Jak Hrabal přemohl Menzela

— Jan Čulík —

Perličky na dně, povídkový film z roku 1965 pěti tehdy mladých filmových režisérů podle textů Bohumila Hrabala, byl ve své době přijat jako vynikající mezník v historii poválečného českého filmu. Známý polsko-britský dokumentarista Pawel Pawlikowski označil vznik filmových *Perliček na dně* ve svém dokumentu *Kids from FAMU*, natočeném roku 1990 pro televizi BBC, za začátek nové vlny v českém filmu. Podrobnější analýza těchto filmových povídek a jejich srovnání s Hrabalovým originálem však vypovídá o tom, že ne všechny povídky tohoto souboru jsou filmařsky přesvědčivá umělecká díla. V některých případech, troufám si říci, filmoví režiséři při adaptaci literárního textu do filmové řeči selhali. Tím míním, že se jim nepodařilo vytvořit v rámci filmových kategorií dostatečně originální a umělecky mnohovrstevnaté dílo, které by se svou intenzitou, složitostí a objevností dokázalo vyrovnat intenzitě, složitosti a objevnosti původního Hrabalova literárního textu. Tvrdím-li toto, v žádném případě tím nemíním, že by filmová adaptace literárního díla měla být jakkoliv omezována významem původní literární předlohy. Jak konstatují současní filmoví teoretici (Hutcheon 2006, Leitch 2007, McFarlane 1996, Sanders 2006,

Welsh – Peter 2007), filmová adaptace vzniká v souřadnicích, které jsou naprosto odlišné od souřadnic literárního díla, a není tedy možno očekávat, že by měla fungovat stejně nebo sdělovat totéž, co původní literární text. Filmovou adaptací by v nových „filmových poměrech" mělo vzniknout autonomní, originální umělecké dílo. Zastávám však názor, že je možno uvažovat nad tím, zda byly prvky literární předlohy převedeny do filmového díla způsobem adekvátním novému žánru, zda se staly inspirací k novému, přesvědčivému a objevnému uměleckému výboji, anebo zda se tak stalo pasivně a neústrojně.

Umělecky nejúspěšněji využili Hrabalovy literární předlohy k vytvoření samostatného, původního filmového díla Jaromil Jireš v poslední povídce souboru *Romance* a Věra Chytilová ve filmu *Automat svět*. Němcova povídka *Podvodníci* zůstává někde na půl cesty; nejméně úspěšné jsou Schormův *Dům radosti* a Menzelův film *Smrt pana Baltazara*. Proč je tomu tak? Schormovi ani Menzelovi se v jejich povídkách nepodařilo vyrovnat s fenoménem neuvěřitelně silných a příznakových monologů a dialogů Hrabalových postav, které tvoří páteř významové struktury původního literárního textu. Nepodařilo se jim nalézt adekvátní filmové výrazové prostředky, které by dokázaly vyjádřit příznakovost jazyka „hovorů lidí", jak ho vytvořil Bohumil Hrabal ve svých literárních textech. Ty jsou svou podstatou jazykovým jevem, takže příznakovost je v nich vytvářena jazykovými prostředky. Filmové dílo má ovšem k dispozici prostředky jiné než jazyk. Nemá-li film zdegenerovat v jakousi „rozhlasovou hru", dialog v něm může být jedině vedlejším, podpůrným prvkem. Filmový režisér by ve svém díle měl především využívat vizuálních prvků filmové řeči, kompozice obrazu, mizanscény a především střihu k vyjádření toho, co je v literárním textu vyjadřováno jazykem. Schorm ani Menzel se o to ve svých povídkách vůbec nepokusili. Jejich filmové adaptace jsou tedy daleko jednoduššími a konvenčnějšími strukturami než původní Hrabalovy texty.

