

SOUPEŘENÍ MÚZ

O sborníku Film a literatura

Filmový sborník historický 1. Film a literatura.

Uspořádal Ivan Klimeš. Praha, Čs. filmový ústav 1988, 300 stran, náklad 1 000 výtisků.

Film, benjamínek mezi múzami, je disponován k tomu, aby se svými staršími sourozenci koprodukoval, aby z nich žil – i aby je zastupoval nebo jim aspoň všelijak stínil. Každé vědecké dějiny filmu musí těmto mezidruhovým relacím věnovat pozornost nejen deklarativní a popisnou, ale vsutku analytickou. Jestliže Filmový sborník historický, vydaný Československým filmovým ústavem v Praze 1988, zahájil svazkem Film a literatura, je jasné, že si jeho vydavatel i pořadatel jsou vědomi úhorů v katastroch dějin českého filmu a vědí, že vzděláváním polí ležících ladem prospějí budoucím velkým dějinám našeho filmu a navíc také teoretické a kritické reflexi o živé tvorbě – snad i, doufejme, estetické výchově.

O výchozí situaci ve vztahu filmu a literatury říká ve sborníku Jan Lukeš: „Literatura odjakživa sloužila filmu za studnici námětů, přitom však vždy to byla ona, zdá se mi, kdo v tomto procesu hrál dominantní roli. A to ne pouze pro doslova tisíciletou tradici kultivace svého zření a metod oproti sotva plenkám odrostlému filmu, ale především pro svou mnohem hlubší, niternější působivost na čtenáře, než jaké může dosíci film vůči divákovi. Vlastní účín literárního díla vzniká kdesi v mnohovrstevném oblouku mezi ním a čtenářovou fantazií, kdežto film předkládá divákovi už hotové konkrétní obrazy, které svou povrchní jednoplošností zůstávají často za chvějivou literární představou. Doslovnost vizuálnosti filmu a jeho pomíjivost v čase jsou základními limitujícími faktory ve vztahu k literárním předlohám.“ (Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let, s. 276–7).

Od základní hierarchie se ovšem odlišuje dnešní situace, kdy pod vlivem televize a dalších druhů přenosu obrazu i zvuku dochází, řečeno s Lukešem, „k evidentním proměnám lidské emocionality, k přesunům ve schopnosti vnímat a přijímat to které umění“; rýsují se „určité známky proměn hierarchie uměleckých druhů“. V silách teoretické a kritické

reflexe není tyto globální posuny zastavit; tím spíše ovšem k povinností poučených lidí, jimž je dáno právo veřejného slova, patří tyto procesy sledovat a jejich záporné účinky korigovat nebo aspoň brzdit. Jan Lukeš v recenzovaném sborníku konstatuje, že současná publicistika a kritika přijímá tuto odpovědnost v minimální míře: „U ní se pozornost k filmům vzniklým podle literárních předloh omezuje na konstatování faktů samých . . .“ (s. 280). Zaostávání teorie a kritiky za potřebami kulturní a umělecké komunikace má u nás nejvážnější příčiny ve sférách sociálně politických, pak v nedostatku časopiseckých tribun – ale také v nevytříbenosti příslušných speciálních nástrojů a metodik. Ivan Klimeš správně ukládá sborníku tříbit interpretační schopnosti.

Dvanáctero studií v třisetstránkové publikaci, vybavené obrazovými i textovými přílohami (bohužel ne rejstříky), imponuje interdisciplinárními pohledy, pestrou a reprezentativně volenou tematikou, konfrontačními analýzami i aktuálním zřetelem k potřebám filmové vědy a publicistiky. Význam sborníku pro dějiny české kinematografie je mimo pochybnost. Co ty rozličně tvarované a zacílené sondy vypovídají o vztahu filmu a literatury (a co prozrazují o vztahu filmové a literární vědy)?

Větší část příspěvků věnuje pozornost výrobně technickým, ekonomickým a také ideologickým faktorům, které vstupují do hry při tvorbě filmu a mohou podstatně ovlivnit zájem filmařů o literární dílo i zainteresovanost spisovatele na filmu. V různých pohledech vystupuje vázanost filmu na složitou techniku jako okolnost, která oproti literatuře film ve fázi výroby i reprodukce znevýhodňuje. Výrobně ekonomické a ideologické limity pak budou asi vždycky svíravější v kinematografiích malých než v těch velkých.

