

Články

FILMOVÝ OSUD ROMÁNOVÝCH DĚL
JAROSLAVA HAVLÍČKA

Post-dramaturgické úvahy

Marie Mravcová

V oblasti hrané filmové tvorby se k dílu Jaroslava Havlíčka, čelného představitele české psychologické prózy, obrátili poprvé spisovatelé Jan Otčenášek a režisér Jaroslav Balík, a to až v roce 1968, kdy natočili aktualizovanou verzi románu *Ta třetí*. Vzápětí na to (1971) vytvořil úspěšnou adaptaci maloměstské historie *Petrolejové lampy* Juraj Herz podle scénáře Václava Šaška, který z Havlíčka scenáristiky těžil ještě dvakrát (když nepočítáme televizní montáž z povídek Duch soudce Pauknera). V roce 1989 přestylizoval v konvencích hrůzostrašného žánru psychopatologické téma románu *Neviditelný* (pod titulem *Prokletí domu Hajnů*), v roce 1993 byl Jaromilem Jirešem nafilmován jeho přepis prózy *Helimadoe*.

Přestože prozaické dílo mistra psychologického realismu, kterému však nebyly cizí ani polohy naturalistické, expresionistické, snová iracionalita či symbolické zpodstatnění epických obrazů, nabízelo v době svého vzniku filmařům neotřelé náměty a dramaticky (v aktech, dějstvích a gradovaně) koncipované syžety, nebyl o ně projeven žádný zájem. Tento fakt potvrzuje mimo jiné i nekrolog Jiřího Jeníčka uveřejněný 1943 ve Filmovém kurýru. Z něho se dovídáme, že se Havlíček na práci u filmu těšil, ale bylo zcela marné jeho prózy filmařům doporučovat („Rozpačitá slova byla odpovědí na mé dotazy,“ uvádí Jeníček).¹⁾ O spisovatelově vstřícnosti svědčí i to, že v roce 1940 odpověděl na výzvu Filmového studia a zaslal filmový námět (povídku?) *Honba za přeludem*.²⁾ Již dějová zkratka příběhu na způsob románů a povídek o ztrátě iluzí venkovského mladíka, jenž odchází do města za seberealizací, prozrazuje jisté konvenční rysy. Idylizující zakončení (návrat k jednoduchému štěstí) by mohlo naznačovat, že autor se tu snažil napravit to, co bylo vytýkáno jeho prózám a kvůli čemu se ve své době netěšil ze strany komerční kinematografie jakémukoliv zájmu – to jest fatální zadrhávání či přímo vyznění zobrazovaných dějů; ovšem zadrhávání a vyznění vždy předurčené povahopisem postavy, vlivy prostředí, působením náhody apod. Coby

1) Jiří Jeníček rovněž v roce 1940 doporučoval kratičkou glosou tištěnou v Lidových novinách (10. 8., s. 8) zfilmování *Neviditelného* jako románu pro film zvlášť vhodného.

2) O akci kladoucí si za cíl zkvalitnění filmové fabulace informoval podrobně Artuš Černík v článku *Spisovatelé píší pro film* (Lidové noviny 5. 1. 1940, č. 7, s. 7). Mimo jiné tam konstatoval, že se mezi zaslányými náměty nenachází mnoho přesvědčivě českých látek, že autoři se začasté blíží jen „vnějškovému klišé národního života“. Nejčastěji se objevují povrchní společenská dramata, největší oblibě se těší opotřebované obrazy z venkovského života a trojúhelníkové milostné konflikty. Podrobněji pak Černík informoval o tématech příspěvků z řad významnějších literátů (Václava Řezáče, Heleny Dvořákové, Emila Vachka, Karla Nového, A. M. Tilschové, Jana Drdy aj.). Mezi nimi i Havlíčka, jehož námět vystihl následovně: „...drama studenta, jenž ztroskotá ve městě přes svůj talent a výdělečné schopnosti; došed zklamání u vypočítavé milenky, vrací se do rodné vsi k jednoduchému štěstí.“

následovník Karla Matěje Čapka Choda zobrazoval Havlíček i brutální a krutě paradoxní stránky života. Takové, které pro happy-endovou infantilitu filmových smyšlenek znamenaly cosi cizorodého, ba přímo zhoubného. Vždyť kdo by se na takové hrůzy, jako jsou nelidské projevy pokročilého stadia schizofrenie či paralýzy, na bludy, záchvaty, umírání, pohřby, mimořádnou ženskou ošklivost apod., vůbec mohl dívat.³⁾

Pokud lze akceptovat vzpomínky Jiřího Jeníčka a věřit, že si spisovatel s filmem spolupracovat skutečně přál, pak konstatujeme, že se mu toto přání splnilo až těsně před smrtí. Zemřel totiž krátce po premiéře filmu *Barbora Hlavsová* (7. 4. 1943), jenž vznikl na základě jeho filmové povídky jako výsledek scenáristické spolupráce s Karlem Steklým a Martinem Fričem. Protože v tomto našem pojednání směřujeme především k problémům provokovaným dramatickou a obrazovou transformací autorových románových děl, připomeneme epizodu spojenou se vznikem *Barbory Hlavsové* jen krátce – vyznačením tematických změn, jimž byl původní námět podroben. Nejprve proto zopakujeme jeho obsah v té podobě, v jaké ho spisovatel pro film nabídl:

Studující práv Bořík Hlavsů tráví bezstarostné prázdniny. S rodiči navštíví také babičku žijící osaměle na kopci, který se v zimě za svitu měsíce proměňuje v kouzelný vrch. – Rodina Hlavsů vzbuzuje pozornost městečka díky pěstěné kráse paní Růženy, podstatně mladší od svého muže, i díky nákladnému životu, neodpovídajícímu postavení důchodního. Podezřívavý holič Kvěch si na radnici potvrdí falšování účtů, věc oznámí a na základě vyšetřování je důchodní Hlavsů uvězněn. Jeho matka faktorka se rozhodne dluh splatit (defraudace činí 320 000) a žádá od snachy a vnuka, aby se zapojili do tvrdé práce, protože i oni nesou svůj díl viny – vždyť její syn páchal podvody hlavně kvůli nim. Paní Růžena odmítá, ale po útoku veřejnosti na vilu se s Boříkem uchyluje do horské chalupy. Každodenní nelehkou práci však snáší jen se sebezapřením a když se na její výzvu jednoho dne uprostřed bouře objeví její někdejší nápadník obchodník Kalina, odchází s ním do Prahy. Žádost o rozvod dožene vězněného Hlavsů k sebevraždě a Boříkova zášť vůči matce se tím ještě posílí. Později odolá nabídce obchodního Kaliny, který je odhodlán dluh splatit a přijmout ho jako syna. – Když babička Barbora Hlavsová umírá zaváže vnuka slibem, aby dokončil úkol a dluh splatil. Bořík ukládá do spořitelny peníze získané dražbou chalupy a zjistí, že už nic nechybí, neboť babiččin přítel Žanta tajně dluh dorovnal. Za přebývajících peníze hoch dostuduje a při promoci přijme nabídku starosty rodného města, aby se v něm stal důchodním a takto, na někdejších místech svého otce, dovršil očistu rodiny Hlavsů.⁴⁾

3) Také scenárista a režisér Otakar Vávra, proslulý svým citlivým přístupem k české literární tradici, se nezdráhal pod tlakem konvence zasahovat dosti brutálně do dějové osnovy adaptovaných předloh, a to i proti duchu autorovy poetiky, světonázoru a smyslu díla. Tak kupříkladu zlomyslný škleb naturalisty K. M. Čapka Choda, jenž zpravidla nechával plně vynít životní fiaska svých postav, změnil v *Turbině* na dojemně smířlivou selanku a na pozadí katastrofy zaranžoval hollywoodský polibek Tyny Ulikové s atletickým Václavem, synem továrního hlídače. Ti dva se přitom již nikdy neměli setkat, Tyna měla dlouze onemocnět, ztloustnout a vdát se za nevzhledného korepetitora. Toho pro jistotu neuvedl tvůrce na scénu vůbec.

4) Havlíčkova filmová povídka vyšla v knize *Barbora Hlavsová* vydané nakladatelstvím Kruh (Hradec Králové) v roce 1972. Vydavatelé k ní připojili následující Poznámku autora: „Důležitý spoluhráč, který se nevešel do rámce tohoto příběhu, toť nádherná, drsná i vlídná podhorská a horská příroda. Bez té a bez zdařilých, živých lidských typů by film neměl žádného smyslu. Zvolil jsem záměrně námět střízlivý a prostý, poněvadž nevěřím, že by podstatou hodnotného filmu byl bohatý děj, plný neuvěřitelných zápletek. Také trochu jako protest proti ohavné barové sentimentalitě, která se v poslední době u nás rozmohla (vystřídavši sentimentalitu pivní), a je dokonce mravně i hmotně podporována naší nejvyšší osvětovou institucí. Představuji si její rozvedený do podrobností, v pečlivém propracování života na maloměstě a v horské tkalcovské vsi.“ Jaroslav H a v l í č e k – K a r e l S t e k l ý – M a r t i n F r i č, *Barbora Hlavsová*. Hradec Králové 1972, s. 24.



Barbora Hlavsová



Barbora Hlavsová

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Barbora Hlavsová

Ze změn, které Havlíčkův literární námět, prostoupený při veškerém smyslu pro lidskou slabost vysokým mravním étosem, prodělal, si uvedme jen ty nejpodstatnější: Namísto *Skleněný vrch* (název symbolický) byl film pojmenován podle statečné a hrdé faktorky. Hlavsa se stal ředitelem pojišťovny, neboť podle spisovatelova upozornění z dobové konvence vyplynulo, že důchodní defraudantem být nemohl. Bořík nebyl přijat na práva, ale na konzervatoř, což přirozeně motivovalo několik scén s hudební produkcí a proměnilo hochovo dilema výhodnější místo – místo méně výhodné na spor láska k umění – dostání mravnímu závazku. Jeho matka byla přejmenována na Kláru a byla sprostěna viny za Hlavsovu sebevraždu tím, že defraudant se zastřelí (mimo obraz) v matčině chalupě ve chvíli, kdy ho přicházejí zatknout. Divák mohl prožít dramatickou scénu, a byl přitom ušetřen pohledu na slabošského oběšence. Sama Barbora Hlavsová ve filmu neumírá, aby mohla být nadále posilou (tak jako Babička Boženy Němcové) vnukovi, venkovskému lidu a v okupačních časech, kdy promlouvala z plátna, i českému divákovi. Celkově lze poznamenat, že ve scénáři se rodinné drama o selhání a vůli, hanbě a očistě jeví zkoncentrovanější. Autorovy podněty týkající se „propracování života na maloměstě a v horské tkalcovské vsi“ v takové míře, v jaké by si to bytostný epik Havlíček přál, filmaři nevyslyšeli. Přesto však látce určitý volný prostor poskytli, zvláště v krajinných exteriérech, které v rámci dramatické stavby přinášejí volný výdech po úvodních sekvencích zatížených trapností zpronevěry, hanbou, zoufalstvím a sebelikvidací.

Úprava Havlíčkovy filmové povídky, ve které lze rozpoznat stopy Fričovy profesionální

zkušenosti, nepřinesla nějaké podstatnější zkreslení původního projektu. Nejspíš také proto, že spisovatel svůj námět neopustil a aktivně se účastnil vyhotovování konečné podoby scénáře. Odpověď na to, proč tomu tak bylo, se dočítáme z jeho stati Autor a režisér čili čím je to dítě? z roku 1943, kde si Havlíček klade otázku otcovství ve vztahu k filmovému dílu, na jehož vzniku se podílí více tvůrčích subjektů. Z textu je patrné, že nezáměr autora námětu o jeho další osud považoval za cosi přímo morálně pochybného. Říká doslova: „...tento obchod je špinavý. Proč? Poněvadž jde o majetek duševní, o něco svobodného, vlastního, o kousek vlastní duše, která budiž neprodejná, svobodná a čistá. Kdo jí zaobchoduje, spáchal hřích proti duchu svatému.“⁵⁾ Řešení pak nalézá ve dvojím plnohodnotném otcovství: dítěte-námětu a dítěte-obrazu, mezi nimiž existuje scénář, za který nesou autor i režisér stejnou odpovědnost. Havlíček rovněž v uvedené stati napadl názor, že by mohl být literární podnět totéž, co pro malíře představuje model krajinný, s nímž lze nakládat po libosti. Horlí o osobitém vidění vloženém do literární látky, vidění, které vylučuje, aby se tato látka stala pouhým objektem, vydaným cele všanc těm, kdo ji budou přetvářet pro film. Dodejme k tomu jen, že bude dobré mít při čtení dalších partií této stati tento názor napaměti.

* * *

Řečeno obecně, a tudíž s vědomím značného zjednodušení, platí za nejsvízelnější filmovatelný typ prózy próza introspektivní, kdy se médiem zobrazení stává především subjekt postavy (ze stylistických prostředků to umožňuje polopřímá řeč a vnitřní monolog), jak se s tím v českém kontextu setkáváme například v románu Karla Čapka Hordubal. (Filmaře pochopitelně tento poznatek nemusí zneklidňovat, čehož důkazem je i to, že máme natočeného Hordubala již ve dvou verzích: Fričově z roku 1937, Balíkově z roku 1979). Převodu do podoby filmového scénáře kladou rovněž odpor literární texty, které se vyznačují nápadnou osobitostí jazykového výrazu a slohového podání a kde k sobě (tak je tomu například u Vančury a Poláčka) strhává pozornost sám vypravěčský akt – zjevná příčina nově stvořeného fiktivního světa.

Romány Jaroslava Havlíčka by se mohly na první pohled jevit jako předlohy pro film dostupné, dokonce i svůdné – nikoliv jen díky své atraktivitě, shledávané v zobrazování jevů unikátních, výjimečných, až patologických. Zdání přístupnosti způsobuje snad i to, že vypravěčská role zprostředkovatele mezi čtenářem a zobrazeným světem se sice u Havlíčka tu více tu méně zviditelňuje (srov. kupříkladu stylizaci pamětnickou) a v pásmu vypravěče se objevují znaky subjektivní sémantiky (například explicitní hodnocení některé postavy), převažuje nicméně směřování k věcné sdělnosti, epické objektivitě dějů a názornosti obrazů (včetně snových). K tomu lze ještě připočíst konkrétnost a fyziognomickou plastičnost vnější charakteristiky, co možná komplexní dokumentaci prostředí a výraznou psychologickou i sociální typologii. V neposlední řadě poskytují Havlíčkovy romány filmové dramaturgii děj promyšleně fázovaný a gradovaný, a to v těsné spjatosti s tím, jak se v něm krok za krokem naplňuje hrdinův osud, a to i přes případné retardace, dotvářející hlavní dějovou linii.

Mezi mnohými renomovanými scenáristy a pedagogy se považuje stále ještě za žádoucí takový typ dramaturgické osnovy, kde se staví na výrazných (výrazně vyznačených) charakterech, hodnověrnosti v jednání postav, na náležitě motivovaných činech

5) Tamtéž, s. 94.

a střetech, na napětí, na překvapivosti zápletky i jejího případného řešení. O dramatické podstatě filmového díla byl kdysi přesvědčen rovněž Jaroslav Havlíček: „Duší filmu – vážného – není jen chytrá, důvtipná zápletka, ale drama. Drama je vyjádřeno již napětím mezi osobami. Drama musí být osudové, opříčinnělé, nebo to není žádné drama. Autor námětu tudíž vytvořil figury již hotové.“⁶⁾ Dramata vyjádřená zejména napětím mezi osobami obsahují zjevněji (Neviditelný) či skrytěji (Helimadoe) rovněž Havlíčkovy romány a lze je odtud pro film vyzískat. Ale jen s vědomím, že se tak děje za cenu více či méně rozsáhlé preparace z širšího kontextu – vypravěčského, obrazového, časového apod. Máme tu na mysli kupříkladu „kroniku“ maloměsta nebo monografický rozměr hrdinů. Pro Havlíčkův psychologický realismus je totiž příznačné, že obraz postavy pojímá značně komplexně, analyzuje povahové konstanty i proměnné. Důkladnost povahopisu se projevuje rovněž biografickou rovinou syžetů: v ní se zhodnocuje role dospívání, vlivu rodinného i širšího – maloměstského – prostředí a zázemí. Někde (Petrolejové lampy) se spolu s časem života hlavní postavy „měří“ i čas historie, zaznamenávají se změny životního stylu.