Zuzana Stolz-Hladká argumentuje, že Hrabal svými texty vytváří svět, slovo se tak stává tělem (Stolz-Hladká 2004). S tímtéž zřejmě souhlasí i Milan Jankovič, když hovoří o „živlu řeči", do něhož je vtahována „tekutá mozaika světa" (Jankovič 1991: 169). Vypravěčskými gesty se podle něj u Hrabala „prosazuje umocněný mluvní živel, řeč jako strhující proud, v němž se konfrontují a propojují významy". Hrabal formuloval svůj tvůrčí záměr jako „pokus o spojení vitality a existenciality" (ibid.: 166). Hrabal se podle Jankoviče rozhodoval mezi zplaňujícím, akademizujícím modernismem a návratem ke konvencím realismu 19. století, tedy socialistického realismu, a přitom nalezl „třetí

cestu“, k autentičnosti šokující svým verismem, jazykovým naturalismem a okázalou antiideologičností (ibid.: 208).

Pokusím se to zdokumentovat na jednom příkladu, na Hrabalově textu „Smrt pana Baltisbergra“ (1963) a Menzelově filmové adaptaci *Smrt pana Baltazara*. (Prvním, pozoruhodným, zjevně cenzurním zjednodušením je už skutečnost, že motocyklový závodník, o němž film oproti literární předloze pojednává, nesmí být cizinec, Němec; filmové dílo nesmí přesahovat mimo české kulturní prostředí, to jen tak na okraj.)

Hrabalův text má velmi výraznou a jasnou strukturu, založenou na četných protikladech. Jeho podstatou jsou pábitelská extempore strýce Pepina, kterých je v textu přes deset. Tyto výrazné a příznakové příběhy mají určité společné základní charakteristiky a fungují v integraci a v protikladu se všemi ostatními prvky textu – jednak s hovory ostatních lidí, „otce“ a „invalidy“, které jsou podobné pepinovskému pábení, ale nejsou už většinou tak výrazné, jednak s dokumentárně popisovaným děním motocyklových závodů. Hrabalovi protagonisté, strýc Pepin, „otec“ i invalida, jsou v příběhu outsidery: sami se motocyklových závodů, metafory života, neúčastní, jen k dění přihlížejí. Jsou bezmocní (to je zdůrazněno i postavou invalidy bez nohou; groteskност je důležitou součástí Hrabalova vnímání světa), avšak, jak Hrabal textem argumentuje, to, že tito outsideři nejsou schopni účastnit se reálného dění kolem nich, ve skutečnosti není bezmocnost: Virtuální svět, který si vytvářejí svým pábením, svými historkami, je totiž v textu daleko výraznější a živější než relativně nudný motocyklový závod. Odpovídá to Hrabalově filozofii: „Svět je krásný; no, on není krásný, ale já ho tak vidím.“ V čem žijeme a zda je to bohaté a uspokojivé, závisí jedině na tom, jaký máme k své existenci vztah. A nedokonalost existence dokáže napravit zázračná moc invence, originality, umění. Je to typická dobová středoevropská představa, že umění, tvorba, pábení se může stát účinným štítem před smrtí.

Kromě toho – a zde se poprvé objevuje varování, jež Hrabal rozvinul v *Ostře sledovaných vlacích* (1965) – že účastnit se reálného života může znamenat smrt. Motocykloví závodníci mohou na svou aktivní účast v „životě“ doplatit smrtí, tak jako pan Baltisbergr nebo jako Miloš Hrma, který se rozhodne vstoupit (jakmile dospěje a opustí dětinské věci, jimiž se na stanici v Kostomlatech zabývá personál) na velké jeviště dějin a zasáhnout atentátem na vlak do války, a umírá. Možná, varuje Hrabal, je lepší zůstat neaktivním outsiderem a o věcech si spíš povídat, pábit než se jich přímo účastnit. Ze struktury Hrabalova textu jasně vyplývá, že pábitelské historky strýce Pepina jsou o hodně výraznější než dokumentární každodennost motocyklistického závodu. **[1]**

[1] Statické fotografie z filmu jsou kompozičně velmi dobré; divák ovšem nevidí, že jsou doprovázeny monologem či dialogem, který v podstatě vůbec nevstupuje do interakce s obrazem (záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*).

