

ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU ANEB JAK SE Z BÁSNĚ ZRODIL FILM

Marie Mravcová

ÚČSL ČSAV, Strahovské nádvoří 132, 110 00 Praha 1

Vznik umělecky hodnotného hraného filmu natočeného podle básnické předlohy lze považovat za jev nejen velmi ojedinělý, ale přímo unikátní.¹ Tím spíše, že nejde o báseň ryze výpravnou, ale o romanci, která sice obsahuje příběh a souvisí tak s epikou, ale základní výpovědní situace je v ní lyrická, neboť, řečeno s Hegelem, „hlavní věcí není subjektivní líčení a vykreslení reálného dějství, nýbrž naopak způsob pojetí a city subjektu“; „středem není událost sama, nýbrž poloha mysli, která se v události zrcadlí . . . A tak je obsah sice epický, ale pojednání obsahu lyrické“.² Abychom si lépe uvědomili povahu a náročnost úkolu, před nímž se tvůrci filmové **Romance pro křídlovku**³ – básník a autor předlohy spolu s režisérem – ocitli, bude dobré, když stručně nastíníme žánrovou

¹ Osobně je mi znám jediný dlouhý hraný film natočený na základě básnického díla – a sice **Prosba** gruzínského režiséra Tengize Abuladzeho (**Babička a já, Náhrdelník pro mou milou, Strom přání, Pokání**). Vznikla v roce 1968 na motivy poém Luky Radzikašviliho (1861–1915), známého pod pseudonymem Važa Pšavela. O tom, s jakým důrazem na výtvarnou stylizaci byl v tomto filmu vypovězen příběh muže – křesťana, jenž odmítl zneuctit poraženého mohamedána, svědčí charakteristika Jana Bernarda: „Řadu scén rozehrává na tmavém pozadí a figury vykrajuje světlem ze tmy. Používá třípásmové ikonické kompozice záběrů se statickou kamerou i prudké expresivní detaily, optické deformace, Sabbatiérův efekt, grafické hodnoty holé skalnaté země kontrastující s bílým sněhem i symbolické kompozice záběrů a organizace pohybů a gest. To vše slouží k podobenství o básníkově vnímání a vidění světa, kde nakonec symbolicky vítězí dobro (‘víra se nedá zlomit’) nad zlem a násilím (‘Už nemohu dále vidět hroby – ukaž mi dobro a štěstí, louku s květy a šťastné lidi’).“ Program Pražského filmového klubu, listopad 1988, s. 6.

² G. W. Hegel, *Estetika II.*, Praha 1966, s. 298.

³ **Romance pro křídlovku**

Praha, Filmové studio Barrandov–TS Šmída-Fikar 1966.

Režie: Otakar Vávra. Kamera: Andrej Barla. Hudba: Jiří Srnka. Architekt: Karel Škvor. Střih: Antonín Zelenka. Zvuk: František Strangmüller. Výroba: Jiří Pokorný.

podstatu Hrubínovy básnické skladby a v souvislosti s ní i její složitou významovou strukturaci.

S příběhem první lásky mladého studenta k děvčeti od kolotoče vstupují do Romance pro křídlovku epické, a tudíž antilyrické prvky (události a bližší zdůvodnění kdo, kdy, kde). Současně však, díky rámcovosti lyrické situace a významové převaze subjektu „vypravěče“ (reflektujícího, hodnotícího, vyznávajícího, vzpomínajícího . . .) totožného s hlavní postavou, je s oním příběhem nakládáno s nápadnou volností, patrnou z jeho fragmentárnosti, z porušování návaznosti, z četných retardací a návratů. Jakási temporální neomezenost jako by průběžně rozrušovala lineární čas epický – čas události. A tak Hrubínova romance spěje ke svému vrcholu – ke katarzi lyrického subjektu provždy zasaženého smrtí milované dívky a k zhodnocení lásky jako rozhodujícího vkladu života – tu volněji, tu zrychleně, a zároveň se vrací, aby mohly být zopakovány, třebaš ve zkrácené podobě a s obměnou, některé situace, metaforická pojmenování či obrazové řetězce. Přičemž předjímání i retardace mají zajistit, aby výpověď – úhrnná životní bilance – neuvízla v jediném čase, neboť tu jde o trvání.

Idea trvání náleží k myšlenkovým konstantám Hrubínova díla, v průběhu jeho vývoje se významově obměňovala (mocně na ni kupříkladu působil básníkův cit rodové příslušnosti nebo ovidiovské pojetí mytických dějů, proniknuté myšlenkou věčné proměny všech forem hmoty) a v Romanci pro křídlovku se pak vtělila v samotný tvar básnické skladby – v časově zvrstvenou simultánní strukturu, sjednocující minulé, přítomné a budoucí; to jest:

- 1) konkretizovaný příběh z času minulosti, rozpjatý mezi svou vlastní minulost, přítomnost a budoucnost,
- 2) úhrn následné zkušenosti (soukromé i historické),
- 3) přítomné básnické vyznání.

Mezi mimořádně hojnými časovými určeními Hrubínovy romance bylo výchozí a klíčové postavení přisouzeno dataci DNES V NOCI 28. SRPNA 1930, od níž se děje a reflexe odvíjejí (ve směru minulosti i budoucnosti) a zase se k ní vracejí. Chlapec („mých dvacet let, dvacet zlatoploutvých ryb“) sedí v okně dokořán se svou touhou po lásce a se svou povinností k mrtvému (mezi teplými vůněmi letní noci a mrazivým chladem světnice) a opakuje si předcházející zážitky: první holení, jízdy na kolotoči s Terinou za zády, večerní políbení, provázení dědečka na jeho halucinačních cestách „domů“, ranní výzvu děvčete „Neumřete mi!“, „návrat“ dědečkových očí ve chvíli smrti . . . Onen chlapec však také „vzpomíná do budoucna“ nejen na pokračování svého tragicky završeného milostného příběhu, ale také na mnohé z toho, co obsáhla jeho do-

Námět: František Hrubín (stejnojmenná báseň, 1962). Scénář: František Hrubín, Otakar Vávra. Dramaturgie: Jan Libora, Zdeněk Bláha.

Hrají: Jaromír Hanzlík, Július Vašek (Vojta mladý a starý), Zuzana Cigánová (Terina), Štefan Kvietik (Viktor), Miriam Kantorková (Tonka), Janusz Strachocki (dědeček) aj.

spělost. Lze říci, že básník snad nemohl těsněji svázat sám sebe se svou minulostí – se sebou někdejšími a s prošlými dějinami – než tak, že z ní učinil obsah rozhodujícího počátku, kdy poprvé nesl „břímě lásky a smrti a života“ zároveň. Vyslovit minulé současně jako přítomné a budoucí přitom umožnila již zmíněná základní lyrická situace básně (identita básníka, lyrického subjektu a postavy), díky níž se „vypravěč“ v první osobě pohybuje volně prostorem i časem, sám sebe přemisťuje do první noci lásky a smrti, aby ji znovuprožil a zhodnotil spolu s tím, co předcházelo a následovalo, aby odtud přehlédl oblouk svého dosavadního života a konečně, aby z perspektivy zralosti vyslovil poselství o trvalém poznamenání láskou, provždy zhodnocující život a smrt.

Přestože byla složitě zvrstvená kompozice *Romance pro křídlovku* nepochybně ovlivněna také simultaneitou, jejíž doménu představuje filmová skladba, byl tento postup i rys tvůrci filmové verze Hrubínovy básně zcela oprávněně pominut, neboť, jak už bylo vyloženo, souvisí s její lyrickou podstatou, která je pro obraznědramatickou konkretizaci dosažitelná jen částečně a za cenu oslabené srozumitelnosti, neboť předpokládá filmem plně nerealizovatelnou totožnost autor – vypovídající subjekt – postava, totožnost syntetizující tříšť i značně různorodých (časově, významovým kontextem, stylově apod.) fragmentů.⁴ Naskýtá se proto otázka, zda převedení simultánně zvrstvené básnické skladby do lineární komponovaného filmového vyprávění a vyjmutí zpřeházené a jen částečně zjevené dějové linie z lyrického kontextu lze vůbec akceptovat jako adaptaci a zda při oné „amputaci“ a proměně druhové podstaty (namísto tvaru lyricko-epického s dramatickými prvky tvar dramaticko-epický s lyrickými prvky) lze uchovat základní smysl předlohy a její ideově tematickou dominantu.

V případě zfilmování *Romance pro křídlovku* opravňuje radikální zásah do její struktury, jaký představuje scenáristické zpracování, již samotný fakt rozsáhlé tvůrčí spoluúčasti autora předlohy.⁵ Před analytický

⁴ O tom, že oproštěné „převyprávění“ Hrubínova příběhu bylo výsledkem uvážlivého dramaturgického přístupu, přesvědčují i tato režisérova slova: „Usoudili jsme, že tento námět má takové vnitřní kvality, které je třeba vyjádřit zcela jednoduchou formou. Upustili jsme od časových skoků, prolínání různých časových rovin, které by diváka nevtáhlo do jednoduchého příběhu tak, jako zvolený způsob vyprávění. Vyšli jsme z toho, že příběh má takové elementární prvky lásky, tyranství smrti, které je třeba ukazovat do hloubky nikoli s důrazem na expresivnost. Že vše se musí vložit do lidského vztahu a citu. Tomu se podřídila celá forma, i obrazová a zvuková.“ *Báseň jako film*. Rudé právo 5. března 1967, s. 4.

