

Články

OD SOCIÁLNÍ SATIRY
K MELODRAMATU*Hry Oskara Braatena jako filmové předlohy*

Karolína Stehlíková

Norská kinematografie patří kvantitativně mezi menší evropské kinematografie. Podle encyklopedie norského filmu z roku 1995 činil počet hraných filmů do tohoto roku jen 568¹⁾. Nejnovější kniha norských filmových historiků Gunnara Iversena a Oveho Soluma, která končí rokem 2009, zvyšuje toto číslo o dalších 173 filmů. Už jen z uvedených dvou čísel je patrné, že kinematografie tohoto malého národa (necelých pět milionů obyvatel) zažívá v posledních letech boom, v jehož pozadí můžeme hledat nejen zmnožení finančních kanálů umožňujících vznik nových filmů, ale také jasně deklarovanou politickou snahu formulovanou v jedné z parlamentních zpráv z nedávné doby, která klasifikuje film jako „jeden z nejdůležitějších kulturních výrazů dnešní doby“.²⁾ Dnešná šlo také o kinematografii ve své zemi silně podceňovanou, což ilustrativně dokládá nejen ironický název přehledové příručky shrnující norskou filmovou historii, jenž zní *Lepší než její pověst*³⁾ (titul je citací stejnojmenného filmu z padesátých let), ale také neformální sondáž, kterou autorka namátkou prováděla na laickém vzorku norského obyvatelstva. Málokdo byl ochoten přiznat vlastní kinematografii byt jen lokální význam.

Cesta k národní kinematografii

V minulých dobách zůstával norský film ve srovnání s kinematografiemi sousedních zemí Švédska a Dánska výrazně pozadu. Tato disproporce byla patrná už v dobách němého filmu. V době, kdy v Dánsku producent Ole Olsen vybudoval impérium *Nordisk Films kompagni*, které bylo v dobách své vrcholné slávy (1911–1916) druhou největší produkční společností hned za francouzskou společností bratrů Pathéových, se v Norsku zrodilo jen 16 hraných filmů, které (podle popisu těch dochovaných) svou kvalitou zřej-

1) Lars Thomas Braaten, Jan Erik Holst, Jan H. Kortner, *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal 1995. V úvahu jsou brány jen celovečerní filmy.

2) Gunnar Iversen, Ove Solum, *Den norske filmbølgen*, Oslo: Universitetsforlaget 2010, s. 40.

3) Øyvind Hanché, Gunnar Iversen, Nils Klevjer Aas, „*Bedre enn sitt rykte*“ *En liten norsk filmhistorie*, Oslo: Norsk filminstitutt 1997.

mě patřily k evropskému průměru.⁴⁾ Teprve dlouho poté, co Charles Magnusson v roce 1911 obrodil do té doby regionální produkční společnost *Svenska bio* přijetím trojlístku režisérů, z nichž dva (Viktor Sjöström a Mauritz Stiller) posléze napsali jednu kapitolu světové kinematografie, si Norsko začalo uvědomovat, že zaostává.

Mezi důvody tohoto opoždění, pomineme-li souvislosti historické, geografické a politické (Norsko je na počátku 20. století nejchudší ze tří skandinávských zemí a teprve v roce 1905 získává po mnoha stoletích plnou nezávislost), existuje jeden, který je dodnes považován za norské specifikum a který po léta retardoval produkci norského filmu. Tímto důvodem je systém řízení provozu kin. Vlastníky a provozovateli kin se totiž od roku 1913 postupně staly výhradně obce a městské části. Velká část příjmů (na počátku to bylo až 65 %), které filmové projekce generovaly, plynula do rozpočtu obcí a využívala se k budování kulturní infrastruktury (výstavba muzeí, knihoven, subvence divadlům apod.). Tento netradiční model, který nepočítá s vrácením získaných finančních prostředků do produkce, trvá s mírnými obměnami dodnes. Od druhé poloviny devadesátých let probíhala postupně privatizace kin. V současnosti je přibližně 20 % kin v rukou soukromých subjektů.⁵⁾ Nerovnováha vznikající v takto nastaveném systému se v průběhu let postupně vyrovnávala díky vzniku několika fondů, jež norským producentům zajišťovaly nezbytnou finanční podporu.