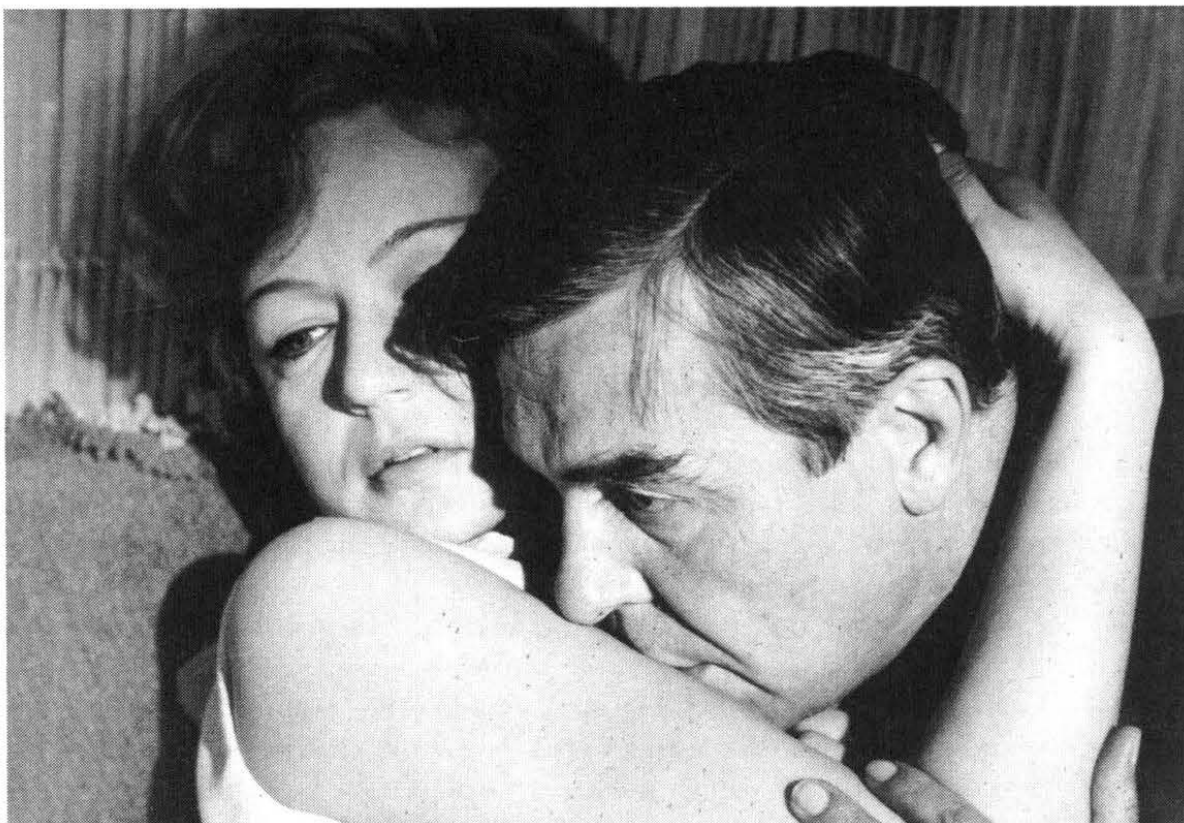
Z hlediska filmovatelnosti lze považovat za příznivé to, že se Havlíčkovy romány vyznačují velmi rozvinutou scéničností. Mistrně „režírované“ scény, které činí z čtenáře diváka – bezprostředního svědka právě probíhající události – jsou pak vybavovány ojedinelou psychologickou hodnověrností a výmluvností, uloženou v promluvách a gestech. Když však pomyslíme na jejich přenesení do scénaristické osnovy, což se může jevit na první pohled dosti snadné, napadá nás opět jistá potíž související s nezbytným krácením: scenárista si jako epik nemůže dopřát, aby scéna trvala v jednotě času, místa a děje tak dlouho, než se její psychologický obsah náležitě vyjeví. Musí uplatnit dramatickou zkratku, dotvářet obraz postavy obrazovou konkretizací, v rámci níž plní mimořádně důležitou roli herecký projev. Právě on může zkráceně postihnout to, co se v románu říká dlouhým popisem či dialogem.

V Havlíčkových románech mohou konečně filmoví tvůrci odhalit také sérii pozoruhodných „rodinných portrétů“ (nejsvéraznější nabízí Helimadoe – o něm dále), portrétů, jež významně dotvářejí (zplastičují, motivují, dramatizují apod.) obraz ústřední postavy, nebo je můžeme jako celek za tuto ústřední postavu považovat. Havlíčkovy rodiny lze chápat také jako dramaturgicky cenný mikrosvět. Ten se pak může krýt s dramatickým půdorysem scénaristického přepracování románu, stát se tím nejžádoucnejším prostorem a klimatem pro vyjádření onoho Havlíčkova ceněného „napětí mezi osobami“.

Ta třetí

V románě Ta třetí (vyd. 1939) rozvinul Havlíček, při bedlivém soustředění na plastické vykreslení a individualizaci jistého psychosociálního typu, nikterak povznášející lidskou situaci muže, jenž se octne mezi dvěma kontrastními ženami (náročné a pravdivé mládí – sebeodříkavá zralost), situaci váhání, taktizování, nejistoty, bezradnosti, uhýbání, nalhávání, falšování, pozdního prohlédnutí apod. a konečně situaci ústící v sebezhnusení a bezsilné sebelikvidaci (tedy v zakotvení u „té třetí“), znejasněné pokud jde o podíl záměru a náhody. Spisovatel pak sám potvrdil, že příběhem životní

6) Tamtéž s. 95.

*Ta třetí*

šance a životního selhání bankovního úředníka Jiřího Mánka, zasazeným do všedního rámce, svým způsobem reagoval na výlučnost románu *Neviditelný*. Próza *Ta třetí* měla být prý reakcí „na tolik bláznů, smrtí a mimořádností“, na „příliš rušný děj“ a „příliš drsné prostředky“.⁷⁾ Negování romaneskní atraktivity *Neviditelného* přivedlo autora ke stylu až dráždivě antipoetickému, místy – zvláště při reprodukování rodinných hovorů – až k propuštění banality a fádnosti do umělecké struktury.⁸⁾

Není zde na místě zabývat se analýzou a hodnocením Havlíčkova „suchého realismu“, jeho „střízlivou těžkopádností, toporností a tuctovostí“ (A. M. Píša), stylem, jenž je možno interpretovat jako funkční ve vztahu k námětu. Je však třeba si uvědomit, že právě takovýto styl mohl oslovit filmové tvůrce zejména v šedesátých letech, kdy se odehrával velkolepý kinematografický objev všednodennosti, trapnosti, banality – autentičnosti obyčejného života. Zdá se mi šťastné, že Jan Otčenášek a Jaroslav Balík svůj zájem o román tkvící v klimatu času svého děje více než kterýkoliv jiný neprojeвили pokusem o jeho adaptování, že natočili, pouze inspirováni, příběh ze současnosti. K předloze přistoupili jako k námětovému východisku a její dějový – trojúhelníkový (jeden muž – dvě ženy) – půdorys pak přenesli do prostoru a času druhé poloviny šedesátých let. Než se dotkneme některých aktualizačních posunů v rovině tematické,

7) Cit. dle doslovu Josefa Rumlera in: J. H a v l í č e k, *Ta třetí*. Praha 1959, s. 309.

8) Ona dráždivá antipoetičnost výrazu užitého v románu *Ta třetí* našla v roce prvního vydání nepříznivou odezvu v některých recenzích. Nejprísněji soudil autora Bedřich Fučík, když o něm psal, že je „šedý až Bůh brání“, že slovo mu platí za „mrtvý pomocný materiál sdělně referující“. Fučík se rovněž pohoršoval nad obšírnými dialogy, jež „nemají konce a s danou věcí mají málo společného“, nad politickými debatami „desáté úrovně“ a nad řečmi u odpolední kávy. Bedřich F u č í k, *O dvou románech*. „Akord“ 1939/40, č. 1, s. 24 – 28.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Ta třetí

povšimněme si krátce toho, nakolik se součástí onoho přenosu stala i sama poetika filmu – snaha o uplatnění nedramatické dramaturgie (tj. použití lineární epizodové kompozice) a tendence vsazovat zcela všední příběh do proudu života, zejména toho, jenž probíhá v ulicích velkoměsta, jakoby nezávisle na stylizované fabulaci. Protagonisté filmu *Ta třetí* jsou nejednou doprostřed pouličního dění vsazeni jako jeho součást; stane se také, že jsou obrazem zatlačeni do druhého (zadního) plánu: například, když se kamera od nich vzdálí a zanechá je sotva znatelné za okny kavárny, takže se může zdát, že jsou pouhými anonymními existencemi, zahlédnutými náhodou náhodným chodcem. Ve filmu *Ta třetí* se rovněž objeví montážní zkratka, dvě dynamické série filmových „fotografií“ na téma oni dva a město, pojatých ve stylu „poezie všedního dne“, série, které sugerují průběh vztahu v čase (zatímco hlasy mimo obraz vedou kontinuální nevyslovený dialog) a vyznačují kontrastnost obou životních variant, jež se antihrdinovi Mánkovi nabízejí.

Zesoučasnění (modernizace) *Té třetí* se prosazuje kontrapunkty obrazu a zvuku (odtržením tváře promlouvající postavy od promluvy), zadními záběry a vůbec nestandardními záběry jako takovými. Nápadný je rovněž záměrný civilismus filmu – a to civilismus dálnic, sídlišť, letištních hal a letadel, odstřelu starých domů apod. Vraťme se však k samotnému zmodernizovanému tématu, tématu starému a vlastně i nadčasovému, či spíše stále znovu a znovu se vynořujícímu.

Lze říci, že aktualizací posun v případě filmu *Ta třetí* jaks automaticky legalizoval značnou nezávislost na předloze. Zároveň však vyžadoval závaznost vůči realitě současné doby, na jejímž pozadí (a také uprostřed ní) měl být trojúhelníkový příběh rozpolcenosti a selhání nově rozvinut. Do jeho tkáně, snované spisovatelem v závěru

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Ta třetí

třicátých let, bylo třeba zasáhnout tak, aby to, co se v něm odehrává, vyznělo pokud možno hodnověrně, aby to odpovídalo divákově žité zkušenosti. V první řadě musely být postavy přizpůsobeny dobové sociální typologii. Jiří Mánek si zachoval jméno, ale změnil profesi: z úředníka spořitelny povýšil na architekta specializovaného na rekonstrukce historických objektů – tedy na skutečného intelektuála. K příjemnému zjevu, solidnímu – navenek sebevědomému – vystupování, uměleckým zájmům apod. přibyla tedy atraktivní specializace a s ní i přístup do efektních zámeckých interiérů (do nich pak filmaři mohli umístit seznamovací večírek a divoký mejdan „na rozloučenou“ – obé ve dvou). Mánek získal též díky přenosu do současnosti automobil, aby tam jednoho dne mohla vstoupit nepřehlédnutelná stopařka Eva, studentka jazyků, která ovšem prozatím dává přednost studiu života (za jeho nejexotičtější projevy nejspíš považuje karetní hry a pití piva ve čtvrté cenové skupině), což jí spolu s nákladným víkendovým sídlem umožňují jistě nemalé finanční příjmy rodičů. (Tito rodiče hrají bohužel ve filmu roli jen velmi epizodní; dnes by nás jako zřejmí adepti příštích lustračních seznamů zajímali více než jejich nevázaná dcerka.) Příslušnice bigbeatové generace a tzv. zlaté mládeže, apolitické, leč namnoze konformní, neb z režimu prostřednictvím rodičů těžící, tedy nahradila krásnou živnostenskou dcerku Adélu, oplývající na svou dobu vzácně emancipovanou a přímou povahou, emancipovaným a přímým jednáním. Namísto stavovského rozdílu se uplatnil zcizující rozdíl generační – Mánkova hi-

storická zkušenost. Z té se však do postavy zdařilo vepsat jen velmi málo; divák si ji tam spíše automaticky dosazuje.⁹⁾

Za nekonečně trpělivou a taktní sestřenici Mildu, se kterou Mánek, okouzlený na chvíli představou tichého štěstí v neměnném domácím zákoutí, sehrál nanejvýš trapnou a pokryteckou mileneckou epizodu, našli filmoví tvůrci náhradu ve stárnoucí osamělé dětské lékařce Jarmile, zocelené mnohaletou službou v pohraničí a zjevně ovládané superiorní kolegyní – vrchní sestrou.

Vzhledem k aktualizaci románové látky bylo velmi vhodné odstranění Mánkova příbuzenského zázemí, jemuž Havlíček, veden svou realistickou důkladností, obětoval i propořční vyváženost prózy. Film odehrávající se v šedesátých letech nemohl zůstat věrný předloze ani pokud jde o sexuální chování postav: Tím, že tvůrci podstatně zkrátili známost stárnoucího staromládeneckého inženýra s nezrale provokativní kráskou, vyhnuli se sotva uvěřitelnému faktu čtyři roky akceptované pohlavní zdrženlivosti. Také dívčino opilecké a vzdorné ukončení vztahu triumfálním odevzdáním svého panenského těla, dále Mánkova kocovina, celonoční čekání před domem a trapné dožadování se dalšího pokračování poměru – tedy to vše, zbaveno patosu obdarování a duševního převratu, vyznělo vcelku tak, jak to nezřídka mezi nerovnými dvojicemi chodívá: dosti hystericky, uboze a beznadějně. S ohledem na současné poměry zařadili tvůrci filmu také pokus Mánka a Jarmily o sex v nemocničním pokoji, pokus, který v duchu ne-hrdinských příběhů o „směšných láskách“ přeruší zlomyslné odvolání lékařky k pacientovi. Leč zanechme již konfrontací a položme si otázku, zda vcelku hodnověrně zesoučasnění Havlíčkova všedního a banálního příběhu lze samo o sobě už považovat za důvod k ocenění Otčenáškovy a Balíkova filmu. Zdá se nám totiž, že k tomu, aby se impuls literární předlohy zúročil vskutku umělecky, musel by vnést do aktualizující verze cosi z toho, co tvoří významové jádro této předlohy. Máme na mysli románovou demonstraci jistého nebezpečného fenoménu (nebezpečného nejen ve svých možných následcích, ale i díky nesnadné rozpoznatelnosti) mužského egoismu a zbabělosti, jež pocházejí z indispozice silně cítit a cit plně prožít. Onen fenomén se spisovatel pokusil před několika desetiletími individualizovat prostřednictvím takového typu postavy, v němž by mohli jeho současníci rozpoznat kohosi známého nebo cosi ze sebe samotných. Také filmaři, kteří k problému přistoupili v roce 1968, si nepochybně kladli otázku, zda stále ještě žijí Mánkové.¹⁰⁾ Pochopili, že mají jinou podobu (a jiný střih obleku), že jsou utvářeni jinými konvencemi, jinou životní a historickou zkušeností. Že však v sobě přesto mohou nosit cosi nadčasového, protože nevymýtitelného; nenápadně ničivého a sebeničícího – „mánkovštinu“ (tvořeno a míněno podle vzoru „oblomovština“).