Především tyto Pepinovy historky jsou ve „Smrti pana Baltisbergra" na úplně jiné rovině než ostatní text. Jejich struktura je velmi podobná. Odrazovým můstkem k jejich vzniku je proud vědomí ve vypravěčově mysli: povídá, co ho právě napadlo. Řetězec obrazů je asociativní. Skoro vždycky, zdá se, je na začátku historky ozvláštněným způsobem slovy evokována vizuální scéna. Jednotlivé motivy jsou k sobě řazeny souřadně, což je známkou mluveného, asociačního stylu. Text je dále ozvláštněn hovorovými formulacemi, které jsou často dál výrazně stylizovány, případně oživovány velmi neformálními, ale přitom poetickými, vynalézavě neotřelými formulacemi. Ty bývají oživovány ironií a anarchickým podvratným postojem. Skoro vždy je přítomen nevyslovený podtext, ironicky shazující nějakou konvenčně establishmentovou představu.

Pozoruhodné je, že přestože působí tyto historky na první pohled mluvně, budete je vnímat výrazněji, ne když vám je bude někdo povídat, ale když je uvidíte před sebou na papíře. Zdá se mi, že to je důkazem literárnosti Hrabalova textu. No jen si to někdy zkuste, když budete pábitelskou historku jenom poslouchat, nebude mít na vás takový dopad, jako když ji uvidíte napsanou. Když ji totiž vidíte před sebou vcelku, slova na papíře či na obrazovce působí tak, že ve čtenáři vyvolávají obrazy. To se zřejmě tak efektivně neděje při auditivním vnímání textu, kdy máme v každý jednotlivý okamžik přístup jen k malé části sdělení. Jen se na to podívejme.

> Tak jsem se byl loni podívat v arcibiskupským sídle, ale zahrada opuštěná, všude plno listí, jen nějaká baba tam seděla a práskala jablka. To tak vidět nebožtík arcibiskup Khon! Ten by na babu vletěl a nakopal jí, proč nezametá. Ten vám bejval nervózní, kór když byl mladší a postřelil ho nadlesní, že mu chodil za ženou. Nakonec se arcibiskup odstěhoval s kuchařkou do Tyrol, aby byl Bohu blíž. (Hrabal 1966: 25)

Ironie první historky v textu je zjevná už v náznaku, že arcibiskup má židovské jméno, dále z toho, že vysoký církevní hodnostář, který by měl dodržovat celibát, je záletník, což je zdůrazněno hned dvakrát (žena nadlesního, stěhování s kuchařkou do Tyrol). Pročpak asi musel arcibiskup emigrovat? Pokrytectví o nutnosti „být Bohu blíž" je zjevné. Stejně jako inteligentní a subverzivní komika celé této pasáže, která ji naplňuje pozoruhodnou energičností.

Pro srovnání se podívejme na tutéž pasáž, jak ji zpracoval ve svém filmu Menzel:

> Tak jsem se byl loni podívat v arcibiskupským sídle, ale zahrada opuštěná, všude plno spadanýho listí, jen nějaká baba tam seděla a chroustala jablka. To vidět tak nebožtík arcibiskup Khon! Ten by na bábu vletěl a nakopal jí, že nezametá. […] Ten vám bejval nervózní, kór zamlada. Vod tý doby, co ho postřelil ten nadlesní, kterýmu [který mu?; pozn. J. Č.] chodil za ženou. Nakonec se s kuchařkou odstěhoval někam do Tyrol, aby byl blíž nebi. (Menzel 1965) **[2]**

Text ve filmu je bohužel horší kvality, než byl původní Hrabalův. Je doslovnější, explicitnější, konvenčnější a stylisticky neohrabanější! Samozřejmě stačilo v původní verzi říct „všude plno listí", dodávat „spadanýho" listí je zbytečné, původní text dává větší prostor obrazotvornosti. Hrabalovský výraz „baba práskala jablka" byl – v zájmu srozumitelnosti, na úkor obrazotvornosti – nahrazen výrazem „chroustala jablka". V původním textu byl arcibiskup nervózní, „když byl mladší" – zálety jsou přece charakteristikou stárnoucích mužů v tzv. krizi středního věku. Tuto pikantní podprahovost film odstranil, když hovoří o arcibiskupovi „zamlada". Nahradit větu „postřelil ho nadlesní, že mu chodil za ženou" větou „postřelil ho ten nadlesní, kterýmu [který mu] chodil za ženou" je zvlášť nešťastné, protože se tak do textu dostala matoucí dvojznačnost. Poněkud dvojznačně působí i poslední věta, v níž byl ve filmu vynechán podmět „arcibiskup", takže nevíme, zda náhodou do Tyrol s kuchařkou neodjel nadlesní.