⁵ Připomeňme si pouze, že režisér Otakar Vávra spolupracoval s Františkem Hrubínem již v roce 1960 na filmové podobě dramatu *Srpnová neděle* a že v roce 1965 spolu řešili velmi náročný adaptátorský záměr, když se rozhodli pro zfilmování silně introspektivní novely *Zlatá reneta* o „návratu“ muže, jenž se tak dlouho vyhýbal době, až se minul s vlastním životem. „Ke spolupráci na třech filmech nás s Hrubínem svedl v podstatě společný názorový a generační pohled na některé morální problémy,“ řekl Otakar Vávra. „Nejvíce nás zajímala výpověď naší generace, která prožila dvě světové války a která prošla tolika zásadními otřesy, jak patrně žádná jiná.“ In: Otakar Váňa, Otakar Vávra, Praha 1971.

výklad, jenž by měl postihnout a zhodnotit postup adaptátorů, však můžeme také předsunout konstatování, že málokterá adaptace potvrzuje tak plně naši hypotézu o oprávněnosti a vítanosti každé literární inspirace, byť jen částečné, vede-li v oblasti kinematografie ke vzniku nové hodnoty, nového a obsažného uměleckého sdělení. Poté, co jsme poukázali na „nefilmovatelnost“ *Romance pro křídlovku*, se proto vydejme po stopách vzniku její úspěšné filmové verze⁶ (nejde nám ovšem o fakta geneze, ale o rekonstrukci přetvářecího procesu), abychom zjistili nejen předmětné a situační ekvivalenty, ale i významové, a abychom závěrem mohli poukázat i na její básnické hodnoty. Přitom nám půjde také o naznačení toho, nakolik je Vávruv film i bez přítomnosti básníka a jeho lyrických vyznání přece jen hrubínovský, a to nejen díky tomu, že se odehrává v básnickově „krajíně rodu“.⁷

Nejprve si povšimněme, v čem se mohla básnická předloha stát své scénaristické verzi – obrazové, akční a dialogické konkretizaci – inspirací a oporou nejsnáze. Přeneseny byly pochopitelně zejména epické a dramatické plochy i plošky: „kulisa“ českého venkova, konkrétně posázavská krajina v okolí Lešan a Netvořic z počátku 30. let, a několik postav dosti přesně sociálně určených:⁸ otec – železničář, chlapec – student, osmdesátiletý dědeček po mrtvici, náruživá podruhně Tonka, rodina potulných komediantů s dcerou Terinou, „jež běhá bosa prachem návsi a vlasy stříhá si sama jako před autodafé“, a jejich společník Viktor od střelnice. Filmová verze přejala rovněž charakterizační detaily a „rekvizity“ účinkující v dramatické vrstvě děje. Tak kupříkladu Viktorova čepice, která v básni neplní jen funkci vnějškového znaku postavy, ale představuje též zkratku vnitřní charakteristiky, neboť její štítek je proto tak dlouhý, „aby se neopovážilo slunce vykousnout stíny z jeho tváře“, sehraje konfliktní roli tím, že vyprovokuje (zapříčiní) chalpcovo selhání a nenapravitelnou roztržku mladé dvojice: Terina v ní přinese na schůzku višně zakoupené za Viktorovy peníze, pak si ji nasazuje šaškovsky na hlavu, čímž vyvolá Vojtův vztek a on ji s ní uhodí do tváře („do

⁶ Nejvýznamnější mezinárodní ocenění získal film na MFF v Moskvě – Zlatou cenu.

⁷ František Hrubín se sice narodil v Praze na Vinohradech (1910), ale již v roce 1914 se po odchodu otce na frontu rodina přestěhovala do Lešan, matčina rodiště, kde Hrubínovi žili ještě čtyři léta poté, co se otec v roce 1919 vrátil: „Tato vesnice a sousední otcovy Břežany a Netvořice, tento prastarý hřbet při soutoku Sázavy a Vltavy, krajina, kterou sám Hrubín nazýval 'rodnou' a do níž se znovu a znovu vracel, se rozsvěcuje v mnoha jeho verších: jako přímý podnět prvních okouzlujících zážitků smyslů, jako jejich dějiště, jako vzpomínka.“ Miloš Pohorský, Františka Hrubína život a dílo. In: František Hrubín, *Za hvězdné noci*, Praha 1981, s. 129.

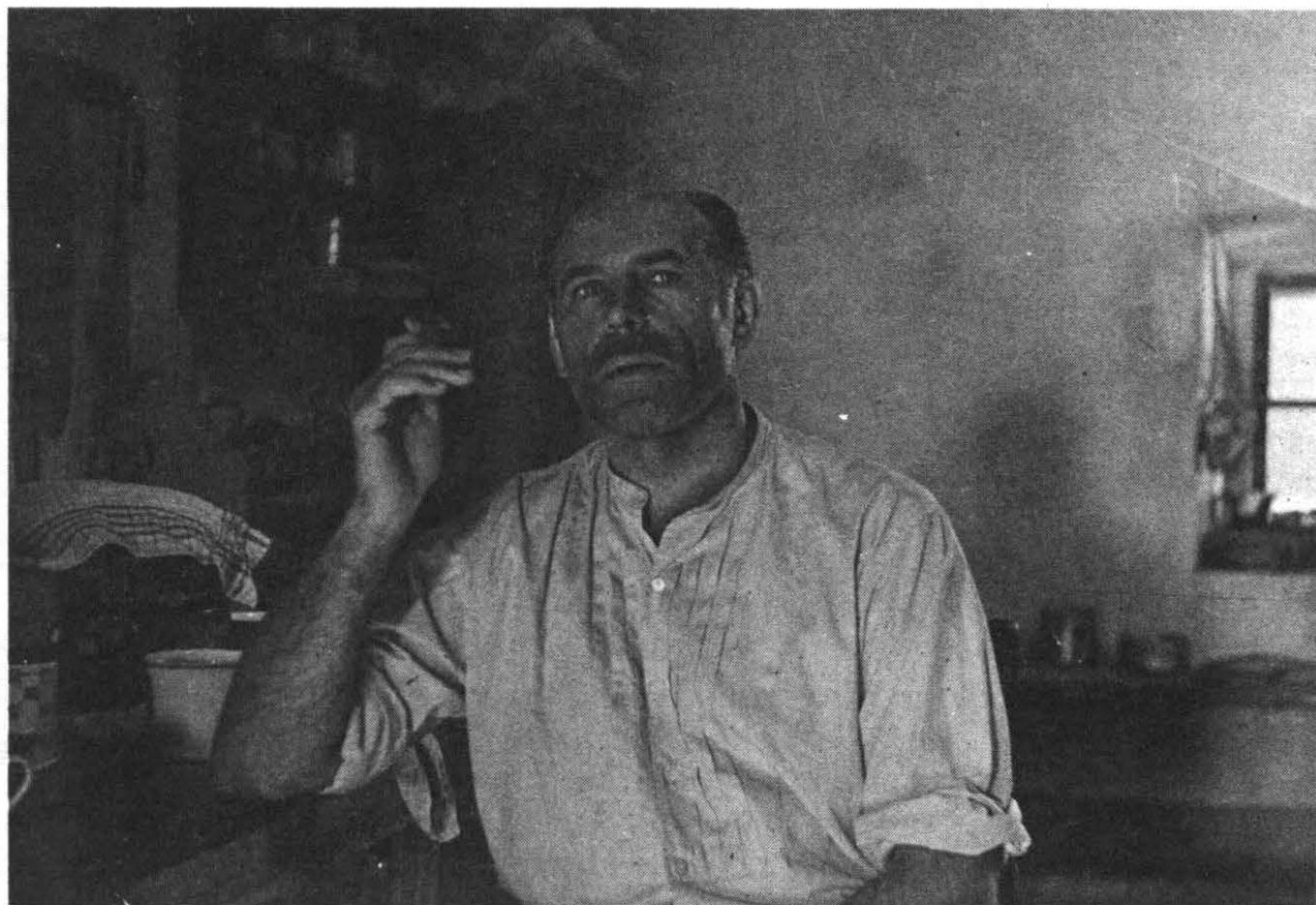
⁸ Na tomto místě si připomeňme, že i herecké obsazení vycházelo především z vyhraněné představy o podobách postav. Důraz kladený na výraznost typu prokazuje i nesourodství hereckého kolektivu: začínající mladičká Zuzana Cigánová (Terina), málo známá Miriam Kantorková (Tonka), zkušený Štefan Kvietik (Viktor), starý varšavský herec Janusz Strachocki (dědeček). Jako na nový herecký objev bylo tehdy pohlíženo i na Jaromíra Hanzlíka (Vojta).

smrti neuvidím zoufalejší oči“). Dlužno poznamenat, že film neopomí-
nul zaznamenat ani odkopnutou čepici („zůstane ležet jako ubité zvíře“) na opuštěném místě, kam už se láska nikdy nevrátí.

Silné významové napětí obklopuje u Hrubína předmětný motiv dout-
níku s popelem „který drží tvar něčeho, co už není“: nejprve se objevuje
jako detail reality, na který se soustřeďuje otcův pohled při synově prv-
ním holení; vzápětí je přenesen do reminiscence z budoucnosti v podobě
zvukové představy („zaslechnu za šestadvacet let šest popela, jenž
sesypal se náhle na žhavém konci doutníku, když mi ze rtu vytryskla pod
břitvou kapička krve“), tedy představy, jež dá synovi opožděně pochopit
otcovu starost a úzkost. V závěrečné fázi básně je konečně ke křehké po-
míjivosti popele připodobněno žhavé srdce toho, jenž chtěl z „měsíčních
par“ vyvolávat přízrak mrtvé – a na onom žhavém srdci tak uchovat
„tvar něčeho, co už není“.