Dvě stati osvětlují vratké osudy smělých záměrů a počínů, jež nedošly do stadia filmových děl, buď že se film teprve legitimoval jako druh umění a zápasil napřed se svou němostí, potom zase s první zvukovostí, anebo jednou s podnikatelskou a výrobní nezajištěností, jindy s komercializací (*Ivan Klimeš*, Jiráskovi Psohlavci a česká kinematografie v období němého filmu; *Pavel Taussig*, K filmové seberealizaci Vladislava Vančury). Zřetel k záměrům nerealizovaným a přepracovaným (anebo k realizacím zničeným či ztraceným, popřípadě komoleným dodatečnými úpravami, vynechávkami celých scén při televizním uvedení filmu ap.) plodně prostupuje všecko uvažování o vztazích literatury a filmu v recenzovaném sborníku. V zmíněné dvojici studií však nerealizovanost vystupuje jako výrazně distinktivní znak. Literatura se v těchto rekonstrukcích jeví nikoli jen jako umění starší a zavedené, ale v poměru k filmu také produkčně nenáročnější; spisovatel je ve svém tvůrčím aktu nezávislejší na realizátorech svého textu, a tedy autonomnější než tvůrci filmu. Proto může i za existence již poměrně vyspělého filmového umění jistý autorský záměr uspět v podobě literárního textu, když selhala touha stvořit film, jak se stalo při Vančurově Konci starých časů.

Napětí mezi literaturou a filmem, zakotvené v odlišných produkčně

komunikačních statutech, se stupňovalo za okolností, kdy autorem díla zvoleného za předlohu pro film, tehdy nováčka mezi múzami, byl žijící klasik, který se dal mladším přítelem získat pro ideu zfilmování – jak se stalo při Jiráskových Psohlavcích – ale v nastalých průtazích projevil obavy z rizika, jež převedení z přirozeného jazyka do řeči filmu provází vždycky. Podnícen Jaroslavem Kvapilem napsal sice Jirásek před první světovou válkou pro **Psohlavce** scénář, v daných poměrech podle Klimeše vynikající „smyslem pro technickou stránku režijní práce“, „ambiciózností projektu,“ ojedinělý v českých poměrech před první světovou válkou, ale film natočil S. Innemann až v roce 1931 podle nového scénáře, přizpůsobeného již nárokům filmu zvukového.

Průtahy provázely také zfilmování dalšího Jiráskova díla, snad nejvydávanější **Filozofské historie**, ale odklady nakonec realizaci prospěly. Český film se mezitím vpravil do zvukové techniky, získal profesionální sebevědomí i umělecké ambice, objevil se mladý režisérský talent v osobě O. Vávry. Studie *Jindřicha Růžičky* Deset let snah o filmovou podobu Jiráskovy **Filozofské historie** (1927–1937) je průkopnická zmapováním zájmu o film v jednom regionu, v Litomyšli. Tamní biografický odbor České obce sokolské projevil zájem o zfilmování povídky, jež město proslavila, příslušný činitel získal Jiráskův souhlas a později podporu spisovatelových dědiců – a jednalo se tak dlouho, až se nápad stal skutkem. Samo množství informací a dokumentů o věci, uchovaných v místních zdrojích, ve studii se vzornou akribií použitých, mluví lichotivě o morálních kvalitách organizací a organizátorů v městě dbalém své pověsti a obsah dokumentů prvotnímu dojmu dává za pravdu. Dosvědčuje, kolik respektu k spisovateli a k jeho dílu chovali regionální kulturní pracovníci, kolik vynalézavosti, péle a vytrvalosti vložili do toho, aby se natočil film, který rozmnoží věhlas města, šířený populární povídkou (a přinese zadavatelům také finanční zisk). Péče města, autorita spisovatele i textu přispěly k tomu, že film natočený v Litomyšli roku 1937 patří k národní klasice.

Jak mohou původní záměry, scénář i konečnou podobu filmu modifikovat okolnosti politicko-ideologické, osvětluje ve sborníku *Jiří Rak* na filmu **Revoluční rok 1848**. Měl to být film, „v němž dominantní složkou není vymyšlený příběh, ale sama historická skutečnost a její interpretace“. Tuto interpretaci však pozměnil únorový předěl, demonstruje Rak na dvojím scénáři k filmu. Oba měly sice za hlavní předlohu Paměti J. V. Friče, jenomže na rozdíl od scénáře K. J. Beneše z roku 1947 se scénář později realizovaný, podepsaný O. Vávrou a M. V. Kratochvílem, ve snaze předvést rok 1848 jako předzvěst roku 1948, od původního pramene odchytil, což kvalitám filmu neprospělo (Film **Revoluční rok 1848** v kontextu českého historického myšlení).

