňuje v prožívající „my“, odhodlání („dokážeme“) se zeslabuje na pouhou potencialitu („ještě můžeme“), celost je omezena na zbytek. Lenka je upozaděna, prosazuje se Janovo sebevnímání.

Podstatnou linii textu tvoří podoba, intenzita a reálná hodnota vztahu Lenky a Jana. V prvotních poznámkách jeho výjimečnost určuje předpoklad existujících dopisů, které budou rámovat čas dění v realitě, a hovory mezi Janem a Lenkou, které Hrubín nazývá imaginárními. V rukopisu ještě čteme rozsáhlé záznamy, které více odpovídají záznamům užívaným ve scénáři dramatu, dlouhé pasáže střídavých promluv Jana a Lenky.¹⁰ Jsou to hovory, které osvětlují povahu Jana a Lenky, pojmenovávají to, co nebude v definitivním textu explicitně vysloveno, ale co bude vyvoditelné z událostí a skutků, obrazů a situací (lhal, flákal se, teta dřela), co zřetelně ukazuje, jaké iluze se kolem Jana stále šíří. Kolem něj jsou ti, kdo se pro něj chtějí obětovat, kdo mu chtějí věnovat něco ze svého života (Lenka se s ním chce smát a radovat se, tancovat).

9 Původně věta patřila ve scénáři obrazu 75, později ji nacházíme jako součást původního obrazu 62. Ve filmu je řazení obrazů pozměněno, na přesné umístění ve filmu neodkazujeme.

10 Výběrem promluv naznačujeme jejich podobu. „J.: Já přece vzdychal a ty jsi všemu hloupá věřila. Ale já to myslel opravdu! J.: Tys za to nemohla, že tě maminka od čtrnácti let připravovala jen na vdávání. L.: Neohlásím se a překvapím tě v té tvé kavárně, kam se chodíš učit. J.: Já ti lhal [...] jsem lhal, flákal jsem se a teta na mě dřela! L.: Představuji si tě jak sedíš nad hromadou tlustých právnických knih. [...] L.: Bude nám na omdlení samou láskou. [...] Nesmíš na ni zapomenout [na venkovskou holku; pozn. I. M.], ještě nikdy jsem ti tolik neuvěřila jako teď“ (Hrubín 1960–1963b).

Hrubín všechny vztahy od prvotní poznámky ke knižnímu vydání vyhrocuje do krajnosti, vždy se tak děje mezi láskou a smrtí. Jan v záblescích začíná tušit, že je „předznamenán“ pro zradu, zklamávání, falešnou naději. Nechává za sebou zmar, vyprázdnění, potrat, zoufalství.

Lenka k sobě v rukopisu váže radost, potřebu smát se, tancovat, činnosti a prožitky, které v sobě mají zvláštní naivitu, energii (mj. větou v rukopise „Jsi taky tak rád na světě?“ – Hrubín: 1960–1963b). Ty jsou ale Janovým postojem k životu zmarňovány: „vyplněna ponejprve, neplodnost“, „Všeho, co bylo velké, jsem se lekal!“ (věta rukopisu – vše opsáno z jediné stránky; Hrubín 1963).

Z poznámek, rukopisných a strojopisných variant i knižního vydání víme, že dobou, k níž se vyprávění vrací, je rok 1934, mohli bychom to vztahovat k rokům, které známe z *Romance pro křídlovku* (1962)¹¹, ale z poznámek a variant *Zlaté renety* je zcela zřejmé, že rok 1934 se nevztahuje k osobní historii, ale k evropským dějinám, je spojen s nocí dlouhých nožů – událostí, která předznamenává postupy nacismu a fašismu v Německu i v celém světě. V knižním vydání (a všech textových variantách) jsou připomínky Hitlera opakované (jako pars pro toto), i do filmu se okolnosti druhé světové války přenášejí vzepětím kolem fiktivního rozhovoru s Hitlerem, kdy se Jan, který se nikdy veřejně proti nikomu nepostavil, v opileckém rauši vzpírá jednomu z představitelů moci (Stalinův obraz je však ve všech fázích psaní podán jako okouzlení, jako přirozená součást života generace). Janovo jediné „hrdinské“ vystoupení v životě, ovšem pouze v deliriu, se mívá se stejně vyjatým proslovem Toníka, který vyhrocuje svou nespokojenost s Božčíným amantem.

Ve válečné minulosti se ve filmu ocitáme také v obraze,¹² kdy zmiňované zatemnění, uniformy, zatýkání v noci a německé povely asociují období protektorátu. Zatýkání je znovu tematizováno v rozhovoru, v němž sestra žádá Martu o pomoc, protože byl zatčen její manžel – vše tu odkazuje k zasazení do počátku padesátých let, doby intenzivního zatýkání, strachu a politických procesů. Jan se v obou scénách chová podivně, zbaběle, jeho hlavní snahou je nezadat si, neupozornit na vlastní osobu, uposlechnout vlastní úzkosti a strach.