Norští historikové kladou počátek hodnotné norské kinematografie až do dvacátých let 20. století, kdy ve velkém počtu malých produkčních společností za špatných ekonomických a technických podmínek (první filmový ateliér byl v Norsku vybudován až v roce 1935) vzniklo 28 němých filmů, v nichž už ovšem hráli profesionální herci a které razily určitou poetiku, norským publikem vesměs nadšeně přijímanou.⁶⁾ Za milník, který zahájil tuto éru, je považován film *TULAČKA ANNA* (Fante-Anne) z roku 1920 v hlavní roli s Aastou Nilsenovou a v režii Rasmuse Breisteina, který je dodnes pokládán za jednoho z nejvýznamnějších norských režisérů a jehož konsekventní dílo zasahuje až do roku 1952. *TULAČKA ANNA* předznamenává vznik žánru, pro něž se později vžilo označení rurální melodram nebo selský romantický film a v jehož intencích se pohybovala většina norské produkce dvacátých let. Sám Breistein byl hlavním představitelem tohoto žánru romantizujícího venkovský život, jehož idyličnost se stavěla do kontrastu ke zhýralému životu ve městě a v němž byli hrdinové nuceni překonávat především sociální rozdíly, aby mohlo dojít ke šťastnému konci. Mezi filmy, jež vykazují všechny znaky tohoto žánru, patří například Sommerfeldtova *MATKA ZEMĚ* natočená podle Nobelovou cenou ověřeného románu Knuta Hamsuna, raný Dreyerův film *NEVĚSTA Z GLOMDALU*⁷⁾ nebo Breisteinův kanonický *SVATEBNÍ PRŮVOD V HARDANGERU*.

4) Ø. H a n c h e, G. I v e r s e n, N. K. A a s, c. d., s. 10–12.

5) O v e S o l u m, D a g A s b j ø r n s e n, Den norske kinomodellen. In: D a g A s b j ø r n s e n, O v e S o l u m (ed.), *Film og kino. Den norske modellen*. Oslo: Unipub 2008, s. 38.

6) Ø. H a n c h e, G. I v e r s e n, N. K. A a s, c. d., s. 16–21.

7) Oba zmíněné filmy počítá norská kinematografie za své, ačkoli jejich režiséry jsou Dánové.