Budeme-li po obsahu tohoto pojmu pátrat v Havlíčkově románu, dostane se nám velice široký a zčásti i rozporuplný rejstřík vlastností, rysů, defektů apod. Naznačme ho alespoň neuspořádaným výčtem: uhýbavost, rozkolísanost, sobectví, sklon k senti-

9) Z rozhovoru otištěném v časopise *Kino* plyne, že se v případě filmu *Ta třetí* s diváčkou aktivitou počítalo: „Současné lidi divák nepochybně zná lépe, snadno si domyslí jejich prehistorii, ví, v jaké společenské situaci vyrůstali, jaké politické zkušenosti je formovaly. To umožňuje pracovat s náznakem a bez popisných vysvětlení podat nezjednodušující pohled na postavy.“ V. L u d v í k o v á , *Jaroslav Havlíček – Jaroslav Balík: Ta třetí*. „Kino“ 23, 1968, č. 22, s. 7.

10) V rozhovoru zmiňovaném zde v pozn. č. 9 bylo také řečeno: „Pro *Tu třetí* jsme se rozhodli v okamžiku, kdy jsme si uvědomili překvapující příbuznost románových postav s obdobnými lidskými typy dneška.“ Tamtéž.

mentům, nedostatek sebevědomí, ješitnost, lhostejnost, korektnost, respekt k normě, neupřímnost, snobství, samolibost, spolehlivost, netaktnost, kapricióznost; naprostý nedostatek odvahy k přímé konfrontaci a nepříjemné pravdě, oslabený, ale neodumřelý stud a sebereflexe, sklon k citovému vydírání, touha po jistotě a stálosti...¹¹⁾ Znovu si připomeňme, že epik může dosahovat komplexnosti a nejednoznačnosti obrazu postavy jednak zapojením několika různých úhlů, z nichž je nahlédnuta (nadřazené hledisko autorského vypravěče, hodnocení jiných postav, sebereflexe a sebehodnocení), jednak má k dispozici nepřímé i přímé charakteristiky, komentář kombinuje s bezprostředním projevením postavy (jednání, promluva, vnitřní řeč).¹²⁾ Filmového hrdinu poznáváme naopak takřka výhradně z toho, co nám napoví jeho zjev, chování, mimika, což vše významně ovlivňuje volba hereckého představitele, jeho fyziognomie, osobnost, herní dispozice. Na filmovém plátně se sice divák setká s plně živoucí figurou (přesněji řečeno jejím záznamem), ale povahopis se výrazně zužuje. V případě anti-hrdiny z románu *Ta třetí* pak dochází k posunu ve smyslu zesympatičtění, což nezpůsobuje jen působivé intelektuální vzezření Václava Vosky, ale i sám prostý fakt, že o figuře jím ztělesněné můžeme vědět jen velmi málo, že se její lidský obsah jaksi zneprůhlednil (namísto méněcennosti jakoby místy dominovala záhadnost).¹³⁾ Projevili-li se u pana architekta snobství, ješitnost, váhavost, nejistota, neupřímnost apod. – pak jen v oslabené a pro mnohého vcelku snesitelné míře. Divák vlastně vidí a ví jen to, co obě svým způsobem podvedené ženy (Eva a Jarmila); a těm přeci Mánek v zásadě imponuje. Odsouzeníhodný a zlo působící rozpor „masky“ a „tváře“ tedy mizí (uvidíme dále, že podobně byl zjednodušen i hrdina Neviditelného ve filmu *Prokletí domu Hajnů*),

11) Obsažnost a rozporuplnost typu zobrazeného Havlíčkem v postavě Jiřího Mánka se projevila také v charakteristikách této postavy uvedených v dobových recenzích. Tak kupříkladu u A. M. Píši lze číst takováto negativní vymezení: „neškodně úzkoprsý šosák, sama prostřednost, nad níž se domnívá vynikat předstíranými uměleckými zálibami“; „neschopen citu k jinému, pokud se v něm nemůže sám zálibně zhlížet“; „ješitná potřeba převahy a samolibé pohodlí“; „šlechtné pokrytectví, které má rub v slabošské zlomyslnosti“; „pohodlná sentimentalita, která není schopna přímé pravdy ani nemá smyslu pro humor a čest“ apod. A. M. P., *Román sobeckého slabocha*. „Národní práce“ 9. 4. 1939, č. 99, s. 16.

12) Snad pro svou osobní zaujatost vůči „mánkovštině“ dopustil Havlíček v *Té třetí*, aby se vypravěč více než jindy vyjadřoval k postavě explicitně:

„Mánek, jako všichni vznětliví, kolísaví a mělcí lidé, dovedl sice snadno vzplanouti, být nespravedlivý, třeba i krutý, rychle však zase ochladl, jakmile tu nebylo nic, co by živilo jeho hněv.“

„Jako obstarlý mládenec se slušným platem byl značný sobec a netýral si hlavu špatným osudem těch druhých.“

„Protože spěchal, neodvážil se přeléztí překážku. Jak by ne! Korektní, starší pán v dobrém společenském postavení se nezapřel. Ani mu to vlastně nepřišlo na mysl. Slušní lidé jsou zvyklí vstupovati na ohrazená území vždycky jen po cestě a otevřenými vratky.“

J. H a v l í č e k, *Ta třetí*. Praha 1959, s. 188, 96. a 174.

13) Zmatnění a jisté vyprázdnění Havlíčkova anti-hrdiny postihl ve své recenzi filmu Gustav Franci, když napsal: „Jenže obrazej Mánka na tu či onu stranu, dříve se na něj zepředu či zezadu, kouska duše v něm nezahledneš. To jest nepochopíš, proč tenhle člověk dělá to, co dělá, proč váhá mezi živočišnou Evou a chladnou Jarmilou...“ G. F r a n c i, *Ta třetí*. „Kino“ 24. 1969, č. 3, s. 4. Domníváme se však, že kritik vyvozuje daný efekt z chybného předpokladu – z toho, že filmoví tvůrci nechali postavu „jednou nohou v jeho poklidném měšťáckém zápečí třicátých let“. Měšťácká zápečí jsou však čímsi časovým a současně nadčasovým. Dle našeho mínění je zneprůhlednění dáno zejména tím, že se ve filmu postava redukovala převážně na vnější, v tomto případě velmi nevýrazné a namnoze konvencionalizované projevy, že nebyla téměř vyjevena její skrytá motivační sféra. Zobrazovat nedramatičnost (zde váhavost nerozhodnost, bezradnost apod.) prostřednictvím vnějšího zjevu a jednání – to je velmi nesnadný úkol. Už ho však tehdy někteří zvládli – v cizině například Michelangelo Antonioni, u nás Ivan Passer.

čímž „mánkovština“ ztrácí na své odpudivosti a vlastně i tragičnosti. Rezignovanost, jistou utlumenost životní energie, nerozhodnost apod. si navíc v aktualizované verzi *Tě třetí* nevysvětlujeme jen působením měšťáckého zápecí, ale můžeme usuzovat na ubitost poměry, panujícími v socialistickém státě, které speciálně architekt památkář mohl zakusit v podobě nekulturních, přízemních, tupých, arogantních apod. rozhodnutí státní správy.

„Mánkovštinu“ neusvědčuje ve filmu příliš ani konfrontace s odvážanou příslušnicí mladé generace. Jestliže totiž pan architekt na provokativní otázku, zda by dokázal prohrát všechno v kartách, nereaguje, nebo se rozčílí, když dívka předjíždí jako šílenec a pak napálí auto do zátarasu, aby spolujezdce přesvědčila o nedostatku odvahy, pak by měl být každý alespoň trochu soudný člověk na jeho straně. A tak vlastně vnímáme se sympatií a pochopením vztah k starší ženě, která už mnoho od života nečeká, protože ví, že jeho smysl nemusí spočívat v tom, že z něho kořistíme.

Co tedy ve filmu zbylo z „mánkovštiny? Snad lze říci, že pouze to, co se velmi často objevuje u osaměle žijících pánů středního věku, co sice není příliš hodné obdivu, ale také ne příkrého odsudku. Mimo jiné strach riskovat, obava před tím, aby je proud života příliš prudce nestrhl, když sil a vůle již značně ubylo. Jenže co naplat, když ten živočich v nich si ještě nechce nechat říct. Byť se Otčenáškův a Balíkův film končí tak jako předloha fiaskem a sahá se po zbrani v osamocení, drásavé sebeodhalení se nekoná. Není totiž ani co drásavě odhalovat. A tak bylo velice rozumné, že tu nakonec výstřel nezazněl.

Petrolejové lampy

Bylo již konstatováno, že filmová dramata lze z Havlíčkových románů více či méně úspěšně těžit, ale že je nutné vyjmout je z širšího dějového a významového kontextu (kupříkladu sociálního zázemí) a u postav pak počítat se značným posunem od plastičnosti k plochosti. V případě *Petrolejových lamp*,¹⁴⁾ respektujících chronologičnost kroniky (místa a rodu), se pro scénaristické ztvárnění nabízely zcela samozřejmě zejména část druhá a třetí (*Sytý u stolu* a *Lampy zhasínají*), protože se v nich od narození zaznamenaný běh života Štěpy Kiliánové, svérázné a rozporuplné dcery movitého stavitele, osudově zadrhává a nadmíru dramatizuje – dochází k tragickému omylu, kruté deziluzi a místy až nadlidskému zápasu s pohromou, kterou představuje manželství s vyžilým syfilitikem a průběh jeho paralytického rozpadu osobnosti.

14) První verze románu vyšla v roce 1935 pod titulem *Vyprahlé touhy* v lidově zaměřené edici nakladatelství Sfinx, které nakladatelem trivializovaný titul dokonale vyhovoval (autor původně volil *Petrolejové svítilny*). Později Havlíček text dlouze upravoval stylisticky i tematicky, ale nového přepracovaného vydání roku 1944 se už nedožil. Již v tiráži prvního vydání se mohli čtenáři dočíst, že se jedná o samostatnou součást cyklu románů z maloměstského prostředí. Tento cyklus pak spisovatel dále rozvíjel nedokončenou *Vlčí kůží* (začal ji psát 1939) a vylíčil v ní osudy jilemnických rodáků za první světové války. V životním příběhu Štěpy Kiliánové tu pokračoval manželstvím s Aloisem Traklem, úředníkem záložny (tuto postavu, jejíž dětskou neduživost a dospívání vpojil dodatečně do přepracovaných *Petrolejových lamp*) a mínil ho dokončit třetí částí *Otevřené dveře*. Tam měla hrdinka zemřít v čase mobilizace. – Tematicky se k *Petrolejovým lampám* a jilemnickému cyklu přimyká také baladická novela *Synáček* (1942), věnovaná životu Štěpčína mladšího druha Toníka Skály, hlavního iniciátora společenského a kulturního života Jilemnice – laskavého hromotluka, později úspěšného podnikatele a nakonec tragického milence (v Herzově filmu ztělesnil *Synáček* Karel Černoch, neboť jeho part obsahuje velmi podstatnou pěveckou složku díla).

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

V zásadě byl děj filmu vyňat jednak z biografické linie sestávající z výchovy a dospívání (vtěsnávání hrdinky do kadlubu tuctové maloměstské slečinky, čemuž se vzpírají i její tělesné proporce), jednak z dokumentárně dosti bohatého rámce maloměstské reality s jejími zvyklostmi, společenským děním, vývojovými proměnami, převratnými událostmi (stavba tratě). Předem si řekněme, že už sama tato redukce (k ní připočtíme ještě proměnu zjevu a osobnosti hlavní postavy, další výpustky a inovace) způsobuje, že se ve filmu předvádí poněkud jiný osud. Nicméně osud psychologicky domyšlený až k dílčím pohledům a pohybům kamery a zároveň osud spřízněný s tím, který vylíčil Havlíček, především jakýmsi významovým jádrem tématu: tématu ženy, již je na překážku, že se liší a že je příliš svá (překračuje konvenci); tématu zrádnosti přílišného a zaslepujícího chtění, nedovolujícího včas odhadnout hrozící nebezpečí; tématu zranění nemírným utrpením a nabývání důstojnosti v situaci krajního ponížení.

Dramatický syžet *Petrolejových lamp* intenzifikoval naturalismem silně ovlivněný autor tak jako v *Neviditelném* (o něm dále) motivem patologickým, scénami vyvolávajícími odpor a děs. Pro inscenování filmového děsu se v zevrubně realistických, místy až kronikářsky referujících *Petrolejových lampách* kupodivu nabízí mnohé. Strašit mohl už sám kostnatý zjev zchátralého hejtmána Maliny, na kterém vypravěč zdůrazňuje škleb, navoskovaný knír, zašpičatělé uši a žluté vlčí zuby, připodobňuje ho k suchému pergameni či nestvůrnému krabu a v duchu venkovské pověrečnosti ho demonizuje ve smyslu ďáblůva spřízněnce. Velmi efektně by mohly být rozehrány i divoké jízdy kočárem po okolí, terorizování obyvatel statku Vejrychovska, rozbíjení předmětů, výje-

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

vy nelidského řádění, rámusu, znečišťování místností. A což teprve delirická setkání a spory s mrtvým stavitelem Kiliánem! Víme-li, jak naložili o více než dvacet let později scenárista Šašek s režisérem Svobodou se schizofrenním bludem románu Neviditelný, to jest v duchu hororové stylizace, nemůžeme neocenit s jakou úsporností a kázní, přitom krok za krokem, scénu za scénou, byla ztvárněna proměna syfilitika Pavla Maliny.¹⁵⁾ Zdá se, že tu bylo doceněno, nakolik by vršení naturalistických obrazů vyvolávajících děs a hnus odvedlo pozornost od osobního dramatu – strašného poznání, beznaděje a zápasu ženské hrdinky. Snad právě kvůli ní, kvůli její schopnosti soucitu, je její partner ve filmu méně zruďný a má na počátku dokonce přitažlivý zevnějšek, aby souhlas ke sňatku a projevované nadšení nepůsobily tak absurdně jako v románu.

O co méně využili tvůrci filmové verze *Petrolejových lamp* inspirace k hororovým afektům, o to více dbali na výstavbu díla, na jeho vnitřní řád, sevřenost, gradovanost, psychologickou hodnověrnost. V neposlední řadě na dobový kolorit, který vytváří,

15) Petr Čepek k náročné roli syfilitika Maliny uvedl, že průběh nemoci studovali podle lékařských popisů stavů vnitřních i vnějších. Tzv. tabickou chůzi prý učil herce režisér podle instrukcí profesora z UK. Čepek současně objasnil, proč rekonstrukce projevů progresivní paralýzy nemohla být doslovná: „Samozřejmě, že některé projevy posledního stadia nemoci jsou zdravým člověkem nezvládnutelné. Jiné jsme museli vynechat nebo omezit z těch důvodů, že výsledný efekt pracuje proti záměru; například redukování řeči místo hrůzně zapůsobí vždy komicky.“ Viz reportáž Jaroslava V o k ř á l a : *Páně Herzovy lampy na petrolej*. „Kino“ 26, 1971, č. 6, s. 8 – 9.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

i když mnohem lapidárněji než románová kronika, pozadí spolupůsobící v osudu Štěpy Kiliánové.

Zmíněnou sevřenost a spolu významovou kondenzaci zajišťuje ve filmu zejména motivické rámcování, opakování a zrcadlení. S jistou nadsázkou i zjednodušením lze říci, že příběh tu představuje jakési tragikomické, až tragické rozvinutí konfigurace „dámy a oficíra“. Poprvé se s ní setkáváme v úvodní silvestrovsky rušné sekvenci, a to v podobě rozverného, až rozjiveného kabaretního čísla, v němž vystupuje robustní dáma (Synáček ztělesněný Karlem Černochem) v červeném a titěrný oficír (Xaver ztělesněný Josefem Laufrem) v modrém. Když jim Štěpka Kiliánová bez zábran a na celé kolo provolává sólo, ještě netuší, že ten její „oficír“ – vyžilý a zcyničtělý bratranec Pavel Malina z Vejrychovska opředeného čertovskou legendou je už nablízku. Ostatně jejich první těsně předpůlnocní rozhovor se odehraje na pozadí plakátu inzerujícího předvedený jevištní výstup s gagy. Za nedlouho nato začne majetkuchtivý „oficír“ hrát roli galantního nápadníka a „dáma“ začne podléhat hlasu svého tak dlouho marně toužícího srdce – po rodinném životě a naplnění ženského poslání. Rozvíjející tento sjednocující obrazový i dramatický motiv, aranžovali tvůrci filmu též scény původní – například tu, kde hejtman Malina vyučuje sestřenku střelbě z pistole a kde si postavy červeno-modře oděné a umístěné na vybělené ploše hrají se zbraní, v níž je vždy latentně obsažen příslib smrti (zabíjení zvěře se ostatně stane Pavlovou jedinou vášní a puška nejoblíbenějším předmětem). Podvakerát mohou městečko i divák spatřit „dámou a oficíra“ také na místním korzu: poprvé předvádí Štěpka svého zachmuřeného

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

nápadníka všem nepřejícím zrakům s pýchou a vítězoslávou; podruhé coby zoufalá a podvedená manželka vláčí připitomělou bytost, poutající pozornost groteskně rozházenou chůzí paralytika. Tyto dvě scény, v čemsi analogické a současně třeskutě protikladné, jsou s to vyslovit zkráceně to, co je románem líčeno na mnoha stránkách – strašlivě ponižující životní zvrát.