Odpoutáním příběhu romance od autorského subjektu a eliminací ly-
rické reflexe se pochopitelně oslabil, až zrušil symbolický význam před-
mětných detailů, avšak současně mohl být posílen jejich význam antro-
pologický. Filmový záběr, který podobně jako verš vyčlenil určitý prvek
z okolní reality, přisoudil tak onomu prvku rys mimořádnosti. Detailní
obraz popele uchováujícího tvar doutníku, jímž popel reálně ještě je
a současně už není, i jeho rozpadu následkem trhnutí ruky, postihl s ma-
ximální úsporností a bezprostředností momentální duševní rozpoložení
postavy; náznakem vyjádřil Hrubínovo téma otcovství. Velkým detailem
a opakovanou expozicí zdůraznilo filmové ztvárnění i motiv břitvy. Jak
na počátku sekvence prvního holení, tak i při ukládání mezi věci, s nimiž
hodlá Vojta opustit domov, podtrhl kovovost a ostří nástroje světelný re-
flex zcela v duchu básníkova prohlášení, že „v břitvě bude stále něco
z vraždy“, prohlášení, které vyplynulo z přesvědčení o hlubinném a věč-
ném přetrvání prvotních podob lidství („vstoupí mezi dospělé, kteří do-
sud mají srst po pradávných předcích“). Na základě textu Hrubínovy ro-
mance mohl film rozehrát (v obraze i ve zvuku) i řadu jakýchsi apriorně
(ve své poetičnosti předem daných) poetických objektů a reálií – jednak
z okruhu pouťových atrakcí (kymácející se panáci, balónek na vodotrys-
ku, naivní obrázky na dřevěných deskách pokrývajících sloup kolotoče,
hra orchestrionu aj.), jednak ze světa přírodního. Pozorný čtenář Hrubí-
novy poezie, poutané k životu právě díky silné konkrétnosti svých inspi-
račních zdrojů a podnětů, přitom rozpozná i řadu „samoznaků“ (emblé-
mů) nejdůvěrnější krajiny, jež se staly trvalou součástí jejího motivické-
ho repertoáru: řeka s jezy a peřejemi, žulové balvany, „pralesy kopřiv“,
motýlí let, „třpyt vážek“, zpěv cikád...

Motivem výrazně inspirativním pro filmové zobrazování se mohl ko-
nečně stát i klíčový motiv křídlovky – taktéž jeden z emblematických
znaků českého venkova: pro svou účast na veselí tancovaček i smutku
poslední cesty. Přesah významu pouťové rekvizity se v tomto případě na-
plňuje v rámci zvukové složky, a to přisouzením funkce hudebního do-



Otec

provodu – melodický leitmotiv Herkulových lázní dodává filmové romanci silný emocionální impuls (místy pak až nadskutečnou dimenzi), prohlubuje prostorovou iluzi a průběžně upomíná na to, že je vlastně křídlovkou vyprávěna, tak, jak byla původně pro křídlovku napsána.

Předmětné evokace tvoří v Hrubínově básni většinou součást zkratkovitě načrtnutých, leč s nevšední konkrétností (spontánního gesta a útržku hovorové promluvy) viděných situací značně elementární, a tudíž i obecně platné hodnoty. Celá řada epizod a výjevů nalézajících se v textu předlohy mohla být proto vcelku věrně filmem „ilustrována“: jízda na kolotoči za doprovodu křídlovkového sóla, tajná setkání v tarasu v hluchavkách a první nesmělé políbení, první holení v přítomnosti otce, provázení pomateného dědečka, koupání v peřejích s prsatou Tonkou, Vojtovo šalebné manévrování u Viktorovy střelnice a únik za Terinou, schůzka u rybníčku, konflikt kvůli Viktorově čepici a zděšený útěk děvčete, cestování vlakem po světlici, dědečkově předsmrtné nabytí vědomí, obsloužení mrtvého, Tončino provokování srpem, vyhnání pohřebních agentů... Prologem filmu byla „zopakována“ rovněž závěrečná „noc v Jílovém“ – setkání postarších protagonistů „žalostné romance“ v zakouřené hospodě, jejich cesta na traktoru do Netvořic a pohroužení do minulosti.

Tak jako předmětné motivy musely být při scénáristickém zpracování

i dějotvorné zlomky vyčleněny z lyrického kontextu (ze vzpomínky, z konfese, asociací, metaforického přehodnocení...) a podrobeny rekonstruující objektivaci. Příběh, který byl kdysi dávno básníkem prožit, který se po dlouhá léta tu a tam vynořoval na povrchu nebo zůstával skryt v podtextu jeho veršů a který byl konečně v pozdní „romanci“ – jednom z vrcholů básnického usilování – plněji a soustavněji vysloven, jako by byl ve své filmové verzi ještě mocněji vytržen (vyrván) ze sféry osobního prožívání (představ a zasnění) a ještě důsledněji navrácen životní realitě. Snad i na základě otázky: Jak se to tehdy mohlo skutečně odehrát?

Ona subjektivizace, jež znamenala, jak uvidíme dále, časovou kondenzaci, fabulační dosazování a dotváření, se uskutečnila do jisté míry v intenci toho, jaký „osud“ byl přisouzen mrtvé milé v básníkově díle. Počinaje básní *In memoriam* z Krásné po chudobě (1935) se objevovala jako součást či pouhý podnět bolestných lyrických povzdechů a reminiscencí, začleněných později (*Můj zpěv*, *Hirošima*, *Až do konce lásky*) do rozsáhlejších skladeb na téma návratu do rodného kraje nebo na téma kosmického osudu lidstva. Vzpomínaná mrtvá a oslovovaná „neznámá“, mytická Dávná a „nebožka milénka“ nabyla konkrétní podoby až v lyricko-epické romanci, ve které básník definitivně zaplašil fluidum ze vzpomínky a překonal její uhrančivou moc tím, že ji učinil živoucím dějem (s konkrétními postavami, časově a místně určenými událostmi) a z perspektivy životní zralosti ji zvážil a zhodnotil jako to nejdůležitější „poprvé“, spjaté s mezními polaritami lidské existence: s láskou (tudíž životem) a smrtí (čili nicotou). Filmovou podobu *Romance pro křídlovku*, na níž se autor předlohy významně podílel, lze tedy v jistém smyslu považovat za kvalitativně novou formu ztvárnění dávného prožitku, za formu završující jeho odpoutání od básníkovy vědomí i podvědomí.

Zatímco v básni tvoří epické a dramatické složky (fragmenty, úseky) jen dílčí části polyfonní kompozice se spádem náležitým pro lyrické pásmo a čtenář je tak nucen dějovou souvislost náročně kloubit a uhadovat, film nás činí přímými svědky v podstatě velmi prostě a jednoduše podané životní historie, odehrávající se na českém venkově třicátých let. Na zpřítomnění nic nemění ani rámcová situace (prolog a epilog), která vlastně příběh první lásky a smrti formálně i významově zasazuje do minulosti a činí z něho reminiscenci dvou postarších mužů, kteří se po letech ocitli v místě, kde se události osudného léta zčásti odehrály. Přestože prologová sekvence staví následující děje do stínu tragična, neboť vyjevuje smrt mladé hrdinky, usilovali tvůrci filmu zjevně o to, aby jádro *romance* ovládala přítomnost, což stvrdili i prohlášením vepsaným do scénáře: „Není to žádná vzpomínka, je to silnější než skutečnost!“ A tak po doznění prologu doslova vpadneme doprostřed rušné pouťové zábavy s jejími nezbytnými kulisami, rekvizitami, pokřikem a lidským hemžením. I nadále proměňuje film každý epický úryvek, narážku či náznak básně v plnost všední, leč intenzívně viděné skutečnosti, rozvádí i řadu

takřka žánrových výjevů ze života kočovného lidu a z průběhu dne na typické venkovské návsi – s hospodou a kolotočem. Péče věnovaná autenticitě reálů, jež mají přispět k zpřítomnění „romance“ doléhající k divákovi z minulých dob, se zračí i na ztvárnění interiéru lešanské chalupy, poznamenaném nejen životem svých obyvatel, ale i uplývajícím časem – „zakletým“ v prachu, pavučinách a odložených věcech.

S životní plností „vyslovuje“ filmová rekonstrukce zjeveného a současně skrývaného příběhu lyricko-epické básně posázavskou krajinu v době vrcholícího léta⁹. Nejen většími celky, ale též průhledy do přírodního mikrosvěta. A věrna básníkovi této krajiny nezanedbává ani proměny atmosféry v průběhu dne a noci.