Převod dramatického textu

Norský film byl podobně jako v jiných zemích ve svých počátcích silně provázán s divadlem.⁸⁾ Divadelní hry začaly sloužit jako filmové předlohy od okamžiku, kdy se z filmu převádějícího stal film vyprávějící. Dynamický a neustále se vyvíjející vztah divadla a filmu byl mnohokrát popsán. Jak připomíná James Monaco v knize *How to Read a Film*, nejen divadlo, ale i všechny ostatní audiovizuální umění prošly v důsledku zrození nového média redefinicí. V případě divadla šlo – a stále jde – o snahu nalézt nový funkční model antimitetického divadla poté, co se ukázalo, že pokud jde o mimezi, je film mnohem lépe vybaven.⁹⁾ Nicméně vzhledem k tomu, že drama a scénář mají společnou základní premisu, totiž že jsou to obojí žánry určené k performanci, tedy k převedení z verbálního do vizuálního média, je logické, že dramatická literatura vždy fungovala jako zásobárna námětů. Díky struktuře dramatu, jejich rozsahu a dialogům šlo při jejich zpracování často pouze o přizpůsobení novému médiu, nikoli o kompletní přepracování, které je typické například pro prozaické žánry. Pro tyto posuny, jež se s dramatem dějí, razí Egil Törnqvist pojem *transpozice*. Podle něj zastřešuje tento termín více typů převodů – převod dramatu z jazyka do jazyka (translation), z jednoho média do druhého (transformation), od náčrtu k finální verzi (rewriting) a od originálního textu k jeho autorizované a revidované verzi (editing).¹⁰⁾ Törnqvist zcela nezamítá ani tradiční pojem adaptace. Podle něj je ovšem tento termín rezervován pro translace a transformace, které zahrnují „zásadní, úmyslné odchylky od zdrojového textu.“¹¹⁾ Törnqvistova pozice není přežitou kanonizací původního textu. Naopak vzhledem k tomu, jakou škálou děl se zabývá (jeho kniha *Transposing drama* je komplexní studií čtyř dramatu z různých období a jejich transpozic do čtyř typů médií – divadlo, film, televize, rozhlas), je zřejmé, že transpozice vnímá jako svébytná umělecká díla. Zdá se, že Törnqvistovo teoretické oddělení transpozice od adaptace by našlo své pokračování v teorii Julie Sandersové, kterou ve svém článku „Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu“ tlumočí Petr Bubeníček.¹²⁾ Sandersová rozlišuje *adaptaci* a *přisvojení*. Přitom adaptací myslí aktivitu,

8) Budu dále hovořit především o propojení na úrovni mediální. Neméně podstatná je ale také prostupnost na úrovni personální. Nikoli náhodou se herci oslavovaného filmu TULAČKA ANNA rekrutovali z řad krátce předtím založeného Det norske teater (Novonorského divadla), které postupně vytvořilo kvalitní konkurenci norskému Nationaltheatret (Národnímu divadlu). Toto divadlo, kde se hrálo v druhém (uměle vytvořeném) oficiálním jazyce (v Norsku vedle sebe existují dvě varianty spisovné norštiny – bokmål a nynorsk), trpělo zpočátku nedostatkem kvalitní originální dramatiky. Zároveň do určité míry přirozeně inklinovalo k venkovskému prostředí (nynorsk je jazykem vytvořeným na základě staroseverštiny a norských dialektů charakteristických pro norský venkov), takže spojení s filmem, který v této době tíhne k romantizaci a oslavě venkova, se přímo nabízelo. Hercům v té době ještě vysmívaného divadla navíc filmové herectví nepřišlo nezajímavé, a nasýtily tak hlad po profesionálech, který pramenil z dosud přetrvávající nedůvěry k filmu jako takovému, jehož produkce se navíc v Norsku stále realizovala ve velmi amatérských podmínkách. Není díky hercům se norský film začal profesionalizovat. Médium, jež v té době stále ještě hledalo svou identitu, logicky přitáhlo i další lidi z branže.

9) James Monaco, *How to Read a Film*, New York, Oxford: Oxford University Press 2000, s. 49.

10) Egil Törnqvist, *Transposing Drama: Studies in Representation*, Macmillan: London 1991, s. 7.

11) Tamtéž, s. 8.

12) Petr Bubeníček, Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 11.

která se netají vazbou na zdrojový text, zatímco přisvojení podle ní charakterizuje díla, která jsou od zdrojových děl natolik vzdálena, že jejich identifikace vyžaduje zásadní intelektuální úsilí (lze říct, že Sandersová tímto termínem nahrazuje širší pojem intertextualita, který je etymologicky vázán na text).¹³⁾