Mimoumělecké motivace může mít také nevybíravá ochota filmu chápat se literárních předloh a naopak napodobivost vůči filmu v krásné próze, nadhazuje *Jan Lukeš* na poměrech velmi nedávných (Film

a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let). Proplétání scénaristiky a krásné prózy přineslo oboustranný prospěch pouze u silných osobností typu V. Körnera, soudí Lukeš. Jinak vznikalo nebezpečí nivelizace, zhoubné pro krásnou prózu a nepodnětné pro film. Ten se podle Lukešova mínění nejednou chápal próz tzv. mladých autorů ne tak pro jejich kvality umělecké nebo ideové, ale z alibismu (sázel „raději na to, co už prošlo schvalovacím řízením v nakladatelstvích, popřípadě soudem odborné kritiky i laické veřejnosti“, s. 276).

Mimoumělecké i umělecké příčiny mají také dluhy filmu vůči literatuře, osvětlované ve sborníku ze dvou stran. *Václav Merhaut* má na mysli dílo E. E. Kische v celé jeho rozloze, ale jmenovitě se věnuje jedné povídce. Ve studii *Filmová podoba Tonky Šibenice* sleduje napětí, jež vládlo kolem filmových prepisů Kischových próz od začátku, ohlas prvního vůbec českého zvukového filmu *Tonka Šibenice* natočeného Karlem Antonem a uváděného v únoru 1930, první recenze, nástup filmu k světové slávě natočením jinojazyčných verzí – a ztráty všech s výjimkou francouzské, další neuskutečněné počiny, dokonce s účastí K. Čapka, až do nerealizovaného záměru z roku 1969. V daném případě jde o poučný popis, historik se jednou bude muset ptát, proč tolik komplikací a ztrát a záměrů nerealizovaných; jeho odpovědi budou sahat nejspíš do sfér kulturně politických. Autorovi šlo spíš o to, aby poukázal na jisté trauma českého filmu a vybídl tvůrce, ať několikrát ztracenou nebo odloženou bitvu začnou znovu.

Studie *Zdeňka Mathausera* nazvaná Švejková interpretační anabáze má přímo povahu dramaturgického rozboru, který ráz textu konfrontuje s dosavadními ekranizacemi (jako relativně nejlepší oceňuje film němý a Trnkův film loutkový) a na základě toho formuluje vlastní ideu a ideál. Navrhuje Švejka pojmout jako „básnivou féerii“ a tlumočit ji polyekranizací pomocí laterny magiky. Mathauser má tento projekt domyšlený až do volby představitele pro titulní postavu. Nemíním jeho projekt posuzovat, i když je lákavý už tím, že by Laterna magika aktualizovala jedno velké dílo české. Mathauserova studie má ve sborníku *Film a literatura* výsadní postavení tím, jak se snaží jazykem a metodikou své disciplíny pojmenovat specifčnost Haškova románu a na podkladě toho vytknout nároky, jež text tohoto druhu klade na zfilmování (osvětlit také, proč některé existující realizace selhávají). Přímo tak pojmenovává, jaké nesnáze vznikají filmu tváří v tvář narativním dílům s ne-románovou stavbou, prózám, jež při četbě uchvacují dojem spontánního improvizovaného vypravěčství. Takto působí mnoho nejcennějších epických próz české literatury od *Babičky* po dílo Bohumila Hrabala. Ne náhodou jistě tyto specifické slovesné kvality provokují filmové umělce, aby s nimi vstupovali v soutěž. Na dvou případech takovou soutěž – jednou v obraně proti předpojatému přijetí televizní *Babičky* v tisku, podruhé v ostražitém poměřování filmových realizací literárními předlohami B. Hrabala – sledují příspěvky *Jiřího Cieslara* a *Stanislavy Prádné*.

V Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací má Cieslar pravdu v kritice kritiky, jež se na Pavlíčkův-Moskalykův film snesla počátkem sedmdesátých let. Ke škodě vlastní argumentace však onu kritiku pojednává globálně a dokonce ani v bibliografických údajích ji neuvádí: na s. 255 najdeme hrst studií a knih o Boženě Němcové, ale zmíněna není kupříkladu ani Uhlířova publikace Božena Němcová ve filmu a v televizi, cenná pro informace o **Babičce** F. Čápa. K problémům filmové transpozice, nastoleným zaujatou kritikou, bohužel existující literatura o Němcové poskytla J. Cieslarovi mizivou oporu. V daném případě se totiž stalo, co se v aktualizaci starších uměleckých děl jednou za uherský rok stát může: totiž že tvůrci filmu (v návaznosti na Seifertovu Píseň o Viktorce, která je v tom předcházela a v jistém smyslu vedla) prolamovali hradby zkonvenčených konkretizací Babičky a s mírou invence, dostupnou právě tvořivému umění, nově „přečetli“ národně reprezentativní dílo, zakleté do namnoze strnulých výkladových šablon. Pavlíčkova-Moskalykova **Babička** byla po Seifertově Písni o Viktorce novou výzvou literární vědě a historii, ta začala odpovídat jen potichu a byla v příslušné atmosféře až na výjimky zakřiknuta. V konkrétním zhodnocení Pavlíčkovy-Moskalykovy adaptace má Cieslar pravdu, sympatická je jeho snaha nějak uchopit jedinečné kvality textu B. Němcové. To, že tak činí povýtce deklarativně, patří k dluhům literární vědy. Nemáme práci, která by na úrovni dnešní stylistiky a teorie literatury popsala a vyložila Babičku. Jediná studie sledující motiv Viktorky v díle vyšla v těžko dostupném sborníku pedagogické fakulty v Ústí nad Labem (K. Hanzlíková, Postavení a významy motivů Viktorčiných ve struktuře Babičky Boženy Němcové, s. 71–120) a do vědecké komunikace, jak prokazuje i Cieslarova stať, zatím nevstoupila.

Obdobné dluhy literární vědy obnažuje také *Stanislava Prádná* (Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. Zamyšlení nad hereckou a režijní interpretací). Celou její úvahu prostupuje tu potlačovaná, tu projevená obrana Hrabalových textů před posuny, jež si vůči nim „dovoluje“ film. Chce-li specifické hodnoty Hrabalova umění pojmenovat, dovolává se Fryntova doslovu z roku 1969; nemá k dispozici další slohové a literárněvědné rozbory, o něž by mohla svou argumentaci výhrad opřít – anebo aspoň s jejich pomocí vlastní stanovisko zřetelněji objasnit. I když autorka zaznamenává i další zfilmování Hrabalových próz (evidentně hodnotí výš pokusy rané než ty poslední), soustřeďuje svou pozornost na filmy Jiřího Menzla. Uznává, že tento „dvorní“ filmový adaptátor nejde za „přesným filmovým převodem“, „zachází s Hrabalovými prózami po svém“ (spisovatelem v tom respektován i ctěn, jak sama dokládá), ale přesto jednotlivé aktualizace ve filmu komentuje s politováním jako svého druhu ztráty. „Jak podat slovo,“ říká na s. 215, „aby ozvučeno a vloženo do živé figury nezmrtevělo pouhopouhým odvyprávěním?“ Naše literární věda si teprve začíná osvojovat systematickou klasifikaci vyprávěcích způsobů a technik, ještě si neuložila propracovat či s pomocí překladu osvo-

jit transpozici specifických postupů v krásné próze do „řeči“ filmu (nejbohatší obraz o tom podává Teorie vyprávění F. K. Stanzela, která v překladu J. Stromšíka vyšla nedávno v Odeonu – v nákladu pouhých 1000 výtisků). Máme-li tvůrcům filmu sdělit svou představu, jak určitý literární text uchopit co nejadekvátněji, aby se základní kvality výpravné prózy neztratily, chtělo by to asi víc „exaktnosti“.