Vedle možnosti epického rozvedení většiny příběhových konkrét nabízel básnický text scenáristickému zpracování rovněž dramaticky vděčné fragmenty, na něž režisér Vávra, soudě podle jeho vlastních slov, zareagoval nejbezprostředněji. Když se ho filmový kritik Miloš Fiala v jednom z rozhovorů dotazoval „na volbu i způsob přepisu“, odpověděl následovně: „Bylo to tak, že Hrubínova báseň mě 'vzala' hned jak vyšla. A vyšla ještě před Zlatou renetou, jenže tenkrát jsme s Františkem Hrubínem zatím ještě neměli jasno, jak by to šlo zdramatizovat filmově. Ale žil z ní ve mně jeden obraz, který jsem nedovedl pustit z mysli: chlapce, který si vodí smrt. A to spojení chlapce s dědečkem, který už je mimo život, mimo tento svět, působilo tak silně, že jednoho dne jsme se rozhodli najít formu, která by to byla schopna vyjádřit.“¹⁰

Bylo takřka zákonité, aby se klíčovým, východiskovým obrazem stal pro filmovědramatické přetvoření básně obraz naplněný akcí se znaky optimálními pro předváděcí formu: dialogičnost, herní princip („bavil jsem se tou hrou“), kontrast, pantomimičnost, tragikomičnost, absurdita, převtělování, situační humor apod. Výjevy, ve kterých vysoký a vyschlý stařec žádá tvrdohlavě na svém vnukovi, aby se s ním vydal „domů“, a po cestě potkává dávné mrtvé, vystupující z „limbů“ jeho pomatené mysli, umocňuje film co do kontrastnosti, tragikomičnosti i grotesknosti, aniž by však stáří jakkoliv znevážil.¹¹ Nejde tu totiž o záměrnou groteskní stylizaci, ale přirozený projev přestárlého a vyčerpaného života – o jeho nechtěné tragikomické zakřivení v blízkosti konce. Hra na nebožtíky pak nabývá neodolatelné komičnosti zvláště tam, kde Vojta, oslovovaný

⁹ Filmový kritik Miloš Fiala v době premiéry Vávrova filmu psal o básni, „v níž krajina není pozadím, ale spoluhráčem, neodmyslitelnou součástí lidského bytí, v níž všechno, od písňe křídlovky až po zvuky přírody a omamnou řeku, v nás probouzí cosi blízkého, známého, něco, co je součástí každého z nás“. M. F., Filmová báseň o lásce a smrti, Rudé právo 9. března 1967, s. 5.

¹⁰ Báseň jako film. O Romanci pro křídlovku s Otakarem Vávrou, Rudé právo 5. března 1967, s. 4.

¹¹ Předobraz starého muže, „jehož umírání tvoří jednu osu Romance pro křídlovku“ (Jiří Opelík, Krajina rodu v díle Františka Hrubína, Praha, Národní muzeum 1971), lze uhadovat v dědečkovi básníka Josefu Hrubínovi (1851–1930), tedy předkovi z březanské (otcovy) strany.



Dědeček s Vojtou





ve filmu „pane Berko“ namísto původního „pane Sýkoro“, představuje ženu, a nelze se proto divit, že tvůrci scénáře s myšlenkou na předvádění dialog ještě přikořenili:

- Vy mládnete, paní nadlesní! Jak to děláte?
- To se vám zdá, pantáto – dyť jsem už dávno nebožka.
- Ale jděte . . . A vidíte, jste pořád taková pěkná . . .

Silnou emocionální působnost i životní intenzitu získala filmová **Romance pro křídlovku** včleněním zimomřivé bytosti starého muže, jehož organismus již pracuje k svému zániku, do smyslově přesycených prostorů letní přírody s přebujelou vegetací (flórou) a hmyzími chorály. Kontrast, přiléhající těsně k významové dominantě jedné z nejkrásnějších českých básní na téma života a smrti – dvou základních a neoddělitelných, neboť vzájemně se umocňujících a zhodnocujících polarit bytí vůbec – násobí i přítomnost již ne zcela živého muže ve scéně pojednané v duchu šrámkovského vitalistního senzualismu, to jest ve scéně koupání v peřejích. Motiv řeky a mládí, tak příznačný pro lyrické tendence a lyrická kliše v českém filmu, nabývá právě oním groteskním kontrapunktem (srov. konfrontace Tončina sebeukájení proudem s dědečkovou netečností, přerušení milostných hrátek nerovné dvojice voláním o pomoc) poněkud ironického přízvuku a současně se ploše vitální obraz života prohlubuje připomínkou (mementem) dočasnosti.

Představu „chlapce, který si vodí smrt“, rozvádí filmové ztvárnění dále předvedením absurdního putování po světlici (hra na vystupování, nastupování a jízdu vlakem), kdy se Vojta snaží dědečka obelstít, aby mohl pospíchat za svou láskou. Zcela nově bylo konečně dané téma do tvořeno ve scéně nočního střetnutí soků v lásce (Vojty a Viktora), kdy se bíle oděný stařec coby zásvětní zjev náhle vrhá s pokřikem „domů“ na vetřelcovo hrdlo a donutí ho tak k útěku. Díky tomuto šokujícímu zážitku získává současně dědečkův následný „návrat“ – rozpoznání rodného místa, kde se může pokojně odevzdat smrti – na dramatické kulminaci, odpovídající, jak uvidíme dále, rozsáhlejší dramaturgické (což v případě adaptace literárního díla filmem zpravidla znamená dramatizační) přestavbě příběhu.

Dříve než se zaměříme na způsob, jakým bylo fragmentární dějové pásmo Hrubínovy romances v rámci filmovědramatické objektivace (obrazem, hereckou akcí, skutečností „kulisou“, dobovými reáliemi apod.) doceleno, chtěli bychom předeslat, že jeho diskontinuita (přetržitost a zpřeházenost) i částečně nedoslovenost (náležitá pro básnický text ovládaný lyrickým subjektem, jenž reálný obsah pojímá zcela v sobě a činí jej svým vlastním obsahem) nejenže při přenosu do podmínek jiné – svou povahou nelyrické struktury – přímo dotvoření vyžadovaly, ale současně pro ně poskytly prostor. Bohatší a dramatictější fabulaci – zauzlení konfliktu, posílení a rozvedení zápletky, gradaci vztahové kolize aj.

– však umožnila také sama povaha skromného děje romance: až mytická elementárnost jeho lidských situací.¹²

Jak tedy byl nejprve scénářem a posléze filmem přetvořen a dopovězen „příběh“ básnické předlohy, aby se mohl stát dostatečně nosným pro filmové vyprávění. Značný prostor věnovali tvůrci zejména tradičnímu typu zápletky, jakým jsou soupeři v lásce, a spolu s ní dramaticky využili i motiv žárlivosti (srov. temné podezřívavé pohledy muže od střelnice, jeho slídění za děvčetem a jeho vpád do chlapcova příbytku). Zápletku filmu dále obohatili (rozšířili) motivem nezdařeného útěku mladých milenců a jejich osudovým minutím. Dědečkova smrt – v básni prostě současná s chvílí intenzivního milostného okouzlení a stesku za milovanou dívkou, která navečer odjela „ve žlutém voze se záclonkami“ – nabývá ve filmu vedle významu přirozeně lidského (naplnění života) a existenciálního (kontrapunkt k prožitku lásky) i význam osudného zásahu, neboť coby deus ex machina zabraňuje dvojici v útěku a dívka se tím ocitá v drsných rukou nemilovaného a nechtěného „nápadníka“. Spolu s tím, jak se filmový děj zauzluje – nejprve „poslušen“ předlohy, později (od úmluvy na útěk) po svém – získává nad rytmem lyricko-epickým, jenž dává vyznít zejména prožitkové hodnotě vcelku všedních výjevů, převahu zrychlenější konfrontace dějových paralel, které mimo jiné vyjadřují rozlukou osudů dvou mladých hrdinů a které bychom v předloze marně hledali.¹³

Terina utíká s pláčem a zděšením od Vojty, protože ji praštil Viktorovou kšiltovkou. – Vojta se krade mezi lopuchy k návsi a přistihne ho Viktorova baterka. – Zatímco Vojta prchá pronásledován Viktorem, objevuje se ve škarpě mezi ploty ubřečená dívka. – Z lesního průseku vybíhá žárlivý pronásledovatel monumentalizovaný podhledem. – Vojta úzkostně sleduje baterku ohledávající prostor světnice a skok temné postavy do chalupy, kde se strhne zápas, ukončený zjevením bíle oděného starce. – Vetřelec prchá a dědeček uložený vnučem do postele procitá ze svého bludu. – Terina se vrací do maringotky a tiše, aby nevzbudila matku a sourozence, si balí svůj dojemně skromný majeteček. – Také Vojta skládá do kufru své věci, ale když kontroluje, zda dědeček spí, objeví jeho smrt. – Vojta utíká na místo sjednané schůzky, ale tam ještě nikdo není. Zatímco hledá Terinu u maringotek, ona čeká u rybníčku. Bezradně se vrací domů a začne činit přípravy na omytí mrtvého. – Z hospody vychází Viktor a objeví ve škarpě nešťastné děvče. Poznává, že chtěla utéci, a od-

¹² „Romance je báseň o tom, jak se člověk poprvé setkává s láskou a poprvé setkává se smrtí. Na takové téma můžete napsat drama, můžete napsat povídku, můžete napsat i román. A většina filmů má s těmito formami společné to, že tam i zde musí být příběh.“ Hovoříme s Františkem Hrubínem, Kulturní tvorba, 1966, č. 52, s. 10–11.

¹³ Také báseň ví o onom možném odchýlení osudu dívky a chlapce:

Nebo se snad bála,
že naše životy se k sobě přiblížily
jen na chvíli, jako se přiblíží dvě struny,
když přes ně přejde jeden prst, a že dál
půjde můj život, tak jako předtím šel,
v nesmírné dálce rovnoběžně s jejím?

Romance pro křídlovku, Praha 1977, s. 30. Odtud i stránkové údaje v textu.

vede si ji k sobě. – Vojta dokončuje zaopatření dědečka, rozsvěcuje svíce a drží stráž. – Apatická Terina skládá brzy ráno s Viktorem a rodiči kolotoč...