Törnqvistova dichotomie adaptace versus transpozice se zdá být oprávněná v souvislosti s dramatem, které skutečně lze do filmu (čistě teoreticky pochopitelně) převést s minimálními úpravami. Naproti tomu filmování literárních děl typu románu bude patrně vždy adaptací už jen z toho prostého důvodu, který uvádí Monaco, totiž že klasický komerční film nedokáže reprodukovat rozpětí románu v čase.¹⁴⁾ Nicméně nahlédnuto diachronně v kontextu (vzhledem k objektu našeho zkoumání) skandinávského diskurzu ve dvacátých letech 20. století reflektujícího převádění literárních děl na plátno je zřetelné, že v této oblasti lze pozorovat postupný vývoj. Podobně jako jinde bylo po skandinávských filmech poté, co jejich metráž překročila tisíc metrů a zrodil se fenomén celovečerního filmu, primárně požadováno, aby byly věrnými transpozicemi, nikoli volnějšími adaptacemi. Jako ilustrativní příklad může sloužit polemika týkající se zfilmování románových děl Selmy Lagerlöfové ve dvacátých letech 20. století. Do těchto diskuzí se kromě autorky zapojovali i jiní švédští spisovatelé. Na konci bylo kompletní odmítnutí Stillerovy adaptace GÖSTY BERLINGA kritikou i samotnou autorkou.¹⁵⁾ Je zcela zřejmé, že nový pohled, přiznávající filmovým tvůrcům právo na subjektivně uchopenou adaptaci předlohy, úzce souvisí s uznáním filmového umění jako nezávislé umělecké formy, k němuž docházelo postupně zhruba od druhé poloviny první dekády 20. století.

Teoreticky snadná transpozice dramatického textu do filmového média v sobě ovšem skrývá také zřetelné úskalí spočívající v příliš pevné vazbě na dramatickou strukturu, kvůli níž může film působit jako statické zfilmované představení. Arne Engelstad ve své knize *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (Od knihy k filmu. O adaptacích literárních textů) naznačuje, že vhodnost k filmovému zpracování závisí do jisté míry i na době vzniku dramatu, respektive na dobové konvenci, která určuje flexibilitu dramatického prostoru.¹⁶⁾ Engelstad tím vysvětluje, proč je jednodušší (a spíše se zdaří) zfilmovat Shakespeara s jeho verbálně zprostředkovanými externími sceneriemi než cíleně interiérového Ibsena. Provázanost divadla i filmu je zřetelná rovněž z fenoménu známého až z poslední doby, totiž z adaptací filmových scénářů pro divadlo, které by podle Lindy Hutcheonové spadalo do kategorie showing to showing, a již uvádí tezi: „Příběhy předváděné v jednom performativním médiu jsou vždy adaptovatelné do jiného performativního média (...).“¹⁷⁾ Je pozoruhodné, že touto cestou se často vydávají

13) Starší kategorizace filmových adaptací s ohledem na jejich vztah k originálu představuje např. Brian McFarlane ve své knize *Novel to Film*. Brian M c F a r l a n e, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press 1996, s. 10–11.

14) J. M o n a c o, c. d., s. 45.

15) Selma Lagerlöfová se dokonce pokusila získat zpátky filmová práva, která prodala Mauritzu Stillerovi. Tytti S o i l a, Sweden. In: Tytti S o i l a, Astrid S ö d e r b e r g h W i d d i n g, Gunnar I v e r s e n (ed.), *Nordic National Cinemas*. London, New York: Routledge 1998, s. 161.

16) Arne E n g e l s t a d, *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 2007, s. 17.

17) Linda H u t c h e o n o v á, Co se děje při adaptaci. *Illuminace* 22, 2010, č. 1, s. 33.

právě skandinávské filmy (připomeňme u nás hned několikrát inscenovanou Vinterbergovu RODINNOU OSLAVU nebo Næssova ELLINGA. Nověji tento trend zahrnuje Trierův film KDO JE TADY ŘEDITEL? a Breienův KURZ NEGATIVNÍHO MYŠLENÍ). Nad příčinami této „obrácené“ transpozice můžeme teoretizovat. Když pomineme často uváděný zjednodušující důvod, že současní dramatikové neumějí napsat dobrý dialog, nabízí se teorie recyklace, kterou filmový průmysl dovedl k naprosté dokonalosti (román adaptovaný pro film, který je v zápětí transponován do tištěného média při logické redukci a metamorfóze původního materiálu) a která tímto způsobem infiltruje i do divadelního světa. Další důvod je ekonomický. Divadelní dramaturgové pochopitelně také kalkulují s faktem, který Brian McFarlane formuluje jako „(...) očekávání, že respekt a popularita dosažená v jednom médiu by mohla infikovat dílo vytvořené v médiu jiném.“¹⁸⁾