[2] Strýc Pepin
(záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*)

Text byl poškozen i odstraněním výrazu „aby byl Bohu blíž“ ve prospěch údajně logičtějšího „aby byl blíž nebi“ – Tyrolsko je v horách. Jenže v původním „aby byl Bohu blíž“ to logické zdůvodnění chybí, a tak je výraz ironičtější a komičtější, než co z něj udělali v Menzelově filmu.

Ale i kdyby text této historky ve filmu nebyl pozměněn, vznikl tu daleko horší problém. Zatímco v literárním textu jsou Pepinovy pábitelské historky tím nejvýraznějším v celé struktuře díla a svědčí tak, jak jsem se zmínil, že umělecká tvorba je skutečnější, magičtější a atraktivnější než „obyčejná“ realita, ve filmu byl verbálně vyprávěný příběh ponížen na úroveň vedlejšího prvku, protože prostě mluvené slovo nemá ve filmu tak výsadní postavení jako v literárním textu. Právě proto pábitelský příběh v Menzelově filmu nefunguje zdaleka tak výrazně jako v původní předloze. Divák ve filmu totiž očekává, že hlavní motivy filmu budou vyjadřovány vizuálně. Nestačí, že herec na plátně prostě příběh slovy odemele. Z filmu se tak stává rozhlasová hra a pábitelské příběhy ztratily na podvratnosti a třaskavosti. Všimněte si, jak je slabé, když literární text ve filmu pouze oddeklamujeme a podřídíme jej vizuálním prvkům, které vyjadřují něco jiného, a ke všemu ještě něco velmi banálního. Původní význam Hrabalova textu o nadřazenosti umělecké tvorby, zde představované pábením, a o významu outsiderství z Menzelova filmu zmizel. Banální šantánová hudba navozující atmosféru němých amerických grotesek se snaží vytvořit dojem, jak je to všechno zábavně komické, přitom však film poklesl jen na

portrét bizarních nadšenců motocyklů a automobilů a na týdeníkovou reportáž z motocyklistických závodů. Náhlá smrt „pana Baltazara" tak ztrácí ve struktuře filmu jakýkoli význam i motivaci. Záběry jsou občas daleko pasivnější než Hrabalův text.

Proč se ani Menzel, ani pak Schorm v povídce *Dům radosti* na okamžik nezamysleli nad funkcí Hrabalových pábitelských historek v jeho literárním díle a nepřijali jako výzvu ztvárnit tyto historky vizuálním, filmovým způsobem, odvážnou, vysoce stylizovanou montáží experimentálních záběrů, které by se pokusily využít jako inspirace všech podvratných motivů i prvků plných energie, obsažených v původním Hrabalově textu?

Doporučuji každému, aby si Hrabalův text přečetl a pak pustil Menzelův film. Hrabalův text je neuvěřitelně dynamický, Menzelův film pozoruhodně nudný. Jen se podívejme na několik dalších příkladů:

Jak jste tomu autu mohli tak strašlivě ublížit, jak?
Jak? To jak jsme jeli za noci domů, Slávek mi řekl, mámo, jednu smrt jsme stejně dlužni, tak tady to máš a řiď. A já jsem řídila, i když jsem seděla nízko a málo jsem na to viděla. A víš, že jsme jen párkrát sjeli do příkopu?
No, já vám zas někdy půjčím auto. Máte ho vidět. A jelo vás v tý waltrovce hodně?
Ani ne. Akorát šest nás bylo. A ta postel.
Jaká postel?
Jednomu řezníkovi jsme převáželi postel. Ten řezník seděl v autě.
To auto něco vydrží.
(Menzel 1965)