Básnická předloha obsahuje několik perspektiv příslušejících jedinému subjektu – subjektu básníka, tematizovanému postavou chlapce, téhož chlapce po 3–4 letech a „už stárnoucího muže“ po letech. Ve filmu, kde byl mladý hrdina odtržen od svého tvůrce a „vydán“ samostatné existenci ve dvou neodvislých podobách, se prosadila také perspektiva děvčete a stala se k té původní, chlapecké, samostatnou paralelou – druhým osudovým naplněním, další variantou překročení prahu dospělosti; „hranice stínu“, jenž zaeloní mladá toužení a důvěřivá očekávání budoucího. Zatímco chlapec dospívá současným poznáním a prožitím břemene lásky a smrti a přijetím rodové povinnosti vůči mrtvému předku, dívku si přivlastňuje neurvalá mužská žádostivost a jedinou nocí se pro ni uzavírá jakákoliv světlejší životní perspektiva. A tak následkem rozvinutí a dramatického zauzlení milostného příběhu Hrubínovy romance, v níž se tragické finále odehraje jako zasažení hrdiny zprávou o smrti děvčete, za kterým právě v jiném létě pospíchá, filmová Terina umírá vlastně dvakrát. Ta první smrt je jednou z variant „smrti za živa“ – je nevyhoiditelným zraněním duše – a ta druhá nastane již mimo vlastní děj a mimo chlapcův osud.¹⁴

V básníkově příběhu, odňatém lyricko-epickou výpovědí minulosti, zasahuje mladou lásku zákeřná a zlomyslná náhoda; v příběhu filmovém se vlastně láska rozbíjí o realitu, která tu jinak, jak už bylo naznačeno, dominuje plností své konkretizace. V rámci této dominance pak pochopitelně sílí i sociální determinovanost lidských vztahů a lidských údělů. Determinovanost, jež rozhodne i o nadmíru živém děvčeti od kolotoče, zrazeném nezralým chlapcem, zaprodaném svými rodiči spolupodílníkovi na jejich komediantské živnosti a předčasně vyrvaném svému mládí, snění a touhám. Autoři scénáře a filmu tak vlastně připravili mladému hrdinovi romance ještě další zkušenost, neboť z pohledu do netečné Terininy tváře, skrývající strašné rozčarování a bolest, mohl vyčíst při závěrečném setkání (od odjíždějícího vozu ho Viktor odhání bičem) i zlomek pravdy o tehdejší světě, o jeho sociálních křivdách.

Hrubínova lyricko-epická báseň je básní polytematickou a uzavírá v sobě i hutnou bilanci životní zkušenosti, o kterou bylo básníka víc již oné „noci všech nocí“, kdy se jako básník zrodil (do níž situoval, položil

¹⁴ Odlišné finále milostné romance – odjezd namísto přijetí zprávy o smrti – je dáno i tím, že film, ač motivicky čerpá z celé Hrubínovy skladby, setrvává v její jediné časové vrstvě (pochopitelně vyjma rámcové situace) – v srpnu roku 1930, kdy Vojta po deset večerů běhal za Terinou do Netvořic. Příští setkání se uskutečnilo až za tři roky v době lešanské pouti a o dívčině smrti se mladý hrdina dověděl následujícího roku. Svůj závěr – násilné odloučení milenců – pojímá film jako definitivu: dvojice se již nikdy nemá spatřit, což potvrzuje fakt, že se Vojta o tragickém vyústění Terinina osudu dovídá až po letech v Jílovém.

svůj básnický zdroj), a ve své nejpatetičtější poloze je básní na téma nesmrtelnosti lásky: „... a stále zůstanu dokořán otevřen / jí, která bude život roubovat na můj sen, / ať se i smrti podobá, nikdy to přece / nebude smrt, její věrný obraz je v řece, / věčně jiná voda žene se přejí, / jen pěnu chytíš z ní a kdoví kde je jí / už konec, stále se budu do ní hroužít, znovu / chtít ji zadržet, dát jí trvalost kovu, / a stále, na křídlech i křídla odhodiv, / budu ji žít tak dlouho, co budu živ“ (s. 53). Nesmrtelnost tu však není ničím jiným, než niternou pravdou, prožitím a procítěním životní zkušenosti a touhy.¹⁵ Mimo básníkovu mysl, poznání a lyrické vyznání, to jest v konkrétním čase a prostoru, o který se opírá (jak už bylo objasněno) filmové vyprávění, se mohly odehrát jen věci konečné, definitivní, neodčinitelné... Rekonstrukcí příběhu mladé lásky původně vetkaného do lyrické výpovědi, jeho konkretizací, dotvořením a novým vyústěním se obnažilo o poznání více z bezpráví a nástrah života; láska se ukázala více břemenem než darem a zákeřná smrt dívky, jež, řečeno slovy jedné dřívější Hrubínovy básně, „zvedala lokty jen k žití“, smrt si ce z filmového příběhu vyňatá, ale prozrazená předem, musela být přijata pouze v rozměru své konečnosti.

Je tomu však skutečně tak? Nad letním, prázdninovým příběhem filmové **Romance pro křídlovku** se smrt vznáší díky prologu, jenž zhruba odpovídá závěrečné baladické části básně: hlučná hospoda v Jílovém („vyšší a vyšší kopečky nedopalků z cigaret“), setkání Vojty s Viktorem, jízda nocí na řvoucím traktoru a vtrhnutí na náves v Netvořicích, zírání do osvětlené škarpy s lopuchy, kudy kdysi Terina unikala... Nově byla do filmové verze vkomponována neúspěšná cesta k Terininu hrobu („Jedeme k ní!“), zakončená hrobníkovým výrokem: „Co z ní zbylo – ani hrob už nemá.“ Přestože filmové vyprávění nemůže plně zprostředkovat subjektivní vědomí básníka, a tím i přetrvání mrtvé, také v něm dochází k silné sugesci vzkříšení – dívka, mládí a láska žijí silou vzpomínky a přivolává je znovu píseň hraná na křídlovku. Jak přesvědčivě dokládá film, stačí nástroj přiložit k ústům a prázdná náves se znovu zaplní hlučnou poutí, uprostřed které zve k jízdě na řetízkovém kolotoči snědé a okaté děvče. Je rovněž nepochybné, že jeden z mužů si na samém závěru odnáší ranním rozbřeskem vzpomínku „silnější než skutečnost“ do své samoty – jako by se svět znovu probouzel nejen okolo něho, ale i v něm samotném.

Hrubínův a Vávruv film chtěl být hoden básnické předlohy nejen vyznačením obrozující působnosti návratů k vlastním počátkům (svým „poprvé“), ale i v tom, že specifické výrazové možnosti druhu jsou

¹⁵ Pro vyznačení lyrické situace, za níž bývají děje romancí vypovězeny, se opět můžeme obrátit k Hegelovi: „Neboť vlastní lyrický básník žije v sobě, pojímá události podle své vlastní individuality, a třebaže napájí své nitro velerozmanitě daným světem a jeho poměry, zápletkami a osudy, dává vyjádřením této látky najevo přece jen pouze vlastní samostatnou živost svých citů a úvah.“ G. W. F. Hegel, *Estetika II.*, Praha 1966, s. 300.

v něm využity pro vznik poetických kvalit. Přičemž poetičnost tu nespočívá jen v lyrismu přírodních exteriérů, světla a hudebního doprovodu, ale i v tom, že tvůrci směřují k podstatám – k nadčasovým hodnotám a polaritám, k mýtu života.

K poetičnosti filmové **Romance pro křídlovku** přispívají pochopitelně již samy poetické prvky reality, obrazově rozvinuté v souvislosti s tématem léta a „krajiny rodu“, naplněné (místy až přeplněné) pohybem, světelnou hrou a rozmanitými zvuky. Zvláště velké detaily z přírodního mikrokosmu (detaily hmyzu a trav) volně navazují na předmětný základ metaforiky plenérového básníka a dodávají skutečnosti cosi z fantastičnosti snu – snu o létě. (Jeden ze zmíněných detailů byl kupříkladu snímán přímo podle „návodu“ básnickovy metafory: „Z trávy na křídlech vážek zvedá / tento svět a obestírá nádherným závojem jeho opuštěnost.“

Film, jenž povstal z básně a sám chtěl být svého druhu básní, musel akcentovat kvality světelné, kterým v repertoáru fotografického výraziva přísluší prvořadé místo, neboť představují velice jemný nástroj pro vyjádření těch nejsubtilnějších emocí. Proměnami světelných podmínek v průběhu dne (od rozbřesků k zatmívání) se zčásti naplňuje téma krajiny a rytmičného řádu života, kontrasty světla a stínu (ostré ranní světlo pronikající dveřmi do interiéru venkovské chalupy, světlo baterky či petrolejky prorážející tmu, světelná hra na hladině řeky a na povrchu listů i trav, světelné odlesky měsíce v „pralesech kopřiv“) obraz nejen zlyričtují, ale činí ho rovněž výtvarnějším – grafičtějším.¹⁶

Výraznou a významuplnou účast světla (i jeho protikladů) v obraze si uvědomujeme se zvláštní intenzitou zejména tam, kde se stává zdrojem napětí, popřípadě dramatizuje ten který výjev: 1) reflektory traktoru řídicího se nocí vybavují ze tmy průčelí venkovských stavení, která jako by se jízdě vrhala do cesty (srov. básníkovo: „chalupy budou strkat nos do naší jízdy“); 2) tentýž reflektor puštěný ve chvíli, kdy dohrála křídlovka, do lopoší mezi ploty, jako by odtud měl vystoupit přízrak mladé hrdinky „žalostné romance“ („štíhlá, se vznešeným držením, bosa, s mechovými očima, a s nadry, v jejichž oblém světle se nikdy neusmějí dětská ústa“ s. 61); 3) Viktorova baterka pátrá ve škarpe pod hospodou a objevuje nejprve Vojtu, později Terinu; 4) tatáž baterka ohledává předměty ve světnici hledajíc děvče a coby účastník zápasu mezi soupeři v lásce dramaticky rozbíjí prostor; 5) petrolejová lampa s pohyblivým knotem mění světelnou tonalitu místnosti – zalije ji světlem, když dědeček nabude jasného vědomí („To jsi ty Vojtíšku? Rozsviř, ať na tebe vidím!“), decentně odhalí smrt, rozzáří se úlekem vnuka („Stíny v otevřené síni se za-

¹⁶ Využití světla ve výtvarném smyslu prokazuje i četba scénáře, kde pro zasvěcení scény můžeme číst kupříkladu pokyn: „jako řídká grafika“. Jinde si scénář vypomáhá citací básníka: „kolem jiskří vesmír trav“ (jde o příznačnou hrubínovskou metaforu spínající zemi s vesmírem a naopak).