Princip opakování s významem osudové předzvěsti se ve filmových *Petrolejových lampách* uplatňuje i v souvislosti s bizarní figurkou starého syfilitika Machoně, jenž

náleží ke kuriozitám maloměsta, sloužícím k pobavení malých kluků. Hned při prvním setkání jako by se zahleděl na Pavla Malinu s jistým zalíbením, rozpoznává v něm kohosi blízkého. Později, když je Štěpčín muž dětmi s nadšením zdraven jako „skáka-vý hejtman“, Machoň se k němu připojí a jejich společným hopsáním se násobí trapnost situace až k nesnesitelnosti. Syfilitikova zrůdná chodecká pantomima působí konečně jako zlověstné memento, které se divákovi připomene (na rozdíl od nepoučené hrdinky) hned při prvních Pavlových potížích s chůzí.

Tragický zlom Štěpčina osudu naznačují zkratkovitě i méně nápadné motivy a obrazy. Připomeňme například dvojí výstup na tutéž skálu nad jezerem, kde nakonec v nočním šeru objeví ve svitu lucerny třesoucí se trosku, neschopnou ukončit svou bědnou a všem strašně obtížnou existenci. Když se tam spolu s Pavlem ocitli poprvé, byla ještě Štěpka iluzí se neochvějně držící novomanželkou (přitom už svatební noc se mohla stát dostatečnou lekcí), která hází do vody tabatěrku s necudným obrázkem v bláhové dětinské naději, že tím svého manžílka odpoutává od podezřelé minulosti. Tento předmět hrál ovšem ve filmu již dříve, dodal Malinovi světácký lesk při prvním setkání na silvestrovské oslavě.

Opakování rekvizit z rodu dobových, vesměs secesních, antikvit nás přivádí k jiné adaptační přednosti filmové verze *Petrolejových lamp* – k umnému vsazení dramatu o pokořující deziluzi do scénérie odpovídající času, v němž se románový děj odehrává a který je v něm konkretizován věrně a barvitě. Namísto popisné zevrubnosti těžší film z lapidární výmluvnosti oživené maloměstské „kulisy“, předmětových reálií, skupinových výjevů, slohových narážek. Přelom století evokují nejprve formou grafické zkratky miniaturní motivy provázející titulky a posléze replikované v rámci předkamerových aranžmá: paraplíčko, čajová konvice, pistole, lampa aj.¹⁶⁾ Secesní epochu připomínají některé obrazy, plakáty, užitek-předměty.¹⁷⁾ Kostýmy zdůrazňují zaoblené linie ženských postav, klobouky zvyšují jejich dekorativnost. Nejen to. Jeden z nich, ten, co se nachází na hlavě slečny Kiliánové a je vyzdoben množstvím roztočivých prvků, způsobí ztrátu zatím jediného vážnějšího nápadníka; stane se důkazem nevkusy, ale i hrdé neústupnosti své majitelky. O intimitu interiérů se zasluhují zaoblené plynové lampy, snad čímsi podobně smyslné jako ženské siluety. Nechybí ani v nové domácnosti Štěpky Kiliánové, provdané Malinové. Tam se stávají svědkem toho, jak se již nepříliš mladé, leč zcela nezkušené ženě dostává namísto něžného objetí hrubého cynismu a ignorantského chrápání; toho, jak vytoužené teplo vlastního domova ničí čím dál hlučnější, nechutnější a agresivnější řádění k šílenství směřujícího opilce.

Dobu, o níž vypráví vypravěč-pamětník, nám v první části filmu, tedy dříve než se děj převážně uzavře mezi zdi chátrajícího statku (pro hrdinku domu-pasti i domu-úroku pro budoucnost), přibližují také formy společenských zábav. Na přelom století film přímo vpadne, a to uprostřed silvestrovského veselí, aby nás po chvíli zamrazilo z iluzí, jimiž je tu vítán rok 1900 a které svědčí o nevědomosti a zrádnosti přítomných perspektiv. V letním čase děje si kameraman Dodo Šimončík zopakoval impresionistické

16) Připomeňme si, že výtvarné motivy uváděly také Herzův předchozí maupassantovský film *Sladké hry minulého léta* z roku 1969 (o něm podrobně viz: Marie Mravcová, *Trojí kontext Sladkých her minulého léta*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 33 – 50). Vzhledem k jeho celkové impresionistické stylizaci bylo výtvarné motto pojato jako výřez z pastelového aktu.

17) Velkému sálu Hlaholu, kde se koná silvestrovská zábava, dominuje například obraz Alfonse Muchy (točilo se v Praze v Měšťanské besedě).

stické stylizace *Sladkých her minulého léta*, když zaznamenal něco málo z radovánek, věnovaných zpěvu, hrám a požívání pivního moku v zahradních i jiných restaurantech. Při vytváření koloritu a ducha doby, kdy se mládež osvobozovala z pout měšťáckých norem nezřídka anarchisticky provokativním gestem, bylo nanejvýš vhodné uplatnění písňových textů Františka Gellnera.¹⁸⁾ Přitom byly do filmového vyprávění vpojeny tak, že tu plní také funkci výmluvného komentáře, oplývajícího značným emotivním dopadem na diváka. Připomeňme si zejména závěr skvěle rozfázované svatební sekvence: píseň s textem „Má milá rozmilá neplakej...“ provází, vyvolávajíc melancholickou náladu loučení, znavené novomanžele (naše známé – „dámu“ a „oficíra“) na cestě do ložnice, kam pak dolehne slovy: „Dnes budme ještě veselí / na naší bílé posteli! // Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví. / Zejtra si lehnu do rakví.“ Za chvíli na to se pak z bílé postele, kam ulehl alkoholem ukojený hejtman Malina, ozve „povzbudivé“ cynické ujištění novomanželky, že má být bez obav, protože z ní již brzy bude vdova. Už na počátku kapitoly věnované úspěšné filmové verzi *Petrolejových lamp* padla zmínka o tom, že filmová hrdinka ztělesněná Ivou Janžurovou představuje dosti jinou osobnost než literární vzor, a proto se i filmový příběh s tím románovým v něčem shoduje a v něčem se liší. Štěpku Kiliánovou konkretizovanou na plátně můžeme sice sledovat na vlastní oči, ale tak jako o anti-hrdinovi Mánkovi o ní víme méně než o po-

18) Snad nebude na škodu při této příležitosti ocitovat písňové texty *Petrolejových lamp* „pro budoucí“.

Konečně je to možná věc,
že ještě něčím budu.
Do Afriky se vypravím
dobývat zlatou rudu.

A nebude-li ze mně nic,
co tulák bez profese
budu se s šelmami o závod
prohánět po pralese.

Za ženu vezmu si gorilu
Myslím, že shodneme se.
Má srdce divoké jako já
a též je bez konfese.

(Radosti života, 1903; přednáší Synáček uprostřed dovádivých hrátek na výletě v hájku.)

Má milá rozmilá neplakej!
Život už není jinakej.

Dnes budme ještě veselí
na naší bílé posteli!

Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví.
Zejtra si lehnu do rakví.

(Perspektiva. Po nás ať přijde potopa, 1901; zpíváno na cestu bizarní novomanželské dvojici. Lze uhadovat, že to mohla být kdysi oblíbená píseň Pavla Maliny.)

„Pohlaví. Toť jediná jistota, krutá nahota, z níž spadl chatrný šat lásky. Toť pesimism, skepse, nihilism. Mládí je radikální. Toť jeho poctivost. Vykřikuje na plná ústa, co vilně stárí ukrývá pokrytecky pod maskou konvence. Dekadentní poezie zahalovala dýmem kadidla bezcestí pohlavnosti, do níž se zachraňovalo individuum žárlivé na svou jedinečnost. Gellner je poctivý až k cynismu. Cynický až k poctivosti. Až k Perspektivě.“ Josef H o r a, *František Gellner*. „Kmen“ 3, 1919, č. 13 až 14, s. 91 – 94.

stavě, kterou líčí Havlíčkův vypravěč – někdy z odstupu, někdy z takové blízkosti, že lze zaslechnout i její „vnitřní hlas“. K obsažnosti literárního typu se tu jak to obvykle bývá pojí i rozpornost základních rysů a předpokladů: hřmotná, neforemná a hluchá dívka sní současně sentimentální sny případné pro něžné dívenky; nepříjemnou exaltovanost a výřečnost (tyto přednosti uplatňuje románová Štěpka na ochotnické divadelní scéně) provází tichá a samozřejmějшая dobrota srdce; akceptace stavovských norem a sklon k okázalosti (předvádivosti a chlubitosti) se střídají s bytostným sklonem k porušování konvencí a k svébytnosti.¹⁹⁾ Řešení těchto a jiných rozporů nabízí pak román tam, kde se jeho hrdinka vnoří do sedlácké práce a objeví svou v jádru pohanskou identitu. Dokonce i zkrásní, neboť se její proporce osvobozené od módního kostýmování zformují a uprostřed luk a polí přestanou působit tak bizarně jako na maloměstském korzu. Tuto proměnu – zpohanštění – ovšem filmová Štěpka prodělávat ani nemusela, neboť zdaleka není handicapována neženským (přesněji řečeno žensky nepřitažlivým) zjevem natolik jako ta, kterou zpodoboval spisovatel, nejspíš podle nějakého reálného modelu.²⁰⁾ Ta kdyby na plátně ožila ve své původní podobě, musela

Nezemru já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfilidou.

Nezemru já u holky
ani na silnici.
Zemru volky nevolky
klidně v nemocnici.

Nezískal jsem zaživa
lásky skutky svými.
Jeptiška jen šedivá
oči zatlačí mi.

Nad mou mrchou stáhne klaun
tvář svou v smutnou masku:
„Zemřel tady vilný faun
na nešťastnou lásku.“

(Píseň zhýralého jinocha jako šitá na filmového Pavla Malinu, který si ji také s gustem zpívá v době návštěvy jednoho z vojenských kumpánů na Vejrychovsku.)

- 19) Domnívám se, že nebude přehnané, jestliže hrdinku Petrolejových lamp zahrneme do společenství oněch obsažných a jednoznačně neuchopitelných literárních typů, jakými jsou Gončarovův Oblomov, Dostojevského kníže Myškin, Flaubertova paní Bovaryová aj. Literární historička Ludmila Lantová k tomu uvedla: „Sociální podmíněnost charakteru, a přitom vydělenost ze společenství vytvářejí předpoklady k tomu, aby se ze Štěpky Kiliánové stal literární typ obecnějšího významového dosahu; obdobně jako velké typy světové prózy je postava hrdinky vytvořena nikoliv z průměrnosti a pasivní danosti, ale z výjimečnosti v prostředí, a obdařena rysy vnitřní aktivity, vzdorující jeho tlaku.“ Z předmluvy Ludmily Lantové in: Jaroslav Havlíček, *Petrolejové lampy*. Praha 1987, s. 12 – 13.
- 20) Jako doklad si ocitujeme alespoň vylíčení Štěpky Kiliánové ve svatebním úboru – tak, jak se jevila účastníku události: „Tam, kde mohutné paže vystupovaly z nabíraných rukávů, bylo vidět krupičkovatou růžovou husí kůži, drsnou jako struhadlo a prozrazující zdraví poněkud upřílišené... Ovšem, ovšem, závoj také musel být, a věneček z myrty, jak by ne, kulatý obličej s hustým obočím a odulými rty se pod ním rděl jako zapadající slunce. Marně bylo použito pudru, který tehdy ještě nebyl tuze v oblibě, marně byly ve vlasech té obrovské loutky s očima vyvalenými štěstím vyrobeny velkolepé vlny. Leskly se, jako by byly čerstvě namazány sádlem, a byly tak hladké a tuhé, že se zdály být špatně udělanou parukou. A bílý divadelní plášť do toho mrholivého deště... opravdu, jako by ten elegantní důstojník vlekl k oltáři ne svou nastávající ženu, ale veliký moučný pytel.“ Tamtéž, s. 212.

by v divákovi vyvolat nejednu silnou nevoli. A protože by antipatii plynoucí z vnějškového nazírání nebylo možno dostatečně kompenzovat pohledem zevnitř, došlo by nepochybně k podstatnému zkreslení obrazu postavy. Takovému, že by past nastražená osudem v podobě syfilitického bratránka mohla být zprvu vnímána tak trochu i jako trest za zaslepenou vdavkuchtivost (ta se v románu nezastaví ani před odpudivým vyžilým kostlivcem) a stejně nemírnou chlubitvost majetkem, zabezpečovaným otcovou štedrostí. Ovšem trest, jenž se záhy změní na „křížovou cestu“ ponížení, hrůzy, dřiny a bolestných ztrát; cestu, na jejímž konci je čtenář svědkem heroického vzepětí vůle a velkorysosti. Na vzklenutí takového oblouku se ovšem filmovému dramatu nedostává prostoru, a nemá proto ani smysl usilovat o něj za každou cenu.

Máme za to, že vylepšení zjevu ženské hrdinky, k němuž ve filmové adaptaci románové látky tentokrát došlo, neznamenal vylepšení její lidské situace, ale v lecčems naopak posílilo její zoufalost (přitom nedochází ke smrti rodičů a průběh mužovy choroby se jeví při vši hrůze mírnější); hlavně pak krutý paradox. Tuto lidskou situaci i její zoufalství postihují filmoví tvůrci se vzácnou úsporností a citlivostí. Kolik nám o ní napoví hned úvodní silvestrovská sekvence, kde se poněkud podbízivá a žvanivá, zřejmě však dobrosrdečná dívka osaměle potácí, nešetrně postrkována vířícími páry. A přitom je zjevné, že právě ona by stála o družnost a tanec snad ze všech nejvíce. Také scény koncipované pro film zcela nově byly domyšleny tak, aby se v nich o postavě vyjevilo vždy něco podstatného a současně takového, co by korespondovalo s některou hlubší motivací literárního předobrazu, mnohem více kráceného pokud jde o fyzickou přitažlivost. Již jsme zmínili osvědčené svádění „dámy“ „oficiérem“ prostřednictvím střeleckého výcviku, kde reakce sváděné sestřenky plně odpovídá naivní romantické iluzi. S nejvýznamnějším inovačním dotvořením předlohy se pak setkáváme v té sekvenci, kde se beznadějně nemocný manžel pokouší zprostředkovat oplodnění ženy s výpomocí kamaráda a jeho pokus ztroskotá na tom, že si zrazená a ponížená žena zachová svou lidskou důstojnost a odmítne to, co vlastně ještě nikdy nezakusila a po čem její přirozenost dozajista volá. Připsaná postava hejtmanova kamaráda vnáší do filmové verze také dosti romaneskně melodramatický motiv ne-manželského dítěte, které se pak objevuje v doprovodu staré jeptišky, aby přispělo v závěru ke katarznímu prožitku zkoušené ženy. Happy end se však nekoná, po krátké výměně něžností, která se odehraje ve vlaku, se Štěpka musí s holčičkou rozloučit a nakonec se obě vzájemně si sympatické bytosti minou, neboť ve chvíli, kdy tchán a švagr odmítají přijmout Pavlovo dítě, paní domu ještě nedorazila. I když, kdo ví, co učiní, až se za ní zavřou vrata (srov. závěrečný obraz filmu), setká se s tchánem a švagrem a doví se, či bylo to rozmilé dítě, které jí tak důvěřivě kynulo. Jedno je však jisté, a v tom film s románem souzní, že všechno to strádání a nenaplnění nedokázalo ubít v ženě touhu a vůli k životu. Přestože závěr s motivem opuštěného dítěte zrazuje Havlíčka, zdá se nám přijatelný, neboť nezrazuje jeho hrdinku. Lze si totiž dobře představit, že by si ho právě ona mohla takhle nějak vysnít.