Ve filmu došlo opět k zbanálnění a zkonvenčnění původního literárního textu. Strýc Pepin, jehož postavu Hrabal v literárním textu plánovitě pábitelskými historkami buduje, ze sekvence úplně zmizel. Ale hlavní problém opět je, proč se ve filmu o těchto skutečnostech *povídá*, proč je nevidíme na plátně? Záběry, jimiž je dialog doprovázen, jsou chromé, nevstupují do interakce se sdělením. Stejně jako je chromý sám dialog. Původní text v literární předloze funguje efektivněji:

„Jak jen to péro mohlo prasknout, jak?" zlobil se otec.
„Jak?... To jak jsme tuhle jeli za noci domů," řekl strýc Pepin, který svítil. „To Slávek mi řekl: ‚Strejdo, jednu smrt jsme stejně dlužni, tak tady máš a řiď!' A já jsem řídil, i když je mi přes sedumdesát a moc na to nevidím. A víš, že jenom párkrát jsme sjeli do příkopu?"

[3] Otec outsider na automobilových závodech
(záběr pořídil autor z filmu *Smrt pana Baltazara*)

„No já vám zas někdy půjčím auto! Máš ho vidět! A jelo vás ve škodovce hodně?“
„Ani ne. […] Akorát šest, ale horší bylo, že za jízdy nám vypadlo dno. Tak jsme to dno museli dát na střechu, na tu postel.“
„Na jakou postel?“
„Jednomu řezníkovi jsme převáželi postel. Ten řezník ale seděl v autě.“
„Jéé,“ zanaříkal otec. „A já pořád, od čeho jsou na střeše ty šlincy.“
(Hrabal 1966: 24) **[3]**

Původní text je daleko systematičtěji gradován směrem ke komice šokujícími a neočekávanými informacemi. Ve filmu otec hrdě – a konvenčně – konstatuje, že „to auto něco vydrží“. To je součástí poněkud neživotného filmového portrétu automobilového fanatika. V knize je jeho reakce přirozenější a lidštější.

Menzelův film obsahuje další čistě verbální scénu, kdy Hrabalovi protagonisté, přihlížející motocyklovému závodu, hovoří o závodnících. V literární předloze je zdůrazněn a dále rozvíjen motiv, že postava otce je outsider, stojí mimo veškeré dění, na ničem se nikdy nepodílel, nikoho nezná, všechno má jen teoreticky vyčteno. Ve filmu scéna ztratila tento smysl, v literárním textu vázaný na sémantický obsah celé povídky. V záběrech této scény v Menzelově filmové povídce herci jen hovoří a v podstatě nevědí, co mají dělat.

Věta z otcova monologu „V hotelu jsem ho viděl, jak pustil ventilátor a vyhazoval bankovky, které vyhrál, a tančil v těch poletujících

penězích“ (ibid.: 31) mohla být vynikající vizuální sekvencí. (Konec konců se k této scéně Menzel vrátil při zfilmování Hrabalova románu *Obsluhoval jsem anglického krále*, která obsahuje obdobný motiv; charakteristické Hrabalovy motivy totiž procházejí celým jeho dílem). Opět je škoda, že ve filmové verzi zůstalo jen u rozhlasové reportáže.

Celá řada Pepinových historek, jejichž hloubková struktura, energie a podvratný humor se přímo nabízejí k vizuálnímu zpracování, se do filmu nedostala. Podtrhněme na závěr obrovský rozdíl mezi dynamikou literárního textu a pasivitou filmové adaptace ještě jedním příkladem. Ten posiluje celkovou subverzivnost a komiku Hrabalova originálního textu. Ve filmovém zpracování tato scéna není. Bylo by jistě velmi obtížné vyjádřit filmovou řečí Hrabalovy intertextuální konotace:

> Mě učil náboženství farář, jmenoval se Zbořil. Hanák z Pustoměře, dvoumetrový obr, a ten dal jednou ve škole otázku: „Co to je svatá Trojice?“ A jeden kluk odpověděl, že svatá Trojice byla sestra Panenky Marie. A farář Zbořil už bral toho kluka jak králíka a zatřepal s ním a těma kloubama mu podrbal po nose a pak mu ještě tloukl hlavou do tabule, protože tenkrát se učilo podle Jana Ámose Komenského, že žák nesmí být pyšný a ve škole že nemá chybět hůl.
> (ibid.: 30)

Jak jsem uvedl výše, filmový tvůrce má samozřejmě právo vytvořit si vlastní umělecké dílo, jenže je zklamáním, pokud je výsledek o hodně slabší než literární předloha. Bylo by však nefér tvrdit, že Menzelova filmová povídka *Smrt pana Baltazara* původní Hrabalovu předlohu jenom zplošťuje a nepřináší vůbec nic nového. Menzel sice buď nepochopil význam Hrabalovy literární předlohy, anebo se rozhodl jej ignorovat, nicméně však to, co převzal z originálu, tvůrčím způsobem doplnil a ozvláštnil některými filmovými prvky, které byly v Hrabalově textu přítomny jen implicitně. Především se inspiroval až dokumentární „všedností“ situací, v nichž se odehrávají Hrabalovy příběhy, a tím, jak právě ve všednosti Hrabal hledá ozvláštnění. Pokusil se o něco podobného řečí kamery – ta se v Menzelově filmové povídce systematicky zaměřuje na „obyčejnost“ situace, systematicky se jí ale snaží lyrickou kompozicí obrazu vštípit příznakovost. Lyrismus obrazu ovšem film retarduje a vytváří tak dojem statičnosti, který je v ostrém protikladu s bouřlivou, až anarchickou dynamičností Hrabalovy literární předlohy.

Prameny

HRABAL, Bohumil
1966 „Smrt pana Baltisbergra“, in idem: *Automat Svět* (Praha: Mladá fronta), s. 24 až 36 [1963]

MENZEL, Jiří (režie)
1965 „Smrt pana Baltazara“, in: *Perličky na dně* (film)

PAWLIKOWSKI, Pawel (režie)
1990 *Kids from Famu* (film)

Literatura

HUTCHEON, Linda
2006 *A Theory of Adaptation* (New York/London: Routledge)

JANKOVIČ, Milan
1991 „Čas Příliš hlučné samoty“, in idem: *Nesamozřejmost smyslu* (Praha: Československý spisovatel), s. 160–193

LEITCH, Thomas
2007 *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ* (Baltimore: Johns Hopkins University Press)

McFARLANE, Brian
1996 *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press)

SANDERS, Julie
2006 *Adaptation and Appropriation* (London: Routledge)

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana
2004 „Bohumil Hrabal and the Corporeality of the Word“, in David Short (ed.): *Bohumil Hrabal (1914–1997). Papers from a Symposium* (London: University College London/School of Slavonic and East European Studies), s. 35–50

WELSH, James M. – PETER, Lev (eds.)
2007 *The Literature/Film Reader. Issues of Adaptation* (Lanham: Scarecrow Press)

How Hrabal outdid Menzel

Using the "case study" of a short literary text by Bohumil Hrabal ("Smrt pana Baltisbergra" – The Death of Mr. Baltisberger, 1963) and its film version, made by the director Jiří Menzel (*Smrt pana Baltazara* – The Death of Mr. Baltazar, 1965), the author argues that Menzel has failed to produce an original work of art, equal in its impact to the original literary text by Hrabal. The film director has not attempted to express the semantic and stylistic structure of the literary text by filmatic means. The literary text is structured using language, but a film can use visual means (mis-en-scene, cinematography, editing) to express creatively what the literary text expresses by language. Menzel's film has not done this. *The Death of Mr. Baltazar* lacks the energy and the anarchic, ironic subversiveness of Hrabal's original text. Menzel's film is a passive, semi-documentary record of a motorcycle race. Most of the film consists of monologues by actors.

Keywords

Czech 20th century fiction, Czech cinema, Czech new wave, film adaptations, Jiří Menzel, Bohumil Hrabal