Terina

chvějí, když světlo lampy v popředí prskne a zkamení a zase se rozzáří do běla“) a konečně „asistuje“ při omývání a převlékání (zaopatřování) mrtvého.

Emocionální hladinu Hrubínovy a Vávrovy filmové básně čeří (vzdouvá, stupňuje) také stopa zvuková, podobně jako světlo zatížená mnohým významem, v neposlední řadě funkcí prostorového prohloubení. „Řev“ traktoru v prologu znepríčetňuje jízdu stárnoucích mužů za mrtvou – do Netvořic, za minulostí, za ztraceným mládím . . . (srov. básníkovo: „Pak rachot stroje bude vytrhávat z řeky balvany a sypat je na naše hlavy“, s. 58). Hmyzí sbory navozují, jak žádá scénář, „abstraktní atmosféru“ a násobí kypivost přírodního dění; sólový bzukot mouchy dotváří bizarnost hry na cestování vlakem v dusné světnici. Hudební doprovod obrazového pojednání krajiny pak doplňuje šumění peřejnaté řeky spolu s podvečerním a nočním „zpěvem“ cikád. Zvukový kontrapunkt k poetickým zvukům přírodním tvoří halasnost pouti a hospodská zvuková směs vylévající se do ticha návsi apod. Ona nelítostná realita, o níž se rozbíjí mladý sen, se projevuje mimo jiné řezavě ostrým zvukem brusů (doprovází scénu smlouvání o Terinu), údery skládaných prken a rachotem řetězů, které stvrzují neblahé završení Terinina osudu. Tikotem odměřují hodiny čas života. Nejspíše nachylujícího se života dědečkova, protože jeho skon „komentují“ skřípavým zadrhnutím.

Největší významová i emocionální zátěž pochopitelně spočinula na melodii vyluzované Viktorovou křídlovkou – jakousi zvukovou protagonistkou děje. Ona filmovou romanci „vypráví“ i nostalgicky uzavírá a dodává ji nadskutečné kouzlo („všechno bylo okoukané, než . . .“). Její zázračná schopnost se prokáže nejen tím, že přičaruje na tichou noční náves Netvořic někdejší pouť s orchestrionem, střelnicí, kolotočem . . ., ale hlavně tím, jak odpoutá mladou dvojici při jízdě na kolotoči od nepřátelské a v pohledu Viktorových očí zlověstné reality¹⁷ (zvuk nástroje přestane být předmětnou náplní záběru a mění se v nezávislý hudební komentář). Vzestup tónů, které přehlušily orchestrion a jiné hrubě pozemské zvuky, podtrhuje osvobozující let, pojatý básníkem jako „okřídlení“: „Utrhne se to! vzkřikl jsem. / Zavýskla, opřela se mi koleny o lopatky / a má křídla se rozprostřela v její krvi“ (s. 13). Když křídlovka umlkne, kouzelná proměna opadá. Později předjímá dívku-příslib (milenu „ještě ne, na to je jí mnoho“) a loučí se s ní, když se neodvolatelně a navždy vzdaluje svému mládí a svému milému, jenž ještě neunesl břímě lásky.

K lyričnosti filmové **Romance pro křídlovku** přispívají též zkratkovité prostřihy – jakési volné ekvivalenty vnitřních představ hlavní postavy. Analogicky básnické předloze se Vojtovi kupříkladu vtírají myšlenky na

¹⁷ Ideálně osvobodivým vytržením dvojice z okolní – přízemní, či dokonce kruté – reality se tento výjev filmové **Romance pro křídlovku** řadí k jiným dvěma slavným kolotočovým výjevům, jež se odehrály jednak ve filmu **Kolotoč** maďarského režiséra Zoltána Fábriho z roku 1955 a v Krškově **Stříbrném větru** z roku 1954.



Viktor



Tonku v době tajné schůzky „na tarasu v hluchavkách“: Po pokusu o letmý polibek a šlehnutí „plamínkem vlasů“ do chlapcových rtů se děvče s neodolatelnou naivitou a bezprostředností zeptá: „Vy nemáte holku?“

Báseň:

„Ne!“

(Tončiny obří
kyčle zakryly obzor v dálce)

„Ne!“

(Tončiny drsné ruce, jež za to léto
chtěly z mých chlapeckých ramen vydržít slunce
až do poslední šupinky, vytrhly náraz
má křídla z Terininy krve a zpátky do zad
jakoby navždy mi je zamáčkly)

„Ne!“

(Stačilo však jít druhý den podle řeky,
abych byl čistý, abych necítil dech
ze silných vyhrnutých rtů, které nikdy
nelíbají, abych neslyšel starý hlas
s nakřáplým smíchem: „Copak s takovým klukem?
Pokaždý roztečeš jako svíčka!“)

„Ne!“

(s. 13–14)

Scénář:

PD

„Ne“ (Nahá Tonka ve vodním proudu,
zvětšená tvář v objektivu:
ostré světlo surově odkrývá všechny nedostatky,
všelijaké pupínky a vrásky)

„Ne“

PD

(Tončina stehna v metlicích
svítí – stín Vojty se nad ní
sklání – nakřáplý smích
„Co s takovým klukem?“)

„Ne“

Při prvním holení se do soustředěného pozorování vlastní tváře ve střípku zrcátka prolne obraz Teriny, která Vojtu právě vybízí ke společné jízdě na kolotoči. Ve chvíli, kdy objeví dědečkovu smrt, se mu vrátí ozvěnou Terinina výzva „Neumřete mi!“. Dívka k němu pomyslně promlouvá i tehdy, kdy zapálením svíček zakončuje zaopatření mrtvého: „Co je to medúza; Já myslela, že je to náká kytka.“

Film obsahuje též jednu předjímavou představu – představu Tonky čekající mezi balvany v místech, kam chlapec směřuje s pomateným dědečkem. Jinak je ovšem následující sekvence koupání naopak plnou a rozvedenou konkretizací děje, uvedeného básní jako děj potenciální. Změnu modality, kterou znamenalo filmové zpřítomnění, naznačuje dosti výmluvně již sama gramatická změna slovesa.

Báseň:

už jsem se viděl, jak se s divokou Tonkou,
až si navečer odskočí z panského,
pouštíme peřejemi a hledáme
nejprudší proud, v němž jako proti své vůli
se k sobě přitisknem břichem a prsy.
(s. 17–18)

Scénář:

Pak se pouští peřejemi, hledají ten nejprudší proud,
aby se mohli, jako proti své vůli ještě pevněji
k sobě přitisknout břichem a prsy.

Kromě oněch mžitkových prostřihů-představ nabývá filmová **Roman-
ce pro křídlovku** subjektivních prožitkových kvalit rovněž díky snímacím postupům, při kterých se úhel pohledu řídí momentálním vjemem dramatické postavy. Takto byla kupříkladu ztvárněna prologová jízda do Netvořic, snímaná z hlediska mužů sedících na traktoru a dávající v obraze i zvuku pocítit přízračnost vjemů (srov. již zmíněnou útočnost objektů náhle ozářených reflektory, rozechvělost obrazu a neretušovaný hřmot motoru), adekvátní jisté nepřičetnosti onoho ukvapeného a tak nějak i zoufalého výletu za minulostí. Mikrosvět venkovské návsi s hřbitovní zdi spatří divák mimo jiné i tak, jak ho vidí Vojta s Terinou z roztočeného kolotoče. Film zaznamená také chlapcovo soustředěné zkoumání vlastní tváře ve střípku zrcátka („... s očima, jež chtějí / utkvělým pohledem na prach rozbít střípek / zrcátka, spatřit mě za ním už jako muže“, s. 9), jeho zahleděnost do nadmíru živého děvčete a zkoumání dědečkovy nehybné tváře – jejího tajemství.

Ačkoli si autoři byli převážně velmi dobře vědomi mezí filmové řeči, pokud jde o zprostředkování subjektivní perspektivy, v jednom případě její výrazové možnosti dosti přecenili. Žádali totiž, aby obraz vyjádřil (hlavně prostřednictvím zasvěcení) proměnu (zošklivění) dívky, jež se odehraje pod vlivem znechucujícího pocitu (Terinino šaškování s Viktorovou čepicí) v studentově vědomí (jde tu vlastně o jakési vnitřní prohlédnutí):

Báseň:

Čepicí uhodím tě do tváře.

Do smrti neuvidím zoufalejší
dětské oči.

Také však uvidím
ohydnou bílou skvrnku na tvé snědé tváři,
ještě před chvílí jsem jí říkal měsíček,
a místo vlasů s leskem lunných bronzů
trs žita, po němž sjel nešikovně srp,
v koutku úst lacinou rumělku, rozmazanou
mými polibky.

(s. 32)

Scénář:

V ostrém, drsném světle je vidět každý pupínek na kůži.
Vidí ji, jak ji nikdy neviděl.

Udivené Terininy oči.

Vojta – vztekly, vychrtlý vyjevenec – uhodí ...

Také on ve stejném světle se jeví poprvé se všemi vadami.

... Terinu čepicí do tváře. Už nikdy neuvidí zoufalejší oči.