Je ovšem jakákoli normativnost na místě, pokud při vzniku filmu byl účasten autor literární předlohy? Nemá tvůrce filmu ctižádost (třeba i povinnost) vůči němu se odlišit? Nejen s ohledem na poněkud jiné publikum filmu a knihy, ale také v zájmu tichého soupeření a dialogu s čtenářem, který svůj dojem z četby porovnává s filmem (i s tím, který pod dojmem filmu vezme knihu do rukou). Vzato zcela konkrétně Bohumil Hrabal počítá třeba s tím, že jeho texty budou kolovat nehledě na filmové přepisy, Jiří Menzel zase předpokládá, že právě hrabalovský čtenář ocení, čím se film od ovzduší výchozího literárního díla odlišuje. A pak je tu ještě podstatnější důvod pro odlišení se filmu od románu. Ve vztahu k velké epické formě musí film redukovat, jisté motivy oželeť a jiné zvýznamnit a posunout, protože provádí svého druhu dramatizaci látky. Tento případ skvěle ve sborníku demonstruje *Pavel Janoušek* na Páralově-Jirešově **Katapultu**. Vůbec ne bez námitek ke konečnému výsledku. Ale námitky se tentokrát týkají zlomu ve filmovém scénáři, nikoliv odchylek v relacích k románu. „... autor filmu má právo na jakékoliv úpravy předlohy, pokud jsou dostatečně zdůvodněny kvalitou výsledného díla,“ prohlašuje P. Janoušek a této metodologické zásady se drží (*Katapult* a *Katapult*. Vznik a vývoj scénaristické koncepce Jirešovy filmové adaptace Páralovy prózy). Jeho studie je příkladně zaměřena k problematice, již lze pojednat na nevelké ploše sborníkového příspěvku, zvolenému tématu podřizuje všecko ostatní vědění o Páralovi vůbec, o filmu zvláště. Historik si jednou pochopitelně položí otázku, proč ten hodnotový posun a proč ten zlom ve filmu; pro odpovědi bude muset asi jít do širších souvislostí, jež provázely realizaci filmu.

Všecko soupeření múz, jak se zdá, má všelijaké třecí plochy a konfliktní situace, setká-li se výrazná osobnost od filmu s podobným „partneřem“ od literatury. Jsou-li na filmu podepsáni oba, potom spisovatel přijímá část odpovědnosti za filmaře, vzniká dojem jakési dohody. V obtížnější situaci je režisér, který sahá po dílu autora mrtvého, po dílu posvěceném kulturní paměti. Takovýto případ sleduje *M. Mravcová* na Krškově filmové adaptaci Šrámkova **Stříbrného větru**. Přiznává Krškovi vývojovou hodnotu v českých podmínkách své doby, a za situace, kdy film ještě nedisponoval dostatečným fondem postupů pro transponování „básnické řeči“ z textu literárního. Vědoma si jedinečných hodnot Šrámkova románu (a patrně i skutečnosti, že v daném případě film svým způsobem supluje dílo, jehož se dovolává, funguje jako náhražka za četbu) jemným rozbořem osvětluje, v čem Krška zůstal své literární předloze dlužen, jak lyrismus díla nahradil lyrismem konvenčním.

Celou rozlehlou oblast filmů, při kterých si múzy hrají do ruky, kdy obratný literát píše, co se líbí, a film se toho vděčně chápe, záslužně ve sborníku poodhaluje *Luboš Bartošek*. Ve stati *Stázičky a ty druhé* (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu) mapuje odkaz „nejčastěji filmovaného literáta“ z let 1920 až 1939, Josefa Skružného. Kdo ví, jaké obtíže vznikají při mapování těchto terénů, dá za pravdu Bartoškově výzvě k mladým historikům filmu, aby podobným záhumním věnovali všestrannou pozornost. Je toho zapotřebí nejen pro chystané dějiny československého filmu, ale snad ještě víc pro hodnotové rozlišování „okrajů“ od „centra“ v současném vnímání filmu a ještě více televize. „Okraje“ se nebezpečně roztahují, „centrum“ zužuje, konformita má zelenou. Objasnit kupříkladu Skružného jako typ (s přiznáním estetických hodnot podobné produkce) by znamenalo objevit užitečný, protože názorný vhled do problematiky, která nás pálí.

První svazek *Filmového sborníku historického* začal dobře. Nastavil kritické zrcadlo vědě filmové i literární, vyzývá k tříbení metod a hlavně k plynulému pokračování. Ojedinělý stromek v kultivovaných úhorech zaniká; až teprve stromořadí v podobě periodicky vydávaných svazků dovolí soustavnou práci stupňovanou interním i mezioborovým dialogem, pochybností, námitkou, prací mnohoseměrně užitečnou a perspektivní.

Jaroslava Janáčková