Neviditelný – Prokletí domu Hajnů

Již jsme zmínili (viz pozn. č. 1), že román *Neviditelný* byl filmařům doporučován krátce po svém prvním vydání (1937). Není divu. Komorní drama rozpadu staré továrnícké rodiny, jednak vnitřně stravované rodinným šílenstvím, jednak destabilizované (ve svých stereotypech, falešných iluzích, přecitlivělostech, předstírání apod.) vpádem ctižádostivého plebejce, poskytovalo látku nanejvýš vzrušující.²¹⁾ Zejména proto, že téma psychologické tu autor znásobil tématem psychopatologickým (dvojí případ paranoidního bludu; klinický záznam schizofrenního rozpadu mladé ženy až k fázi animálních sexuálních záchvatů) a že některé románové obrazy dosahují díky své náplni poloh mimořádně expresivních. Na rozdíl od *Petrolejových lamp*, kde vypravěč osud hrdinky včleňuje do širšího kontextu maloměstského života, kam oslabeně doléhá i dějinný pohyb, soustřeďuje se román *Neviditelný* (kromě úvodní biografické partie, osvětlující původ a osobnostní formování inženýra Petra Švejcara) takřka cele k neúprosnému a jednosměrnému sledu osudových zásahů, které ničí lidský život a drtí všechny vyvzdorované iluze. Výrazně dramatický půdorys (skladba se ve značné míře podřizuje následnosti jednotlivých dějství) a zjitřenost, až nesmiřitelnost konfliktů („napětí mezi osobami“ tu dosahuje vskutku vysokého stupně) jako by si vyžádaly i rozvinutí scénické složky epické struktury. Dlouze a dlouze by bylo možno analyzovat divadelnost, ba přímo teatralnost *Neviditelného*: dílčí výstupy, rodinné hry a hry manipulační, skandály, hysterické výstupy, nenávistné střety, tradiční rituály, děsivé podívané, šílené produkce, groteskní i depresivní pantomimy, naplňování rolí, strhávání masek..., ale i rekvizity, kulisy, mimiku, světelné efekty, zvukové doprovody aj.²²⁾ Vedle rysů pro scénaristické – to jest filmově-dramatické – uchopení povzbudivých uplatňuje však Havlíček v *Neviditelném* i narativní formu filmu značně nepříznivou. Komplexní povahopis hrdiny i způsob podání zobrazeného děje tu totiž podstatně souvisí se zvolenou a uplatněnou vyprávěcí situací; s tím, že byl román napsán v žánru tzv. quasi-autobiografie, v níž se střetávají dvě „já“ – „já“ vyprávějící a „já“ prožívající (vypravěč je součástí zobrazeného světa). Tedy „já“, které zná celkový průběh událostí (srov. vypravěčova předjímání stupňující moment očekávání)

21) Výstřednost členů šílenstvím postižené továrnícké rodiny sice přispívá k jisté panoptikálnosti zpodoběného fiktivního světa, ale i v tomto případě se na počátku nachází reálný podnět: zrod románového námětu se totiž datuje dnem Havlíčkovy svatby, kdy mu na půdě před portrétem pradědečka – zakladatele mydlářského rodu – jeho dlouholetá láska a životní partnerka Máňa vyprávěla historii svých předků, z níž pak spisovatel čerpal svou inspiraci. – „Soňu líčí Jarda v románu takovou, jakou jsem bývala já ve svém mládí, připisuje jí hodně z mých vlastností i celkový zjev,“ tvrdí paní Marie Havlíčková ve vzpomínce nazvané prostě *Jarda* a připojené k prvnímu vydání Havlíčkovy autobiografické reminiscence *Máňa*, vydané nakladatelstvím Kruh 1981 (Hradec Králové). Tam se také potvrzuje existence reálného modelu pro služebnou Katy – šlo o přítelkyni paní Havlíčkové, která žila s manželi Havlíčkovými několik let ve společné domácnosti.

Životopisec a vydavatel Havlíčkův Josef R u m l e r se ve své monografii *Epik Jaroslav Havlíček* (Praha 1973) zmiňuje o existenci první verze *Neviditelného* (jakéhosi *Ur-Fausta*), napsané v rozsahu novely a v roce 1931 zasláné do soutěže Melantricha, kde rukopis zapadl.

22) Divadelnost si ilustrujeme také několika explicitními narázkami: „Scéna vrcholila, bylo třeba již jen využít jí a zesílit ji vášní.“ „Svatba se něčím podobá divadlu. Máme-li ranní projížďky městem a scény v kostele za první jednání, pak můžeme říci, že se právě skončilo jednání druhé. Třetí se počne klapnutím vypínače.“ „Bylo třeba zůstat hercem i při nejhoroucnejších pasážích, nedati se svěsti k nejpošetilejším z hereckých omylů: k prožití své role.“ Cit. vydání: Jaroslav H a v l í č e k, *Neviditelný*. Praha 1958, s. 59, 150 a 61.

a „já“ omezené na momentální zkušenost, jejíž horizont je ovšem tím, který už ví, převážně respektován. („A chtěje býti důsledný a přesný, musím vycházeti z oněch hledisek, která mi tehdy byla dostupná.“)²³⁾ I když je Havlíčkův román, jak už bylo řečeno, z velké míry předváděn (z této jeho přednosti adaptátoři pochopitelně těžili), je v něm přítomna rovněž zaujatá perspektiva jediné postavy (v onom zmiňovaném rozštěpení na dvě „já“ – vyprávějící a prožívající) – postavy, která vypráví. Ta pak nerekonstruuje pouze dílčí scény a události, slova, činy, jednání – své i svých spoluhráčů –, ale zpřítomňuje rovněž své někdejší myšlenky, nevyslovené samomluvy („říkal jsem si“) názory, dojmy, hodnocení apod. Ve filmu, jenž užil komentářové vnitřního monologu jen nepatrně, muselo pak dojít ke zkreslení obrazu hlavního hrdiny a spolu tématu jím neseného tím spíše, že se jedná o obraz člověka, jehož charakteristickým i charakterovým rysem je dispozice ke hře: předstírání, sebeovládání, přizpůsobování apod. („Mé podivné chování mělo představovat hluboké vzrušení“; „Vystupoval jsem po schodech a díval se vzhůru jako nedočkavý milenec. Byl jsem však jen nedočkavým dobyvatelem“; „...přemohl jsem svou přirozenost a dokázal laciné gesto pro sebe, pro Hajna i pro Katy.“)²⁴⁾ Není-li mimořádná herní dispozice Petra Švejcara jakkoliv naznačena, nevyjeví se rozpor mezi vnějším projevem určeným pro druhé a skrytou reakcí („v nitru jsem však“), a tak unikne divákovi jeho základní charakterový defekt i podstata nikdy nepřiznané, neboť jím samotným nepochopené viny. Na skvěle předstíraný cit doplatí zejména iluzemi opředená Soňa, již byla láska dokonale sehrána v duchu romantických představ, živených literaturou a filmem. Ve chvíli, kdy začal být mužný hrdina sám sebou – věcným a racionálním pragmatikem, tvrdým k jiným, ale i sám k sobě – došlo u nebohé dívky k citovému úrazu, který nejspíš podmínil dědičnou dispozici k hysterii a bludu.

Drastický posun od vyhraněné osobnosti velkého a vzpurného hráče, rouhačského a dlouho nezlomného vyzyvatele osudu k matnému ctižádostivci, namnoze slabošsky bezradnému, tedy posun jenž se odehrál ve filmu *Prokletí domu Hajnů*, není však třeba hlouběji osvětlovat, neboť o psychologické konflikty tu vlastně téměř nejde. Nenasytné filmařské invenci režiséra Svobody, přizpůsobující literární látku požadavkům thrillerové podívané, by složitější charakter byl vlastně spíše na překážku.

Zmíněné přizpůsobování předlohy komerčním zřetelům nemohlo nepoznamenat z románů přejímané a přetvářené postavy. K tomu však předesíláme tolik: v žánru psychologického dramatu, kde se rozvíjí více či méně složité a zauzlené předivo vztahů a poodhalují skryté stránky povah i spodní vrstvy vědomí, je volba určitého osobnostního typu a skladba jednotlivých aktérů dramatické „seance“ věcí mimořádně záměrnou a zavazující. Změna jednoho charakteru se proto nutně projeví v celém vztahovém poli, zesílí nebo oslabí jeho napětí; mění se pravidla hry i její smysl. Šašek se Svobodou evidentně toto omezení neakceptovali a s protagonisty Neviditelného, které přesídlili do svého prokletého „domu Hajnů“ si naložili – snad kromě Soni – zcela po svém, čímž se tito aktéři stali sobě nepodobnými. V případě služebné Katy pak adaptátoři vytvořili postavu, o níž lze prohlásit, že je úplným negativním otiskem románové figury téhož jména.

Strýčka Cyrila, prvního nositele bludu neviditelnosti, líčí vypravěč a současně hlavní

23) Tamtéž, s. 257.

24) Tamtéž, s. 59, 73 a 343.

hrdina románu zprvu jako kuriózní a dosti nevábnou figurku, náležející po dvacet let k všednímu inventáři hajnovské domácnosti – a proto v její snaze zůstat nepozorovanou, respektovanou a nepřiliš všímanou.²⁵⁾ K nepříjemným a ve svých důsledcích zhoubným voyerským aktivitám vyprovokuje „podivného tloušťka“ až přítomnost sexuálních podnětů ze strany milenecké, posléze manželské dvojice. A je třeba přiznat, že jeho nenadálá scénická odhalení (světlem lampy, zrcadlovým odrazem) působí v intimním prostoru ložnice vsutku šokantně. Míra děsu tu však úzce souvisí také se subjektivní reakcí přecitlivělé dívky, jež si začne spřádát svou osobní mystiku neviditelnosti. Filmaři dbali pochopitelně velmi na to, aby divákovi připravili co největší úlek. Vzrušení však mohlo být podle našeho názoru ještě větší, kdyby se akceptovala nevinně kuriózní hra na respektování neviditelnosti (Petr ji poruší a blázna tím – paradoxně řečeno – dožene k šílenství), kdyby filmový Cyril, vybavený soumravným zjevem Petra Čepka, nestrašil hned od počátku (vlastně už v titulkové části pouštějí na diváka hrůzu divoké barevné akvarely, svědčící o životu nebezpečné agresivitě svého tvůrce). V onom vsutku hororovém strašení pak strýčkovi vydatně pomáhá i kamera – nervní, slídičská, úskočná apod. Prostě silně expresivní. Střetnou-li se konečně oči blázna s očima nenáviděné kočky, pak nemůže být pochyb o tom, že jde o setkání dvou démonických bytostí. U Havlíčka se však s démoničností setkáváme jen v rámci Cyrilových autostylizací (při převodu ze znakového kódu slovního do obrazového byla ovšem literární mánie zaměněna za malířskou): ve svých spisech vystupuje jako jakýsi biblický demiurg, posléze se prezentuje jako sexuálně zdatný sadistický sir Hackerley.

Továrník Hajn představovaný Radkem Brzobohatým – fešáckým a sebevědomým – by sotva přesvědčil o naivním dobráctví, slabošské ustrašenosti a nakonec úplné zhroucenosti a zuboženosti těžce zkoušeného otce. Ten, který měl být slabší, je najednou plebejskému aristokratovi takřka rovnocenným soupeřem a hraje se, zjednodušeně řečeno, o něčem úplně jiném. Jak už jsme řekli, změní-li se v psychologickém komorním dramatu jedna postava, má to vliv na celkové „rozložení sil“, a pak už lze měnit bez zábran i ty další. O čem tedy dále přemítat? Přesto se však neubráníme, abychom nepoukázali na proměnu, která se odehrála se služebnou Katy. Tato postava v románu svou přirozeností a zdravou realističností vyvažuje otrávené klima panující a houstnoucí ve „staré rodině“, v chorém světě privilegované maloměstské kasty. Do jisté míry pak tato ženská postava kompenzuje rovněž citový a mravní deficit inženýra Švejcara, jenž ji k sobě a k debilnímu synovi nakonec připoutá, když jí vnukne vědomí určité viny za Soninu smrt, kterou sám zinscenoval. Přímá, silná a zneužitá (ve své dobrotě) dívka přijala ve filmu podobu stárnoucí, zatrpklé a protřelé milenky pána domu (šviháka Hajna), čekající na příležitost k pomstě a obohacení. Protože tahle Katy, střížená na míru Evelyně Steimarové, intrikánstvím vlastně překonává cílevědomého vetřelce, kterého si úspěšně podrobuje v posteli, jeho už tak dost rozostřený portrét se dále znejasňuje (z hráče se stane manipulovaným a zaskočeným objektem) a spolu s tím se i téma viny a trestu povážlivě trivializuje. Tím, že filmová služebná typu ženy-bestie skryje Hajnovu druhou závěť, podle níž se má stát jediným dědicem potomek

25) „Ruce za zády, tváře nafouklé jako někdo, kdo předvádí nějaký šprým, dlouhý a pružný skok – opatrný pohled ke stolu. V celém záhadném chování jediná průzračná snaha: zůstat nepozorován.“ Tamtéž, s. 75.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

šílené, i tím, že byla vypuštěna proměna chlapce v méněcenného debila, mizí nejdramatičtější paradox Švejcova postupného, ale totálního krachu – skutečnost, že byl doživotně připoután (to způsobila právě ta druhá závěť) k odpuzivému tvorovi, proti němuž byl strýc Cyril „zábavný a příjemný pán“, a že se tak stalo v důsledku totální osudové náhody (onemocnění syna na zánět mozkových blan). Tato osudová náhoda, filmem neakceptovaná, tedy s konečnou platností roztříštila několikrát vyvzdorovanou vůli k vítězství, dosahovaného za stále větší cenu. Filmový Péťa by ovšem neměl také dobře dopadnout, protože přece jen dědil – duhovou kuličku a odpor ke zvířatům, čili cosi, co signalizuje blížící se šílenství. Přesněji řečeno skrývající se šílenství, jež tu někde v okolí vyčkává na svou další oběť.

Myslím, že nebude příliš nadsazené, když toto šílenství budeme považovat za nejdůležitějšího protagonistu filmu *Prokletí domu Hajnů* (titul má nejspíš upomínat na gotický román a E. A. Poea). Toto privilegované postavení si nepochybně vysloužilo díky svému hororovému náboji. Projevuje se nejen v bizarních až hrůzných pantomimách a „kreatcích“ šílené dívky (často také velmi hlučných), jimiž román vsutku oplývá, ale také prostřednictvím řady kamerových postupů: zneklidňující pohledy a pohyby subjektivní kamery lze zčásti připsat postavě (zvláště strašidelnému voyerskému strýčkovi), současně se však jimi zpřítomňuje jakási neviditelná entita (či bytost?), která v prologu útočí na zestárlého a vzpomínajícího hrdinu (další děj se tak vcelku šťastně motivuje jako reminiscence), posléze, po odvozu šíleného zuřivce Cyrila, stále více vzrušuje a upoutává matoucí se Soňu, propadající nakonec představě, že

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

dítě počala s bláznem. Nabízí se jediné rozluštění – takto, filmově, se vrací Neviditelný, už ne diagnostikovatelný blud, ale „ten pravý“ Neviditelný.