Braatenova dramata jako předlohy

Vraťme se ale zpátky do skandinávského prostoru dvacátých let. Zvláště pro švédský němý film v období jeho největší slávy byly transpozice literárních děl úhelným kamenem, které položily základ úspěchu této kinematografie. Také proto bývá tato éra přímo nazývána *literární film* (literary cinema).¹⁹⁾ Švédská tendence k adaptacím měla několik důvodů, z nichž nejdůležitější byly prestiž, dobré příběhy a „švédskost“, jež měla domácí kinematografii profilovat v kontrastu k jiným evropským kinematografiím, ale především ke kinematografii americké, která stále agresivněji dobývala evropský trh. Dobré příběhy si Švédové vypůjčovali i z norské literatury (příkladem za všechny je Sjöströmův TERJE VIGEN podle Ibsenovy epické básně). Také Norové sahalí po švédském vzoru od začátku po literárních předlohách. I když zpočátku převažovala adaptace románů a povídek, vsadilo zejména ve třicátých letech několik režisérů na aktuální úspěch současných her a převedlo je na plátno.

Počáteční vztah Oskara Braatena k filmu, ač právě toto umění následně uchovalo jeho dílo živé pro příští generace, nelze označit jinak než jako skeptický. Oskar Braaten (1881–1939) byl spisovatel, dramatik, dramaturg, režisér a posléze i ředitel osloského Det norske teater (Novonorského divadla). Jeho životopisec Aage Lind cituje jeho článek „Film og litteratur“ (Film a literatura), v němž Braaten vyhodnocuje film jako nebezpečného konkurenta divadla a vyzývá spisovatele, aby jej vzali do svých služeb a přizpůsobili jej svým potřebám.²⁰⁾ V době, kdy norský film zažíval první úspěšné tažení, byl Braaten čerstvě etablovaným spisovatelem a kulturní osobností reprezentující v silně industrializovaném Oslu unikum. Jako syn dělnice z textilky prožil dětství v průmyslové čtvrti Sagene (Pily), která lemuje břehy řeky Aker. Braaten se v celém svém díle inspiroval tímto prostředím a jeho obyvateli. Svá díla psal v idiolektu dělnického předměstí. Jeho hry a romány jsou přesným otiskem doby a zachycují období největšího rozvoje leh-

18) B. M c F a r l a n e, c. d., s. 7. „(...) the expectation that respectability or popularity achieved in one medium might infect the work created in other.“

19) T. S o i l a, c. d., s. 162.

20) Aage L i n d, *Oskar Braaten*, Oslo: Aschehoug 1962, s. 135. Citovaná parafráze je v textu uvedena bez citačního údaje.

kého průmyslu, jakého bylo Oslo kdy svědkem. Spolu se svými kolegy Kristoferem Updalem a Johanem Falkbergetem je Oskar Braaten považován za spisovatele, který v norské literatuře etabloval postavu dělníka, a za představitele nového realismu, jenž přichází jako reakce na přeestetizovaná modernistická díla z přelomu století a zároveň je pokračováním silné realistické tradice, která má v Norsku silnější kořeny než v okolních zemích. Ve svých dílech nazírá dělníky očima člověka, který tyto lidi důvěrně zná, zaměřuje se na sociální nerovnost a morální dilemata rodící se z bídy, aniž by přitom byl neúnosně sentimentální nebo propagandistický. Braaten měl zároveň dar napsat břitký dialog sršící vtípem, čímž dobře vyvažoval tragičnost zápletek některých svých děl. Tato schopnost jej navíc předurčovala pro dráhu dramatika, i když tu nastupovat po Ibsenovi nebylo vůbec jednoduché.