V genezi knižního textu se na rozdíl od filmu postupně zesiluje a upřesňuje vazba na historická období, události, aluze historických

11 Pouť v roce 1934, kdy je Terina již mrtvá a František bolestně prožívá poznání, že se už nikdy neuvidí.

12 Ve filmovém scénáři původně obraz 21 (Hrubín 1964b: 52–55).

postav (zvláště Hitlera a Stalina). V rukopisu objevujeme odkazy nejúplněji: „Lenka Bude se jí ptát (nebo bude mluvit o tom, co je to kosmonaut, co je to atomová bomba, co Stalingrad, co jsou to Lidice, co je lidová demokracie, co je to Hirošima, vodíková puma, kybernetika – až to přijde na obyčejné věci meprobat, akvaristika. Simca, Octavia, televize, Gagarin, Tito, Heydrich)“ (Hrubín 1960–1963b). Výčet pojmů a metonymických pojmenování určujících historii 20. století je podstatný pro pochopení konkrétních motivů, tematických odkazů, naznačené atmosféry v definitivním textu, byť o většině z nich není už v tomto textu ani zmínka.

Rozhodujícím motivem jsou ve *Zlaté renetě* zvuky, ve filmu samozřejmě umocněné hudbou. Podtrhují emoce, atmosféru, předznamenávají vyznění situace, jsou paralelou nebo kontrastem dění. V rukopisu čteme „tenkrát do toho rána ještě zvonil srp“ (Hrubín 1960–1963a), v knižním vydání pak u stejného obrazu: „Dnes do toho rána neslyšel srp“ (Hrubín 1964a: 91) – změna je zřejmá, srp zvonící a syčící, znak radosti, radostné práce kontrastuje s nebezpečím. Potřeba vysokého tónu, který je signálem ke startu, změně, k podtržení vypjaté situace, znepokojení, je v textu zdůrazněna několikrát, připomínáme také melodie cvrčků, škrábání a mňoukání kočky, chvění ledniček, hučení přelétajících letadel. Všechny tyto zvuky jsou ve filmu zrealizovány, navíc je impulz pro nový začátek doplněn novým zvukem, v první polovině šedesátých let fascinujícím nejen pro Hrubína.

Nepřehlédnutelná je Hrubínova potřeba zařazovat do textu téma kosmické – v poznámkách jsou to odkazy k novinovým článkům s tématem vesmírných letů, záznamy tematizující vazbu mezi překonávaným strachem při startu rakety a při pobytu ve vesmíru se strachem, který musí člověk prožívat při pozemském životě. Souvisí to s motivem, o němž jsme se zmiňovali v souvislosti se zvuky – je třeba, aby zazněl výrazný povel Start, aby Jana někdo vyslal na „oběžnou dráhu“, určil směr a smysl jeho života. Ve filmu není událost pobytu člověka na měsíci tematizována v rozmluvě, ale je přenesena do obrazové části, kdy Jan kráčí po dvoře selského stavení a povrch připomíná známé obrazy z prvních kroků člověka po měsíci. Hudební kompozice Jiřího Srnky přitom evokuje zvuky přenášené rozhlasem, když se do kosmu vznesl Sputnik a byly přibližovány minuty pobytu Jurije Gagarina na oběžné dráze.

Sledujeme-li pasáže, které se nakonec v knižním vydání neuplatnily, je zřejmé, že se Hrubín soustředil na motivické koncentrování textu: při zmínce o Janově opálení nakonec nevyužije odkaz na Černé moře

(srov. Hrubín 1964a: 10), ruší záznamy událostí před 28 lety, kdy byla vylita káva na francouzskou knížku a vyprávěn příběh o vesnickém krejčím Frantalovi, který má rád malé chlapce (Hrubín 1960–1963b). Naopak při analýze částí do knižní verze vřazených sledujeme, jak Hrubín propracovává motivy, které vnímáme jako klíčové: vyndávání prázdné rakev z auta,¹³ explicitní pojmenování radosti,¹⁴ nezařazené části večerů na půdě nahrazuje erotickými přástkami, kde důvěrnost a vzrušení doplňují vulgarismy a snaha zastřít jedinečnost a iniciační charakter chvíle,¹⁵ motivům spojeným s tématem a symbolem vody se přidává mytický rozměr,¹⁶ drammatizuje se kočičí škrábání na půdě.¹⁷

Prvotní poznámky (Hrubín 1960–1963a) ukazují, že Hrubín ve spleti záznamů (od motivu k obrazu, promluvě) eviduje útržky událostí vycházející z reality, vypjaté autentické prožitky, doprovázené emocionálními zážitky, které jsou určující pro identitu a existenci člověka. Pečlivě promýšlí kompozici, chce, aby se střídaly (podle jeho vlastního výrazu) chvíle reálné a imaginární, jako se o to pokusil v básnických skladbách od roku 1945.