V tomto okamžiku však v ostrém světle je vidět také
ohydná skvrnka na její snědé tváři, rovné mastné vlasy
kostrbatě ustrížené, v koutku úst laciná rumělka rozmazaná
polibky.

Ve filmové romanci, jež chtěla být jako její předloha také básní, i když ne zplna, i když v jiném jazykovém kódu a bez lyrického hrdiny, lze identifikovat i určité analogie s básnickými figurami – zvláště s metaforickými příklady –, neboť některé postavy a reálné prvky v daném význačném kontextu oplývají vedle věcného významu obrazně symbolickým (přesněji řečeno při jistém interpretačním zaujetí, zaměření či záměrnosti jím mohou oplývat¹⁸). Již několikrát byla řeč o „chlapci, který si vodí smrt“ – dědečka, jenž se uprostřed horkého léta chvěje zimou (jak říká básník a po něm opakuje scénář: „Z košile jako by střísal sníh a z očí mnul vločky“) a v rámci své pomatenosti již přestává spolupobývat na tomto světě. Plně v duchu jednoho z atavismů venkovanství předznamenává dědečkův skon návrat domů, stvrzený rozpoznáním místa zrodu

¹⁸ Důkaz o tom, že řada velice elementárních, prostých a přirozených výjevů, motivů a obrazů byla ve filmu míněna i jako určitý poetický znak, podává scénář, jenž si mnohde vypomohl básnickým přirovnáním:

„Na malém paloučku na břehu usazuje starce mezi dva balvany, jako by ho kladl do hrobky ...“

„Terina s těmi obrazy skládá svůj sen o štěstí a ukládá jej do rakve ...“

„Ta práce, to je takový zoufalý balet nejvšednější dřiny ...“

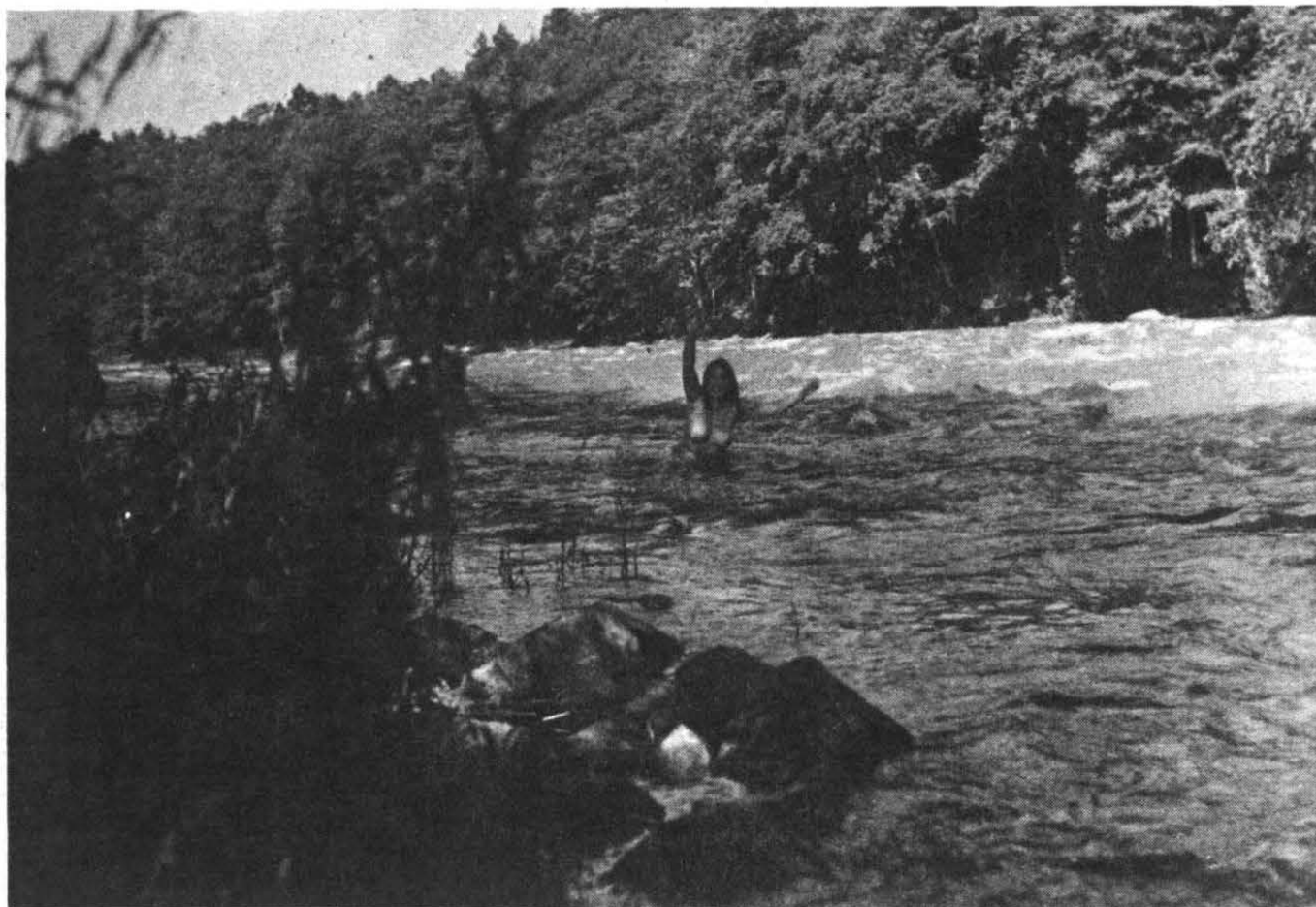
„Chlapec sedí jako vyhořelý ... a dívá se do prázdna ...“

„Je zvláštní studená nehybnost v té světnici ...“

„Mluví všedně, ale každé slovo je jen střípek, který stále a prudce omývá purpurový proud mladé krve ...“



Tonka





a vlastních potomků (ve filmu nově i starostí o prosekání bezů). Tonka – ztělesnění přezrálého ženství, ustrnulého v oné čistě animální, předkulturní a prastaré formě, se připodobňuje věkovitým balvanům – jednak zaoblením masivního těla, přes které se obdobně přelévá říční proud, jednak marnou nehybností svého čekání („od včerejška večer leží a čeká / v modřínkách u Obor, a navěky zkamenělá / tam leží mezi ostatními balvany, / čeká a ze starých metlic vystrkuje / černý bok, tisíc let bude mě marně / a marně čekat“, s. 19).

Jedním z atributů Teriny je let – osvobodivé odpoutání, vymanění ze zamotaných řetízků kolotoče. Předpokládáme-li, že se na básnických formulacích scénáře podílel rozhodující měrou autor předlohy, musíme konstatovat, že svůj konstantní a významově mnohotvárný motiv křídel (a s ním spjaté významové polarity zdvih – pád) připsal tentokrát především dívce. Emocionální hodnotu ranní scény rezignovaného a současně vzdorného skládání kolotoče charakterizoval totiž následovně: „Všechny ty věci jsou jak těžká prkenná křídla milostného snu, tak opadává křídlo za křídlem v dimenzi dne na pozadí hřbitovní zdi.“

Zobecňující příklady (stařec-smrt, žena-balvan, řeka-život, chlapec-strážce, děvče-pták...), obsažené, leč pouze latentně (potenciálně), v motivech, obrazech a dějích filmové **Romance pro křídlovku**, naznačují možnost interpretovat ji též z hlediska aktualizace mytického nazření

skutečnosti, z hlediska, jež je vlastní výkladům básnické tvorby a bylo by zvláště namístě ve vztahu k poezii Františka Hrubína. Filmové dílo vycházející z jeho lyricko-epické skladby pak nemohlo nezachytit život v těch nejelementárnějších, nejpůvodnějších a současně věčných projevech a formách, i v situacích, z nichž některé v sobě uchovaly prvky dávných rituů.

Jako obřad zasvěcování chlapce dospělosti byla pojata scéna prvního holení, kde vážnost aktu zcela všednodenního zdůrazňuje ticho (násobné bzučením mouchy), pozvolná, leč značně emocionální skladba detailních záběrů, zdůrazňujících nikoliv celek akce, ale jednotlivá gesta a předměty. Napětí do obřadné atmosféry vnáší dvojí soustředění – dychtivé soustředění chlapce na vlastní tvář a soustředěná reakce otce, jemuž syn „navždy uniká“ (jeho vnitřní neklid prozradí již zmiňovaný detail popela padajícího následkem šubnutí ruky ve chvíli úleku). Význam zasvěcovacího ritu lze připsat také vykonání poslední služby mrtvému předku, jímž se naplňuje odvěký řád venkovského společenství. Patos těchto výjevů navozují pomalé pohyby (svlékání, omývání a oblékání mrtvého), noční ticho, svit lampy a svící.