To, co v reprezentativním díle psychologického realismu, jenž v Havlíčkově pojetí neponechává ani ten nejvýstřednější projev choré duše bez možnosti logického zdůvodnění, tvořilo výhradně součást nemocí narušené mysli postavy, se tedy v podání filmových tvůrců jaksi zhmotnilo, a to v pohledu poletavé kamery, která vlastně mystického Neviditelného stvrzuje v jeho reálné existenci.

Vzhledem k tomu, že by bylo poněkud neseriózní podezírat scenáristu a režiséra z víry v „neviditelné“, je třeba hledat jiný význam oněch letů – zdvihů, klesání, nájezdů, kroužení – kamery. Domníváme se, že souvisí s režisérskou snahou o maximální optické ozvláštnění obrazové narace (proč jí má ale sloužit inspirace slovesným dílem?) a hororovou žánrovou modifikaci exkluzivní románové látky, čerpající z psychopatie.

Nelze přehlédnout, že *Prokletí domu Hajnů* oplývá rozmanitostí záběrových úhlů, ne vždy motivovaných hlediskem postavy. K optickým senzacím můžeme přičíst odrazy tváří ve sklech a zrcadlech, také ale v troubě gramofonu a v přívěscích křišťálového lustru. Mlhu, šero a tmu proráží či prořezávají reflektory auta nebo četná interiérová svítidla. Intimitu ložnice stupňuje změkčení, působené světlem „cezeným“ záclonami, prázdnotu pokoje-cely vybělující světelná záplava. Slunce se stává zdrojem symbo-

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

lických reflexů, vycházejících z duhové kuličky a zrcátka Neviditelného (míníme strýce Cyrila). Sluneční mysticismus pak vrcholí v obraze prozářené koruny stromu (tam se Soňa setká se svým neviditelným milencem a předává mu dítě – do prázdna), odkud v prologu a epilogu zaznívá šepot a smích duchů – nejspíš někdejších nositelů rodového šílenství. Z dalších symbolických motivů a obrazů připomeňme ptáka rozrážejícího sklo okna, ptáka, jemuž se Soňa připodobní osvobozujícím sebevražedným letem, dále rudou květinu s kanoucí krví a konečně podivnou šachtu, kterou si možná nenáležitě spojujeme s představou pádu.

Mnohá z jmenovaných optických kouzel měla spolu se zvuky (řinčení skla, supění, vrískání kočky, výkřiky v nočním tichu, nepřičetné kakofonie klavíru, podivný šepot a smích) naplnit představu hrůzostrašného filmu, evokujícího napětí a děs. Dává se nám to na vědomí od prvních záběrů. I samotný příjezd Petra do Jesenice provází jevy, které signalizují, že tu nejspíš nepůjde o cestu za štěstím: zneklidňující bouchání dveří ve vlaku, strnulost chmurných venkovanů, nakládání rakve aj. A pak už nastává téměř nepřetržité strašení – kamerou, strýčkem, nebezpečím zračícím se ve výraze tváří, stříhovými zkraty, pohybující se klikou dveří, krví, bláznivými nápady choré ženy... dokonce i doktorem a jeho injekční stříkačkou.

Nelze tvrdit, že by Havlíčkův román neobsahoval inspiraci pro panoptikální a děs budící podívanou – vždyť se tu psychopatologický případ prezentuje hned v trojím pro-



Prokletí domu Hajnů

vedení a při scénách, kdy se šílená matka zaobírá miminkem, stydne krev v žilách. Je však dobré si rovněž uvědomit, že působnost prózy se zakládá jednak na vpojení tématu šílenství do zevrubně prokresleného sociálního prostředí, jednak na tom, že se o něm vypovídá se zaujetím (vždyť destruuje všechny vypravěčovy záměry, plány a nádeje), současně však s veškerou popisovou seriózností a hlavně, pokud to jde, nevzrušivým, střízlivým tónem. Tak, jak to ostatně odpovídá vypravěčově „tvrdé nátuře“ a jeho proklamované snaze rekonstruovat to podstatné, v čem se naplnily zlovolné záměry osudu. *Prokletí domu Hajnů* ovládá naopak od počátku, vlastně už od titulků, vypjatá emocionální poloha a sám děj je trivializován v duchu populárního žánru a na úrovni pokleslé pseudopsychologické a ve všem všudy umělé historie ze starých časů. Ta je ovšem divákovi předkládána v exkluzivním balení pro náročné. Výsledek: hybridní spojení obsahové prázdnoty s mimořádnou tvůrčí ambicí.

Helimadoe

Román *Helimadoe* (autorem prý označovaný jako „velká povídka“) dokončil Havlíček již v roce 1936, vydán byl ale až 1940, protože se vydavatelé zdráhali tisknout knihu s tak podivným – podivně nesrozumitelným – titulem. Až při četbě totiž čtenář zjistí, že vznikl ze zkratk čtyř ženských jmen (He – Helena, Li – Lída, Ma – Marie, Do – Dora), umístěných na kotouči, který vyznačoval pracovní turnus mezi kuchyní, ordinací, polem a stájí. Turnus udržovaný po léta v domácnosti podivínského doktora Hanzelína – nekompromisního radikála, ateisty a ryzího poctivce – a pro celé městečko (Staré Hradky) znamenající nevyčerpatelnou atrakci. O látkovém zdroji pro nanejvýš svérázný literární rodinný portrét i romantickou milostnou zápletku (útěk jedné z Hanzelínových dcer, krásné Dory, s kouzelníkem) podává svědectví Havlíčkův dopis z 2. července 1940: „Před několika lety jsem trávil dovolenou ve Třech Studních na Moravě. Byl tam krásný rybník s písčnou pláží a hodně slunce. Jednoho večera mi jistá dáma vyprávěla, že v Horažďovicích kdysi žil podivínský lékař, který měl několik dcer, každý den s nimi jezdil na návštěvy venkovských pacientů a ony při tom zpívaly. Protože měl malé hospodářství, vymyslel si pro ně turnus domácích prací. – Zatím, co jsem tohle všechno poslouchal, začalo kouzelnické představení. Salonní kouzelník prováděl všechny možné čáry a potom vystoupila na podium jeho žena jasnovidka. – Tak se v jediném večeru sešly všechny základní motivy, z nichž vznikla *Helimadoe*. Zaujalo mě hlavně to ježdění v kočáře a zpívání – docela obrazově. Chtěl jsem napsat o tom povídku, ale pak se mi to do povídky nevešlo. Vlastních zážitků zde nebylo, a tak jsou postavy nikoli viděné, nýbrž jen sněné. Každá dostala svůj úkol, odehrála si ho a šla. Jediné známé skutečnosti, jichž jsem použil, byly má dětská nemoc a pak jasnovidectví, které jsem s pomocí stereotypů za studentských dob pěstoval s podobným romantikem, jakým jsem byl já.“²⁶⁾

Také tvůrcům filmu scenáristovi Václavu Šaškovi a Jaromilu Jirešovi zjevně obraz „zpívajícího kočáru“ učaroval („patřil ke krajině, byl přírodní nezbytností“), neboť ho několikrát zopakovali a učinili svého druhu leitomotivem filmového vyprávění. Musíme žet konstatovat, že šlo o dosti ojedinělou inspiraci, neboť více než na výmluvnosti

26) Jaroslav H a v l í č e k, *Helimadoe*. Praha 1956, s. 259 – 260.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Helimadoe

obrazové narace staví Šaškův a Jirešův snímek na dramatických výstupech, na chápání předkamerového prostoru jako prostoru určeného zejména pro herecké výstupy, méně pak pro pouhé bytí postav v něm. Objevování nových dojmů a ohledávání zobrazeného světa, jež přináší momenty překvapení a napětí, tu přitom mohlo být přirozeně motivováno subjektivním hlediskem (perspektivizací pohledu) mladistvého hrdiny – dospívajícího jinocha z měšťansky spořádané rodiny okresního hejtmána, chlapce, kterému dlouhotrvající nemoc, fyzická zesláblost a přerušení školní docházky umožní pravidelné návštěvy doktorovy selské usedlosti, kde se mu realita života odkrývá s dosud nepoznanou vitalitou, barvitostí, vřelostí, syrovostí, záhadností... Mladíkovo zrání tu pak uspíší zejména prožitek slasti a trýzně způsobený ženou – krásnou, smyslnou, roztouženou, nevypočitatelnou; laskavou i krutou.

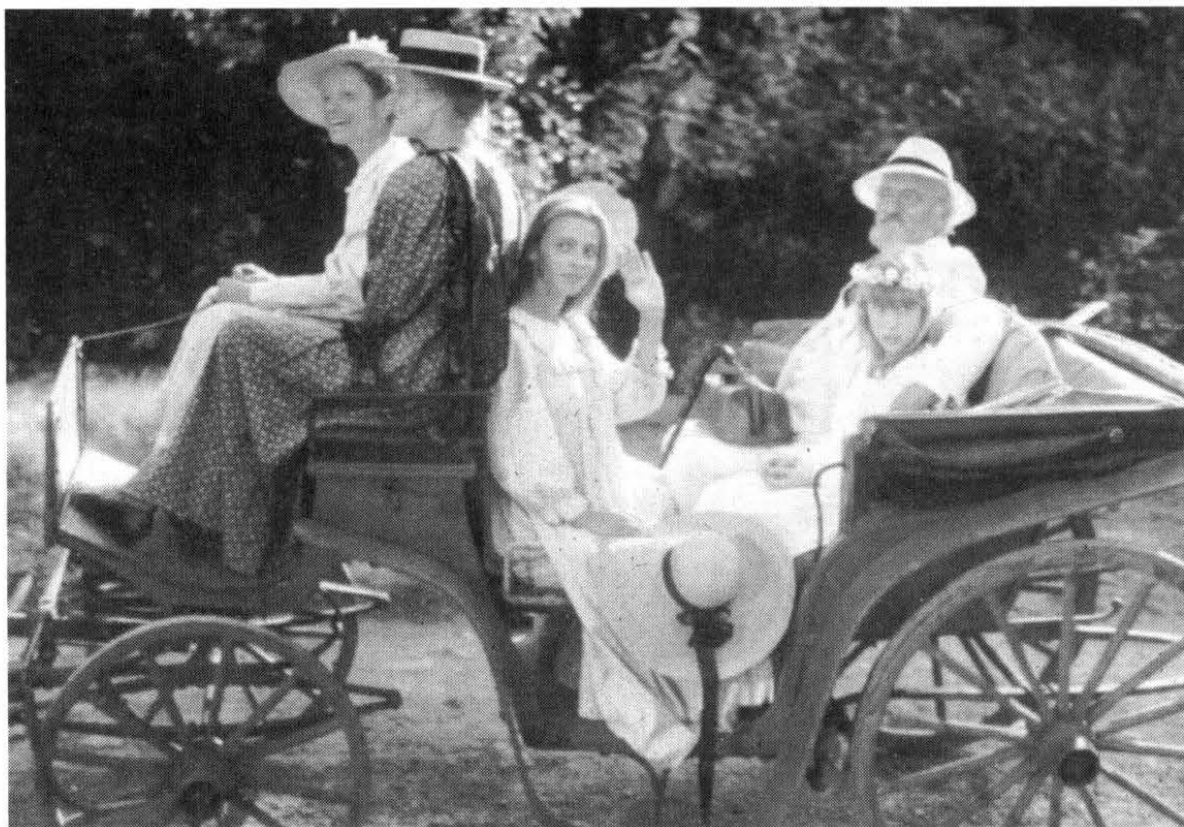
Omlouvá-li se na samém závěru románu vypravěč – muž tak zvaného středního věku, jenž se svým vyprávěním vrací k vlastní minulosti –, že čtenáři předkládá „pouhý příběh pošetilé puberty“, projevuje skromnost zcela nemístnou. Ozve-li se však identická omluva v závěrečném komentáři filmové verze onoho románu (pronáší ji hlas vypravěče, vystupujícího v prologu a epilogu), pak jí lze dát plně zapravdu. Zatímco totiž předloha „příběh pošetilé puberty“, položený autorem do popředí děje, v mnohém směru výrazně přesahuje, poukazujíc k temným dramatům dospělosti, film na něm staví.

Budeme-li se při ujasňování adaptačního přístupu k románu *Helimadoe* opět ptát, v čem může činit scenáristovi největší potíže (pakliže si něco takového vůbec připustí), pak musíme poukázat zejména na to, že tak jako Neviditelný představuje

*Helimadoc*

i tato próza fiktivní autobiografické vyprávění v první osobě, kdy hraje klíčovou roli napětí mezi přítomným „já“, které vypráví, a „já“ minulým, které vyprávěné prožívá. Do hry významů tu pak pochopitelně vstupuje rozsah časového intervalu mezi věkem obou těchto „já“, to, do jaké míry převažuje perspektiva poučeného, následnými prožitky obtěžkaného, a proto mnohé chápajícího vypravěče nad „simulací“ bezprostřední, citově zainteresované, leč v mnohém nevědomé reflexe prožívající postavy, jíž se vyprávěné děje (a naopak). Nelze tudíž pomíjet, že Havlíčkův „příběh pošetilé puberty“ se nám prózou předkládá i ve své imanentní, prožitkové (naivní, předsu-
dečné, nechápavé, zaslepené apod.) kvalitě a perspektivě, současně však (ne-li především) jako hlouběji pochopený, v mnohém zhodnocený a zobecněný, komentovaný na úrovni zralého vědomí: „Byl jsem pošetilý, že jsem ani nepřipouštěl možnost tak velikého štěstí. Tak pošetilý, jak jen dovedou býti lidé zakousnutí do svého pomíjejícího blaha, kteří si neuvědomují přes patrné příznaky na nebi dosud bezmračném, že se blíží bouře.“²⁷⁾ Pakliže toto vědomí eliminujeme, musíme předem předpokládat nebezpečí banalizace a hledat taková řešení, která by ji oslabila – omezit kupříkladu význam dětského „případu“ ve prospěch domýšlení a dotváření konfliktů dějících se ve světě dospělých, nebo hledat (třebas i dlouho a usilovně) obrazy a výjevy, jež by samy o sobě, svou vlastní výmluvností dávaly pocítit skrytou dramatičnost a osudovost mladistvých zaujetí a zraněných citů, jež nebývají ušetřeny bolestných, až šokantních odhalení. Odhalení učiněných v různých sférách života, kde sice lze zakusit lásku

27) Tamtéž, s. 196.

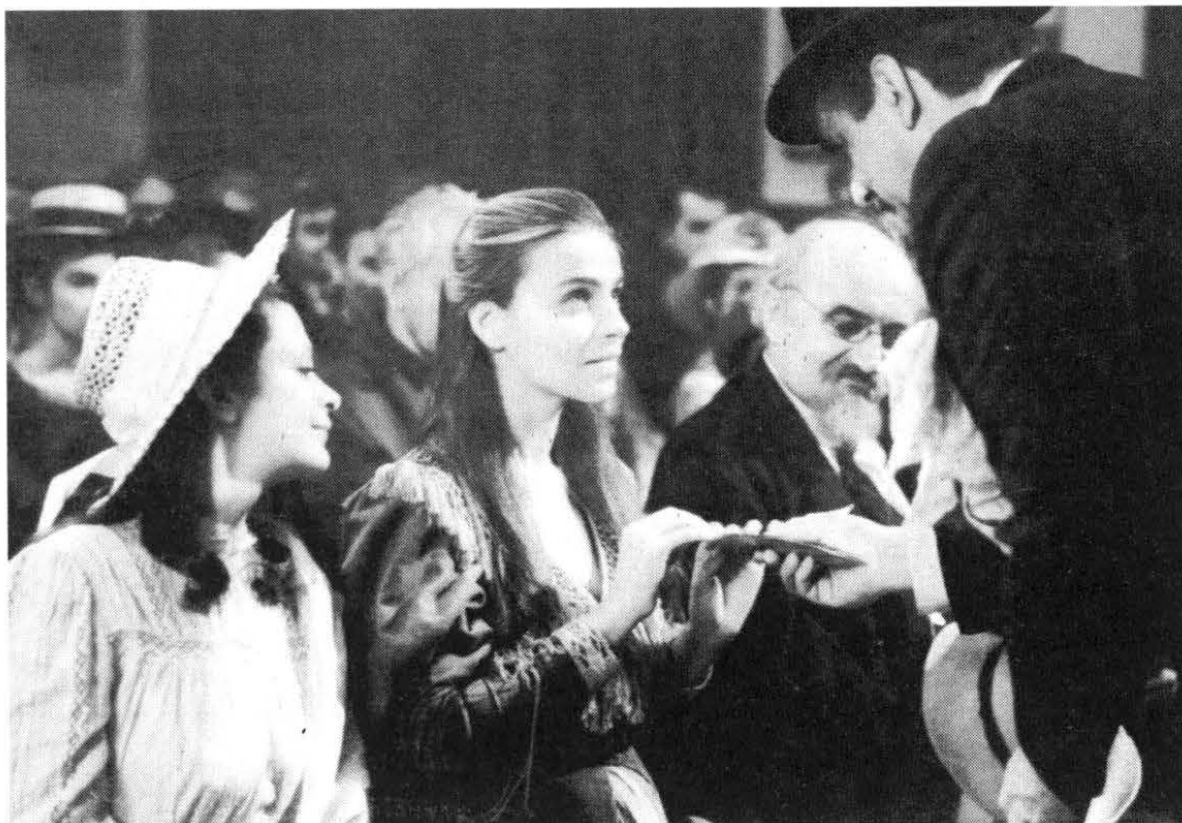
*Helimadoe*

a spravedlnost, kde však zároveň ani láska, ani spravedlnost nevládnou, kde se mnoho trpí a nezřídka zápasí o samu vůli trvat dál.