V rukopisných (Hrubín 1960–1963b) a strojopisných variantách (Hrubín 1963) pak jednotlivé události zobecňuje, symbolizuje a proměňuje v osobní mýtus. Čas a prostor se prostupují, je rozrušována jistota, co se děje teď, co je minulostí, kdy je vlastně tady a teď a co všechno je součástí přítomné chvíle.

Kniha a scénář v sobě koncentrují všechny předcházející postupy a motivy, jsou soustředěny na Jana, jeho prožitky a vidění a sebehodnocení. Jsou krutou zpovědí a složitým obrazem, odhalujícím zmarněný život.

Film jako by byl soustředěn na hledání okamžiku zasvěcení, iniciace, který se před 28 lety nekonal, Jan před ním uhnul a zmarnil si celý

13 „Muži vyndávali z auta rakev, a Jan se zachvěl, bylo to příliš slyšet, že je prázdná“ (Hrubín 1964a: 12).

14 „Taková nenadálá radost, že mi až srdce trhá! píše Lenka v dopise“ (ibid.: 16).

15 „[...] měli si s nucenou otrlostí prozrazovat všelijaké detaily milostných zkušeností; Jan po týdnu odloučení, stále ještě pln Lenčiných pohybů a vůní a rozechvění, měl cítit, že po každém hrubém slově naskočí Lence ohyzná neštovička, ona přece na něho v tuhle chvíli také myslí, ale jinak, něžně; měli se s Toníkem hihňat a dobře si rozumět“ (ibid.: 18).

16 „[...] někde v jeho výpočtech je chyba. Přece sem přišel jenom přespat, nic víc; kolem hlavy mu zašplounala vlna, a hned opadla; ale výhružný chlad tu po ní zbyl“ (ibid.: 24).

17 „Jan zbytky toho starého čtení nehodil do plotny, ale položil je na stůl. Nahoře nad ním to zase zaškrabalo. Zvedl hlavu: a někdo tam zakňoural. Jan šel po zvuku k dřevěným schodům na půdu: na padací dvířka zevnitř jako by škrabal dětský prst. Haló! zavolal tam“ (ibid.: 28).

život. Zásadní jsou tu poslední scény beze slov, kdy Jan znovu potkává dívku, sedí naproti sobě v autobusu, ona kamsi jede, směřuje, a on kamsi ujíždí, bez naděje cesty i návratu. Film převrací gesto, které známe z ráje. Ve *Zlaté renetě* podává jablko muž ženě. Starý muž pochopil, že zmarnil vlastní život. Došel k poznání konce a po něm vrací jablko zpět.

Prameny

HRUBÍN, František

1960–1963a „Zlatá reneta próza, první koncept“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: František Hrubín, osobní fond: Rukopisy vlastní / Próza; datováno 10.–11. 1. 1963, rkp., 3 ll), „Zlatá reneta próza, pracovní materiály“ (ibid.; datováno 1960–1963, rkp., 374 ll)

1960–1963b „Zlatá reneta próza, fragmenty různých rukopisných verzí“ (ibid.; rkp, 174 ll)

1963 „Zlatá reneta próza, část I. – II. strojop. s rkp. poznámkami“ (ibid.; 82 ll, některé stránky jsou vystříhány, obálka s rkp. popisem, 1 list)

1964a *Zlatá reneta* (Praha: Československý spisovatel)

1964b „Zlatá reneta, režisérský scénář“ (Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: František Hrubín, osobní fond: Rukopisy vlastní / Drama; červen 1964, tisk /cyklostyl/ s rkp. poznámkami, 1 kus /2 + 20 + 150 ll/, 4 vloženo: rkp., 2 ll, příloha: Pokyny pro filmové zpracování, rkp., 2 ll)

VÁVRA, Otakar – HRUBÍN, František (režie)

1965 *Zlatá reneta* (film)

Golden Rennet – opening remarks.

Poet and prose-writer František Hrubín as a screenwriter

The paper focuses on the genesis of Hrubín's lyrical epic prose *Zlatá reneta* (Golden Rennet, 1964) and on the process whereby the final version of the book was transformed into a screenplay. The paper aims to compare the book with its film adaptation. Both handwritten and typed notes from the preserved papers of František Hrubín, which are kept in the Literary Archive of the Museum of Czech Literature in Prague, are the key source for this paper. The analysis concentrates on the convolution of the initial notes, a handwritten version and typed version, the book, film screenplay and the film itself (directed by Otakar Vávra). The scholarly texts that have been published up to the present day demonstrate that the initial notes stem from authentic

experiences, record fragments of events and focus on regular composition. In the handwritten and typed versions the time levels overlap and blend, and events are symbolized. The book concentrates the values of the handwritten and typed texts and focuses on the complex portrayal of a marred life. The film transforms the motif of water, which is always present in the text versions, into the leitmotif and it searches for the moment of initiation.

Keywords

Czech 20th century fiction, František Hrubín, authorial manuscripts, film scripts, film adaptation