Nejen tematické prvky, poetické scenérie a detaily, potenciální příměry a poodkrývání mýtu v realitě, ale také zobrazení lidského údělu v základních polaritách činí z filmové verze **Romance pro křídlovku**, která musela „zamlčet“ lyrický subjekt básníka, dílo svým duchem hrubínovské. Tak jako básnickovy verše i ono je plno kontrastů a kontrapunktů. Střetne se v něm přítomnost s minulostí, střídá se noc a den, stmívání a rozbřesk. Poetické a harmonizující zvuky vyluzované křídlovkou, řeckou a cikádami vystřídají hrubě nepoetické, necitlivé a místy až bezohledné zvuky prozaické reality, tak jako se vůbec v celém filmu střídá lyrizující a realistická stylizace, jak je to náležité pro příběh o roztržitém „letním snu“ (snu o štěstí). Hrdina se ocitá mezi dvěma kontrastními ženami a formami lásky. Zříká se staré živočišné touhy a uchyluje se k probouzející se lásce – nevyčerpatelnému příslibu. Snad nejvyhrocenější kontrapunkt nastoluje pak konfrontace mezi biologickým časem života vnuka a děda, mezi vitální potřebou povzbuzovanou létem, řeckou a ženou a zimomřivým odcházením do sféry nebytí („Z tohoto světa dožadoval se jenom šatů a hole . . . mezi mým a jeho světem šuměla purpurová stěna mé mladé krve,“ s. 17). Kontrapunkt mládí – stárí, vyhrocený do polarity život – smrt, vyznačuje scénář (srov. „ . . . je úplně netečný, s tváří, která už není z tohoto světa“ – „ . . . jeho svět je jinde, pln netrpělivosti po životě“) a rozvíjí akce i její fotografické ztvárnění, jež zvláště ve scéně zaopatřovacího rituálu dává pocítit fyzickou blízkost chlapce a mrtvého starce – údů živých a bezvládných. Není pochyby o tom, že navždy už bude mladého filmového hrdiny (tak jako jeho literárního předobrazu) víc o onu „noc lásky a smrti“.

Nejen o velikosti básnické předlohy, ale i o velikosti filmu, jenž se jí inspiroval, svědčí, že nadčasové, věčné téma života a jeho konečnosti, té-

ma již nesčíslněkrát ztvárněné v dílech kladoucích si otázku po smyslu lidského bytí, bylo aktualizováno (pojednáno) zcela originálně – jako samozřejmá součást obyčejného života, jedinečné a současně zcela univerzální lidské zkušenosti. Ta pak byla nejprve básní a po ní filmem vyjádřena s takovou bezprostředností a plností, že ji čtenář i divák mohou zčásti prožít jako svou vlastní možnou minulost, přítomnost a budoucnost – čili trvání v proudu života. Ale pouze takového, kterému vládne láska nebo alespoň vzpomínka na lásku, jejíž „obraz je v řece“.

(Z autorčiny knihy *Literatura ve filmu připravované nakladatelstvím Melantrich*.)

Resümee

Romanze für Flügelhorn oder Wie ein Gedicht zu einem Film wurde

von Marie Mravcová

Der Versuch, den Umgestaltungsprozeß zu rekonstruieren, der die filmische „Umschreibung“ eines Dichterwerkes – einer modernen lyrisch-epischen Romanze – anregte, nimmt die strukturelle Kompliziertheit der Vorlage (die Fragmentation und Zusammenhanglosigkeit der epischen Schicht, die zeitliche Schichtung und die Simultaneität, mit welcher die Idee der Dauer verwirklicht wird) zum Ausgangspunkt. Es handelt sich hier um eine Art von Komposition, die für den Film als solchen praktisch unerreichbar ist und die ermöglicht – und gleichzeitig bedingt – wird von der „lyrischen Grundsituation“ der gegebenen Aussage, in deren Rahmen zeitlich, räumlich, inhaltsbezogen, stilistisch und auf andere Weisen diskontinuierliche oder voneinander entfernte Elemente miteinander verbunden werden können. Die Schöpfer der Filmfassung der **Romanze für Flügelhorn** verzichteten deshalb mit voller Berechtigung auf die förmlichen Ansprüche der Vorlage und gestalteten deren epischen Kern in der Form einer linear komponierten Erzählung. Die szenaristische Bearbeitung konnte sich dabei vor allem auf Fragmente der Handlung stützen sowie auf den konkreten Charakter der Menschentypen, des Milieus (ein genau begrenztes Gebiet am Fluß Sázava), der gegebenen Zeitperiode und der gegenständlichen Details; deren symbolische Bedeutung wurde zwar durch ihr Konkretisieren weitgehend geschwächt, gleichzeitig tritt aber ihre anthropologische Qualität hervor. Außer-

dem konnte das Szenarium eine ganze Reihe von äußerst direkten und elementaren Einzelsituationen fast unverändert übernehmen. Es kann gesagt werden, daß als Folge der filmischen Rekonstruktion die in Hrubíns Dichtung geschilderte Geschichte dem Gebiet der polyphonen lyrischen Aussage, und deshalb auch dem subjektiven Bewußtsein des lyrischen Protagonisten „entrissen“ und der Realität, der einst die Geschichte als Schicksalserlebnis des Dichters entsprungen war und die als elegischer Seufzer jahrelang hier und da in den Versen mancher seiner Gedichte aufgetaucht hatte, „zurückgegeben“ wurde. Trotzdem die filmische **Romanze für Flügelhorn** von ihrem Prolog und Epilog als Erinnerung präsentiert wird, herrscht in ihr die Gegenwartsform sowie eine ungemeine Authentizität der Realien des Landlebens, Intensität des Geschehens in der Natur und eine spontane Unmittelbarkeit der Menschensituationen. Unter ihnen haben sich in dramaturgischer Hinsicht vor allem die „Auftritte“ des Großvaters und seines Enkels und ihre absurden Reisen „Nach Hause!“ bewährt, wohin aber der irrsinnige alte Mann in seinem Bewußtsein erst im Augenblick seines Todes gelangt. Im Rahmen einer filmisch-dramatischen Objektivation der „Romanze“ (durch Bild, Ton, die schauspielerische Aktion und die von der Wirklichkeit dargestellten „Kulissen“) wurde diese vervollständigt (ausgezählt) durch ein reichhaltigeres und dramatischeres Fabulieren, ein Hervorheben der Intrige und ihr Fortspinnen (die Nebenbuhlerschaft, das Einander-Verfehlen der Geliebten in der Nacht, für die sie ihre Flucht planten, der Tod, der als Deus ex machina den Burschen zurückhält), wodurch die lineare filmische Erzählung die erwünschte Gradation der Kollisionen in zwischenmenschlichen Beziehungen erzielte. Gleichzeitig verselbständigte sich die Handlungslinie des Mädchens. Im Gedicht wird diese Linie nur vom Gesichtspunkt des Subjekts der Aussage gesehen, das thematisch durch eine dreierlei Gestalt – eines Burschen, desselben Burschen nach drei und vier Jahren und des „bereits alternden Mannes“ – ausgedrückt wird. Diese Linie wurde im Film bis zum Augenblick des tragischen Bruchs weitergeführt, in dem sich des blutjungen Mädchens die grobe Kraft eines fahrenden Komödianten bemächtigt (der Tod, der im Gedicht den Burschen in einem anderen, späteren Sommer ereilt, wurde im Film, dessen Handlung nur in einer einzigen Zeitperiode spielt, außerhalb des Rahmens der in Bilder gesetzten Geschichte verschoben). Die von uns erwähnte Erweiterung der Handlung führte zur Stärkung der sozialen Determination der gestrafften Intrige. Unter Umständen, in denen die Zeit und der Raum konkret sind, und deshalb sich nur Ereignisse abspielen, die ein Ende haben, verlor die dichterische Kategorie der Unsterblichkeit ihre Geltung. Trotzdem will auch der Film die lebenspendende Kraft der Erinnerung an die erste Liebe suggerieren, wenn auch diese mit dem Tod endete. Entsprechend der als Muster dienenden Vorlage sind auch die Schöpfer des Streifens bemüht, in ihrem eigenen Kode den dichterischen Wert des Werkes zum Ausdruck zu bringen. Durch Bilder werden implizite poetische Qualitäten der Natur hervorgehoben, es wird von dem vom Licht „geschriebenen“ Lyrismus (und selbstverständlich auch von der dramatischen Funktion des Lichtes) Gebrauch gemacht, sowie von der emotionalen Aussagekraft der nicht weniger vielförmigen Tonspur. In ihr dominiert eine auf dem Flügelhorn gespielte Melodie – von ihr werden Erinnerungen heraufbeschwört und begleitet, sie ermöglicht es den jungen Protagonisten, sich auf eine befreiende Art von der Realität loszulösen. Zum Lyrismus der filmischen „Nacherzählung“ des Gedichtes Hrubíns tragen die auf eine Kurzformel gebrachten visuellen Assoziationen des Burschen als Hauptgestalt bei, und auch einige – subjektivierte – Aufnahme-

vorgänge erlangen die Qualitäten von Erlebnissen. Das Streben nach dem Dichterischen kann außerdem in manchen potenzialen, sich an Bilder und Situationen beziehenden Parallelen gesehen werden: der Greis – der Tod, die Frau – der Felsblock, der Fluß – das Leben, der Bursche – der Wärter, das Mädchen – der Vogel (es handelt sich um latente Bedeutungen). Die Schöpfer des Films waren auch darin erfolgreich, daß sie sich gewissermaßen von der mythischen Schicht der Vorlage (d. h. dem in der Realität des Alltags weiterbestehenden Mythos) inspirieren ließen. In der Szene „das erste Rasieren“ (die Einweihung in das Mannesalter) und in der Szene „die Vorbereitung der Leiche des Ahnen für die Aufnahme“ hoben sie den zeitlosen elementaren Charakter dieser Handlungen hervor und verliehen ihm das Pathos eines Ritus durch den zeremoniellen Rhythmus und die Betonung jeder einzelnen Geste. Die Verfilmung der **Romanze für Flügelhorn** ist dem Dichter auch dadurch treu geblieben, daß in ihr eine Reihe von existentialen Polaritäten bewahrt wird: das Gegenwärtige – das Vergangene, die Nacht – der Tag, alte Liebe – junge Liebe, Liebe als Begierde – Liebe als Verheißung, der Traum – die Wirklichkeit, die Bezauberung – die Ernüchterung, die Jugend – das Alter, die Liebe – der Tod ...