Pro realizaci podvojně existence „já“, které vypráví o sobě někdejším a sebe někdejšího pak předvádí jak v dílčích scénách, tak prostřednictvím spontánních reakcí, má filmová narace nesrovnatelně omezenější možnosti než literatura. To však neznamená, že nemá žádné. Navíc podaří-li se ve filmu obě „já“ konfrontovat, může nastat intenzivnější estetický zážitek než v prozaickém textu, neboť postup, který není v daném uměleckém kontextu zcela běžný, působí pak mnohem stylizovaněji, nápadněji, překvapivěji. Vzpomeňme tu Bergmanových *Lesních jahod* a Saurovy *Sestřeni-ce Angeliky*, kde vzpomínající hrdina doslova navštěvuje minulost, na kterou se rozpomíná; ocitá se v časoprostoru zobrazených událostí své minulosti.

Ve filmu *Helimadoe* dochází ke koexistenci postavy vypravěče a jeho dospívajícího „já“, tedy k propojení dvou časových rovin (rámcové situace a vzpomínaného příběhu z minulosti) celkem třikrát. Poprvé tam, kde končí prologová část (postarší muž se probírá starými fotografiemi). Obraz se přenáší do minulosti k loži nemocného Emila a je třeba, aby hlas vypravěče ještě doslovil představení měšťanské rodiny, načrtl psychologické zázemí chlapcova dospívání: „V naší rodině byly jen jednostranné vztahy, otcův ke mně, můj k matce. Tato krátká řada visela nad propastí, neboť matka se spokojovala s láskou k sobě samé“.²⁸⁾ Podruhé se přítomný rámec vzpomínání (vzhledem k předváděnému ději jde vlastně o hlas z budoucnosti) připomíná ve scéně pohřebního

28) Tamtéž, s. 10.

*Helimadoe*

oběda, kdy obsluhující Dora, která tajně udržuje milostný poměr s kouzelníkem, ne-skrývá uspokojení, že jí její konkurentka – kouzelníková mrtvá žena miss Aga – už nemůže zkřížit plány. Tehdy postavy z minulosti, jinak, jak už tomu ve filmu bývá, plně zpřítomněné, ustrnou. Zpřítomněná minulost jako by se na chvíli zastavila ve svém běhu, a to proto, aby vzpomínající subjekt mohl krátce zažít neuskutečněného činu – toho, že včas neinformoval otce o nebezpečí ohrožující řád jeho rodiny. Jako by se tu naznačovalo, že někdy stačí jen málo k tomu, aby se běh života mohl začít ubírat jiným směrem.

Muž a chlapec – dvě podoby hrdiny *Helimadoe* – se pak doslova i obrazně setkají v epilogové části filmového rámce: nejprve muž, jenž ustal ve vzpomínání poté, co jako chlapec na nádraží naposledy uhlídal „zpívající kočár“ s Hanzelínem a jeho dcerami, konfrontuje v zrcadle svou zestárlou tvář s podobenkou třinácti- čtrnácti-letého hochy a fyzická proměna (naprostá nepodobnost) mu dává pocítit propast zející mezi sebou někdejší a nyníšim; vzdalování od sebe samého a stávání se kýmisi jiným. Krátce na to potká tento zestárlý vypravěč a lékař na předměstské pouti svou minulost jednak v podobě kouzelníka a jasnovídky (Nebyla to náhodou krásná Hanzelínova dcera Dora ta žena s unaveným hlasem?), jednak v podobě skutečného třinácti- čtrnácti-letého hochy, jenž je kopií jeho vlastního mládí. To je obraz k předloze velmi chápavý. Vždyť Havlíčkův román *Helimadoe*, nejlyričtější a nejromantičtější mezi rozsáhlejšími prózami, představuje vlastně jednu z variant na téma „hledání ztraceného času“.

Zdá se nám, že pouhý jediný výjev, v němž dochází tak či onak k propojení přítomnosti s minulostí, nebo, viděno z jiného horizontu, přítomnosti s budoucností, naznačuje,

nakolik by hojnější využití tohoto v podstatě simultánního principu přispělo k významovému obohacení příběhu na téma dospívání. Filmoví tvůrci si však zvláště náročné cíle nekladli. Svědčí o tom ostatně samo řešení prologové scény – uplatnění značně konvenčního způsobu jakým je prohlídka patinovaných fotografií, které motivují následující děj jako své oživení. Přitom předloha nabízela mnohem více: přítomnost vyprávěče v krajině, která připomíná „krajinu dětství“, a velice subtilní asociativní děj, založený na světelném podnětu. Stane se jím dotek slunečních paprsků na očních víčkách, dotek, jenž náhle vybaví vzpomínku na obdobný vjem z dětství: namísto dospělého muže spočívá v trávě chlapec při svém první slunění po vysilující nemoci. Kolem něho obchází drobnými krůčky matka a „patroluje“ nad jeho nahotou. S touto lyrickou scénou se sice ve filmu také setkáváme, ale tak, že již byla cele odtržena od chvíle, kdy se vyprávěč, přepaden náhle minulostí, vydal na pomyslnou plavbu životem – „obráceně proti proudu“.

Filmem byly pominuty i četné jiné vizuální inspirace, odpovídající v případě románu *Helimadoe* dosti ojedinělému mísení reflexivního a náladového lyrismu s popisnou realističností ražby až naturalistické. Havlíčkovy obrazy přitom nejsou nikdy samoučelným ornamentem, vždy v nich pokračuje psychologický děj a to i tehdy, když se jedná o evokaci atmosféry: „Byla již čirá tma. V uličkách kolem pivovaru blikala světla nárožních lamp. Obloha byla, jako by ji ověsil špinavými plachtami. Náves se podobala pláni, která se před námi objeví, když vyjdeme z lesa. Za každým mým krokem následovala vzápětí ponurá ozvěna.“²⁹⁾ Zdá se nám zvlášť podivné, že mohlo být přehlédnuto utkvění onoho pohledu, který aniž to zamilovaný mladík ještě tuší, se ukáže být posledním pohledem za ženou, jež se mu na krátký čas stala vším: „Dora sestupovala k Bezovce. Viděl jsem její ramena, na něž se sesouval červený šátek z hlavy, pak již jen černou hřívu vlasů – a pak už nic. Ani jednou se neohlédla.“³⁰⁾

Uvedené ukázky nechtějí jen žalovat, že zůstaly bez povšimnutí. Bylo možno vytvářet obrazy zcela původní, ale takové, které by beze slov dotvářely, naznačovaly, sugerovaly, ozřejmovaly apod. napětí panující mezi románovými postavami.

Dosti nízké nároky na vyprávění obrazem se myslím projeví i v tom, jak chudička je ve filmu *Helimadoe* „historická vize“ – městečko se svým ročním cyklem a rituály. Filmu takto chybí (vyjma střídání dne a noci) časový rozměr – pocit plynutí času. Prostor se sice otevírá alespoň jízdami „zpívajícího kočáru“, mohl ho však navozovat pohyb mladistvého hrdiny, kterého si lze snadno představit, jak doslova rotuje (poletuje) mezi kontrastními mikrosvěty – mezi svým fádním a upjatým domovem a rušným a vzrušujícím hospodářstvím doktora Hanzelína.

Když v Jirešově filmu pociťujeme absenci žijícího městečka (alespoň tak, jak žilo to z *Petrolejových lamp*), není to z dogmatického lpění na věrnosti předloze, která je mimo jiné také kronikou, ale jen a jen z toho důvodu, že městečko na ženské hrdinky zvané *Helimadony* živě reaguje a ony tvoří jeho neoddělitelnou součást. A dlužno říci, že součást hodnou politování, sloužící k ukájení zvědavosti a posměchu. Starší tři Hanzelínovy dcery byly totiž zařazeny do společenství místních kuriozit a „býti poznamenan, do smrti odsouzen k tomu dělat šaška hlupákům, to je velmi, velmi skličující“, říká kniha.³¹⁾ Portréty v ní vykreslené pak svědčí o dosti nevšední ošklivo-

29) Tamtéž, s. 108.

30) Tamtéž, s. 204.

31) Tamtéž, s. 36.

sti. O chlapské Heleně, která „snad vůbec neměla rtů“ se kupříkladu uvádí: „Připomínala velblouda a také se jako velbloud hrbila. Byla hlučná, hubatá a pramálo na sebe dbala.“³²⁾ Stejně zle je na tom i tichá, skromná a věrná Lída, jejíž postava připomíná „chrastící kostru“, pórovitý obličej je pln nežitů a drobných boláček, mastné vlasy jsou posypány lupy jako moukou.

Nechceme tvrdit, že by měl filmový přepis reprodukovat za každou cenu a doslova podoby vytvořené autorem a nemíníme pominout, že konkretizace lidské ošklivosti nemůže s ohledem na expresivitu obrazové reprodukce často zachycovat takové fyziognomické deformace, jako slovesné dílo, jež dává čtenáři pouze impuls k představě.³³⁾ Nelze nicméně pominout, že výrazná úprava zjevu některých Helimadon (jistá idealizace nastává již tím, že se nemocnému Emilovi zjevují ve snu – že se mu sní) přinesla zásadní významový posun: kruté osudové drama nenaplněného ženství, zacloněné poněkud perspektivou nevědoucího chlapce, v ničem však nezmírněné, se proměnilo takřka v idylu. I když dvě nejstarší sestry (představované Janou Dolanskou a Zuzanou Bydžovskou) byly pro natáčení upraveny tak, aby se potlačily jejich ženské půvaby, nepůvab tu zdaleka neodpovídá takovému poznamenání nelítostnou přírodou, jež by mělo znamenat cosi jako prokletí. Zapojení do otcova tyranského turnusu lze pak chápat i tak, že poskytuje nebohým ženám určitý smysl života, nebo, jinak řečeno, šanci, jak ho vůbec snést. Co asi může znamenat Lídino neúnavné dřičství? Zajisté ohlušování prací, okřikování hlasu srdce plného lásky, a přitom zakletého do tak odpudivé schránky, že snění o muži se rovná snění o zázraku. Doslovné zkrášlení sestry Marie pak zcela porušilo kontrastní rozvržení krásy a ošklivosti a způsobilo citelné oslabení (ne-li zrušení) psychologického napětí, panujícího v magnetickém poli krajně svérázného rodinného společenství; napětí syceného bezohlednou touhou po erotickém dobrodružství (Dora) na jedné straně, nenaplněním a rezignací na straně druhé (Helen, Lída, Marie).

Drama „ženy v množném čísle“, naznačené vnímavému čtenáři několika výmluvnými scénami,³⁴⁾ tedy filmová adaptace zavrhl. Snad proto, že tvůrci nepostřehli rafinované zasunutí podstatnější roviny výpovědi jakoby do pozadí, a sice do pozadí v dospělosti vzpomínané mladistvé zkušenosti. Přitom vzpomínané tak, jak byla kdysi prožita – to jest do jisté míry infantilně, aniž došlo k proniknutí k jejím spodnějším vrstvám.

32) Tamtéž, s. 37.

33) Velmi choulostivé by bylo také zachovávání věrnosti vůči vypočtení doktora Hanzelína. Sotva si lze představit, že při zjevu, jakým ho opatřil Havlíček, by si k němu divák uchoval nějakou vážnost. „Vidím starého doktora před sebou tak živě, že mi neuniká ani jediná jeho vráska. Byl malý, cupkavé nohy nesly vypouklý břich, na němž se kýval skleněný přívěsek od hodinek, představující hlavu Indiána... Bylo-li blátivo, nosíval selské holínky, v nichž vypadal velmi komicky... Na tenkém krku trčela kulatá hlavička jako na stopce. Tváře měl nadmuté, podobné dvěma rudým boulím... Štětinaté obočí mu u kořene nosu tvořilo bílá chvošťátka. Něco málo vlasů mu zbylo kolem uší a v týle, jinak byla jeho hlava docela lysá. Pod trudovitým nosem měl sotva patrný, popelavý, řídký, krátce zastřižený knírek.“ Tamtéž, s. 10 – 11. K tomu jen dodejme: při četbě tento obraz ztratíme v jeho plné konkrétnosti z očí. Ve filmu bychom ho měli stále před sebou.

34) Jedna z těch, které na chvíli obnaží skrývanou bolest, se odehraje za svitu měsíce, kdy nespátržený Emil uhlídá sestry, jak sedí na stupních do dvora („pěkně nad sebou jako slepice v kurníku“), a vyslechne plačící Helenu, která náléhá na sobeckou Doru toužící po úniku: „My tři máme už život docela za sebou... Jsme však přece jen ještě v hloubi duší ženami. Já bych například ráda – jak nesmírně bych ráda – chovala na klíně nemluvnátko! Své dítě nikdy nepochováám a také ne Lídino ani Mariino, ale mohlo by to být tvé dítě, Doro! Chápeš? Tvé dítě, které bys porodila pro nás všechny... Je to vlastně tvá povinnost, rozumíš, abys nám je dala, když nám ostatním je život odepřel!“ Tamtéž, s. 199.

O těch svědčí mimo jiné i kruté Hanzelínovo rozhodnutí zapojit po Dořině útěku do turnusu rovněž mladičkou a křehkou Emu – vina té, která dezertovala, se tak zvyšuje natolik, aby jí už nikdy nemohlo být odpuštěno.

Ve filmu jednoznačně dominuje rekonvalescenční epizoda ze života chlapce formovaného skleníkovou výchovou. Plete mu v ní hlavu pětice vířivých sester, z nichž jedna – ta nejmladší s kočkou – si na něho myslí a žárlí a jedna – ta nejpůsobivější a nejkrutější – ho deptá ženskou lstivostí a nevypočitatelností. Zúročil se rovněž romantický příběh o náruživé venkovské krásce (Dora), jejím panošovi (Emil), potulném komediantovi (kouzelník) a jeho umírající ženě (miss Aga). Truchlivá i dobrodružná romance touhy, lásky, zrady, smrti... poskytl příležitost k inscenování barvitých i působných výjevů a scén, denních i nočních, reálných i snových (viz sen o jasnovidce, jejíž krví zbarvená tvář se promění v tvář její nástupkyně – Dory). V návaznosti na předlohu mohla být pak tato romance vsazena do realistického rámce Hanzelínovy lékařské praxe a konfrontována s jeho neromantickou životní filozofií a smyslem pro sociální bezpráví; nesklouzá tudíž do nížin laciného sentimentu a pouťové kýčovitosti. Přestože jí nemůžeme upřít poetické kouzlo a erotické napětí, domníváme se současně, že i ona mohla zůstat více ztajena a v pozadí. Čeho? Onoho již zmiňovaného tragického nenaplnění vysmívaných, a přece tak srdnatě sdílených ženských údělů, sevřených vzájemně kuriózním pracovním turnusem, který však současně – vzdor své kurióznosti – akceptuje řád života a práce a takto poskytuje nepochybnou jistotu a oporu.

* * *

Závěrem znovu shrňme, co mohlo činit z Havlíčkových románů předlohy pro film inspirativní, či přímo přitažlivé. Tyto romány: 1) poskytují náměty obsahující zvláštní, výjimečné, bizarní, až hrůzné motivy, postavy a polohy; 2) vyznačují se převážně předmětným charakterem zobrazování (akcentují jevové) – názorným opsáním míst a plastickým vykreslením podob; 3) jejich dějová stavba obsahuje zpravidla vedle epické výpravnosti a lineárnosti též dramatická zauzlení osudového rozměru; 4) spolu s vypravěčovým komentářem se v nich na rozvoji psychologického tématu podílí významně scénická složka – děj předváděný.

K vyčísleným předpokladům je třeba připojit zpřesnění a korekce. Zvláštní, výjimečné, bizarní až hrůzné motivy, postavy a polohy autor vždy příčinně motivuje, z čehož plyne, že nedestruují žánr prózy psychologické a realistické; zůstávají součástí zprávy o minulém (o událostech, časech, jež pominuly), namnoze respektující (i při vyprávění postavou) objektivitu obrazu, v němž jednu z prvořadých rolí hraje sociální zázemí postav i konfliktů.

Některé fyziognomie Havlíček kreslí a překresluje tak detailně a plasticky, že se pro svou výlučnost stávají nenapodobitelné. Přitom v realistickém zobrazování se zjev postavy úzce váže k jejímu povahopisu a v některých případech se podepisuje zásadním způsobem na jejím osudu. Z toho pak vyplývá, že změna zjevu může přinést dalekosáhlé důsledky – prvořadě proměnu lidské situace. Determinující účín se v naturalistické próze pojí zejména z fyziognomickým defektem. Není-li pro vizuální zobrazení únosný, je třeba významově zatížit determinanty jiné. V případě hrdinky filmové verze *Petrolejových lamp* dostačovala k motivaci tragického omylu její odlišnost – to, že

se vymyká soudobé normě – a vědomí toho, co pro ženu dané doby a daného společenství znamenalo zůstat do třiceti let svobodnou starou pannou.

Těžíme-li z Havlíčkových próz děj s dostředivě dramatickým půdorysem, dopouštíme se vždy značné redukce nejen epických popisů a komentářů, ale i rozvinuté scénické složky, způsobující, že se postava i lidské prostředí (jeho vazby a střety) vyjevují s maximální bezprostředností. Vzhledem k významové provázanosti onoho děje je třeba při výběru a dotváření dbát toho, aby zaznělo jen podstatné slovo a objevilo se jen výmluvné gesto, aby nově vytvořená scéna souzněla s rozvíjeným a dramaticky zauzleným psychologickým tématem. Jinak se toto téma znejasňuje, banalizuje, trivializuje.

Drama obsažené v nitru Havlíčkových próz se podařilo v neoslabené míře přetlumočit pouze v Herzových *Petrolejových lampách*. V *Prokletí domu Hajnů* byl zcela zanedbán problém podmíněnosti konfliktního pole volbou zcela určitých charakterů, jež autor svádí na ploše svého románu dohromady; zde natolik soustředěně, že je umísťuje do jednoho domu – „domu Hajnů“. Nelze však nepřiznat, že je-li ve filmu prvořadost psychologického „studia“ postav a prostředí zanedbána natolik, že se ruší sám žánr, pak se adaptátor ocitá natolik mimo zónu předlohy, že na ekvivalenci vlastně přestává záležet. A pak už platí jen „ať se děje, co se děje“.

Několikrát jsme v našich analýzách narazili rovněž na problém komplexního obrazu postavy, k němuž směřuje zejména realistická románová epika. Tato komplexnost je sice pro film sotva dosažitelná, ale může se stát alespoň vzdáleným horizontem. Lze se k němu přibližovat filmově-dramatickou zkratkou (obrazovými konstalacemi: figura – figura, figura – předmět), prostřednictvím herecké konkretizace, která zkráceně nahradí literární popis, vnitřním monologem apod. Lze dotvářet nové situace, ale za cíl by si měly klást především odhalování hlubších – zhoubných či vykupitelských – vloh.

Jak ve filmu *Ta třetí*, tak v *Prokletí domu Hajnů* utrpěl hrdina (konflikt i téma viny a trestu) zejména tím, že se zrušilo předlohou proponované napětí mezi vnějšími projevy a skrytými reakcemi. Přitom i ve filmu lze slyšet „vnitřní hlas“ postavy a postava se může ocitat sama se sebou.

Jak patrně, kladou i realistická díla, jsou-li plně krásnou prózou a využívají-li bohatě svých zobrazovacích možností, na filmové adaptátory značné nároky. Proto by mělo na počátku adaptačního procesu docházet k hloubkovému poznání literární a existenciální problematiky předlohy. Jsme tu totiž povinováni čemusi velmi cennému. Čemu? Dílu, které je hodnotou duchovní. Zopakujme na závěr ještě jednou slova adresovaná Havlíčkem těm, kdo se nezajímají o osud literárního námětu, jenž se ocitl v rukou filmařů „...tento obchod je špinavý. Proč? Poněvadž jde o majetek duševní, o něco svobodného, vlastního, o kousek vlastní duše, která budiž neprodejná, svobodná a čistá. Kdo ji zaobchoduje, spáchal hřích proti duchu svatému.“

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK český jazyk a literaturu a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury Filosofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Vydala několik studií v kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tomuto tématu je věnována i její samostatná publikace nazvaná *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Bělohorská 122, 160 00 Praha 6)

Barbora Hlavsová

National, 1942. Premiéra 15. 1. 1943.

Režie: Martin Frič. **Námět:** Jaroslav Havlíček (Povídka Skleněný vrch). **Scénář:** Karel Steklý. **Kamera:** Karel Degl, Jaroslav Blažek. **Architekt:** Ferdinand Fiala. **Hudba:** Jaroslav Křička, Miloš Smatek. **Zvuk:** Stanislav Vondraš. **Střih:** Jan Kohout.

Hrají: Terezie Brzková (Barbora Hlavsová), František Smolík (Vojtěch, její syn), Jiřina Štěpničková (Klára Hlavsová, Vojtěchova žena), Rudolf Hrušínský (jejich syn Bořík), Jindřich Plachta (Žanta, penzista), Jaroslav Průcha (starosta Prouza), Vladimír Řepa (holič Kvěch), Stella Májová (jeho dcera Vlasta), František Filipovský (klenotník Bartyzal), Karel Dostal (Lukáš Hlavsa), Eliška Kuchařová (jeho vnučka Eliška), Rudolf Hrušínský st. (mlynář Ryšavý), Vilém Pfeiffer (Kaliba), Eman Fiala (tkadlec), Václav Trégl (Oldřich), Ella Nollová (služebná Rézinka) ad.

Ta třetí

Filmové studio Barrandov, 1968. Premiéra 17. 1. 1969.

Režie: Jaroslav Balík. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomyšlenkový román). **Scénář:** Jan Otčenášek, Jaroslav Balík. **Kamera:** Josef Illík. **Architekt:** Oldřich Bosák. **Hudba:** Karel Mareš. **Zvuk:** Roman Hloch. **Střih:** Jiřina Lukešová.

Hrají: Václav Voska (arch. Jiří Mánek), Ida Rapaičová (Eva), Blanka Bohdanová (Jarmila), Leopolda Dostalová (matka), Jan Ekl (Jirka), Čestmír Řanda (Karel), Jana Gýrová (Bobina), Míla Myslíková (Božena), Jitka Bendová (Jitka), Jela Lukešová (Evina matka), František Němec (Emil), Renata Olářová (Helena), Miroslav Saic (medik), Jiří Štěpnička (Bířák), Eva Vosková (Zuzka).

Petrolejové lampy

Filmové studio Barrandov, 1971. Premiéra 5. 11. 1971.

Režie: Juraj Herz. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomyšlenkový román). **Scénář:** Václav Šašek, Lubor Dohnal, Juraj Herz. **Kamera:** Jozef Šimončíč. **Architekt:** Zbyněk Hloch. **Hudba:** Luboš Fišer. **Zvuk:** František Černý. **Střih:** Jaromír Janáček.

Hrají: Iva Janžurová (Štěpa), Petr Čepek (Pavel), Marie Rosůlková, Ota Skleněčka (Kiliánovi), Vladimír Jednáčtík (Malina), Karel Chromík (Jan), Jana Plichtová (Manka), Evelyn Steimarová (Karla), Karel Černoch (Synáček), Josef Laufer (Xaver), Stanislav Remunda (Groman), Jan Schánilec (Jiří), Míla Myslíková (Hilmarová), Josef Červinka (dr. Hilmar), Václav Halama (kočí), Václav Štekl (Mourek), Marie Motlová (jeptiška), Vlastimila Vlková (hospodyně), Karel Augusta (lékař), Václav Vondráček (Machoň), Jana Sedlmayerová (Blodková), Marie Hübschová (Eliščina matka), Jaroslav Blažek (radní Trakl), Petra Kodymová, Marie Černá (Marie), Věra Dvořáková.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

Prokletí domu Hajnů

Filmové studio Barrandov, 1988. Premiéra – září 1989.

Režie: Jiří Svoboda. **Námět:** Jaroslav Havlíček (román Neviditelný). **Scénář:** Václav Šašek, Jiří Svoboda. **Kamera:** Vladimír Smutný. **Architekt:** Jozef Hrabušický. Výtvarná spolupráce Bedřich Budil. **Hudba:** Jozef Revallo. **Zvuk:** Jiří Moudrý. **Střih:** Josef Valušiak.

Hrají: Emil Horváth ml. (Petr Švejc – M. Stropnický), Petronela Vančíková (Soňa), Radoslav Brzobohatý (Hajn), Evelyn Steimarová (Katy), Petr Čepek (Cyril), Valerie Kaplanová (tetinka Karolina), František Husák (dr. Milde), František Řehák (Kunc), Emma Černá (Anna), František Švihlík (Holzknecht), Ota Sklenčka (Lachman), Vladimír Salač (notář), Bohumil Vávra (Pařík), Petr Brukner (Filip), Ondřej Pavelka (Dont), Jakub Zdeněk, Milan Pěkný.

Helimadoe

Česká televize – Krátký film a. s., 1993. Premiéra 8. 4. 1993.

Režie: Jaromil Jireš. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomený román). **Scénář:** Václav Šašek, spolupráce Jaromil Jireš. **Kamera:** Petr Polák. **Architekt:** Miloš Ditrich. **Hudba:** Luboš Fišer. **Zvuk:** Pavel Dvořák. **Střih:** Milan Justin. **Umělecká spolupráce:** Jan Čuřík.

Hrají: Josef Somr (doktor Hanzelín), Jana Dolanská (Helena), Zuzana Bydžovská (Lída), Ljuba Krbová Marie), Lucie Zedníčková (Dora), Jana Konečná (Ema), Jakub Marek (Emil), Petr Pelzer (Emil – muž), Oldřich Navrátil, Eva Jakoubková (Emilovi rodiče), Libuše Havelková (Háta), Jiří Bartoška (Balda), Alice Vegrová (Aga), Václav Vydra (učitel Pírko), Ota Sklenčka (profesor), Eliška Cvrčková, Rudolf Pellar.

SUMMARY

FILM ADAPTATIONS OF THE NOVELS
OF JAROSLAV HAVLÍČEK
Post-dramaturgic Contemplations

Marie Mravcová

Jaroslav Havlíček's literary work is characterized by features attractive to film-makers: the presence of dramatic collisions and tension in the relationships between characters, the attention to the objective aspect of reality, the visual art of arranging scenes, etc. Nevertheless, his work remained unnoticed for a long time. An updated version of J. Havlíček's prose work from 1939, *The Third Woman* (Ta třetí), scripted by Jan Otčenášek and shot by director Jaroslav Balík, has become the first attempt to make a feature film out of one of the writer's novels. The film-makers had a difficult job, in transferring both a comprehensively portrayed stock figure from the past to the present and, a cowardly, egoistic ditherer's dilemma with a tragic outcome. In the movie, the story of a man entangled with two women has been given a modern shape not only due to the present-day facts of life included, but also to the film-makers' sober artistic principles in emphasizing everyday life, and because of the non-standard film procedures used. The impoverishment of meaning in the portrait of the hero and the simplification, or outright negation, of the defects in his character also lead to a transformation in the depiction of the situation, to its reduction to a run-of-the-mill triangle of „people around us“.

Václav Šašek and Juraj Herz made a screen version of J. Havlíček's novel *Oil Lamps* (Petrolejobé lampy; its first edition was published in 1934 under the title *Scorched Desires*, its second, rewritten edition in 1944 under the title *Oil Lamps*). They exploited the literary work's dramatic character to its maximum and intensified it with the pathological motif of the gradual disintegration of the personality of a syphilitic. The heroine of the novel has been longing for motherhood for a long time. The syphilitic figure binds her into an emotional dependence for his personal gain. In this case too, the cinematic presentation of the female character has moved away from its literary model (representing the quintessence of the absence of feminine charm). Nonetheless, the cruel paradox of her situation as a human being has not been weakened in any way in the movie. Her situation associated with small-town relationships at the turn of the century. The period shown in the film is evoked in an extremely successful way by means of costumes, and motifs referring to objects and song lyrics (taken from the work of František Gellner, a notified Czech poet from the first decades of the century). The well thought-out condensation of the epic story into a cinematic and dramatic shape by means of analogy, repetition and mirroring are another good qualities that cannot be ignored in this picture.

The screen version of the novel *The Invisible Man* (1937) is perhaps the work in which Havlíček's story has been most distorted. Václav Šašek and Jiří Svoboda produced this screen version in 1989 under the title *The Curse of the House of Hajn* (Prokletí domu Hajnů). Using a psycho-pathological motif (two forms of the aberrant idea of invisibility), they changed the style of the psychological drama, making a (visually) very inventive horror show out of it. The changes at the thematic level were so great that they impaired the impact of the overall story, which was constructed on the stereotypical idea „of the downfall of ancient families“. In the movie, the main character, a plebeian go-getter punished by the repeated interventions of fate, has become quite undistinctive due to the abolition of the tension resulting from his narrating self and his experiencing self, as it was rendered in the novel. Because of this, the central theme, which is that of misunderstood guilt and punishment, has also become unclear.

Directed by Jaromil Jireš from a script by Václav Šašek, the screen version of J. Havlíček's novel *Helimadoc* (finished in 1936, but published only in 1940) is the latest of this writer's novels to become a movie. In this case, too, the intentional choice of the ich-form type of narration of the story, i. e. the fact that the story from adolescence (concerning a first meeting with woman's erotic charms, her mercy as well as cruelty) is told by the mature main character in retrospect, i. e. as a story grasped more profoundly, has not been appreciated fully in the film. A far-reaching change in the appearance of some female characters, i. e. the embellishment of three ugly spinsters, has prevented the unfolding of the drama of a woman's unfulfilment. The author, proceeding in a sophisticated way, veiled it by the protagonist's pre-pubescent reminiscences. Only the device of recollection, taken from a literary work consisting of several levels, and the corresponding

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

romantic anecdote about a village beauty's escape with an wandering magician have equalled their full effects from the novel in the film.

Screen versions of J. Havlíček's novels may offer good examples of problems with generic value to those who apply the dramaturgy of making books into films. Havlíček's novels are both psychologically well-accentuated, giving extremely comprehensive portraits of characters, and well thought-out representations of the tension in relationships and the logic in the fulfilment of individual destinies. It is these aspects which merit the increased attention of film-makers.

Translated by Miloš Veselý