V průběhu třicátých let bylo zfilmováno pět Braatenových divadelních her. Za kanonické (s výhradami některých norských filmových historiků) jsou dnes pokládány první tři filmy – VELKÉ KŘTINY (1931), SLUŠNÍ LIDÉ (1937) a DÍTĚ (1938). Čtvrtý film vznikl na podkladě dvou různých děl (dramatu *Dobrá krásná Maren* a románu *Za hokynářským pultem*) a byl uveden pod titulem DOBRÁ KRÁSNÁ MAREN (1940). Po válce se Braatenovy hry dočkaly ještě tři zfilmování. Prvním byl Bergmanův raný film PRŠÍ NÁM NA LÁSKU (1946), který je velmi volnou adaptací hry *Slušní lidé*. V sedmdesátých letech pak byla natočena nová norská adaptace hry DÍTĚ (1974), založená ovšem na divadelně úspěšné muzikálové úpravě, a jako poslední vznikl film MILÁ MAREN (1976), který si za předlohu vzal už dříve zfilmovanou hru *Dobrá krásná Maren*.²¹⁾

Zlatý věk norské kinematografie

Pro třicátá léta v norské kinematografii (především pak pro časový úsek zúžený na léta 1937–1940) se vžilo označení zlatý věk.²²⁾ Na úspěch tohoto období navázala tato kinematografie podle některých historiků až v osmdesátých letech, kdy norský film po delším útlumu v šedesátých a sedmdesátých letech prošel významným formálním přerodem, dokázal prorazit na zahraničních festivalech, a především konečně začal opět získávat přízeň domácího publika. Na počátku třicátých let byli norští diváci zřetelně přesyceni výpravnými, avšak patetickými a příliš melodramatickými filmy z venkovského prostředí, na jaké byl specialistou Rasmus Breistein. V roce 1926 se ovšem ze Spojených států po několikaleté praxi na různých postech v MGM vrátil muž, do něhož byly vzhledem k jeho původu (byl vnukem norských kulturních ikon Henrika Ibsena a Bjørnstjerne Bjørnsona) vkládány velké naděje. Tímto mužem byl Tancred Ibsen, který později natočil (spolu s Einarem Sissenerem) první norský zvukový film (zmíněné VELKÉ KŘTINY), a napomohl tak zrodu filmového „nového realismu“, který je ozvěnou civilní městské poetiky známé například z filmů Reného Claira. Sám Ibsen hovoří v narážce na dramaturgu

21) Autor neuveden, *Oscar Braaten 1881–1981. En filmografi*, Oslo: Norsk filminstitutt, 1981. (V názvu této publikace je Braatenovo křestní jméno chybně uvedeno jako Oscar). Zevrubnému popisu všech adaptací Braatenových děl se ve svém článku *Fra sosialrealisme til skrekkromantikk – Om Oskar Braaten-filmatiseringene gjennom tidene* v časopise *Film & kino* 1987/4, s. 78–85 věnuje Gunnar Iversen.

22) Gunnar Iversen, *Tancred Ibsen og den norske gullalderen*, Oslo: Det norske filminstitutt 1993, s. 14.

svého dědečka o tzv. *ibsenizaci* filmu.²³⁾ Má tím na mysli především obrácení zájmu od historizujícího romantismu k problémům typickým pro současnost, což ovšem dodržel jen ve svém prvním filmu. Ibsen se stal vůbec nejúspěšnějším norským režisérem, jeho tvorba se vyznačuje na norské poměry stále unikátním rozsahem (za svůj život natočil 22 hraných filmů). Tento režisér opsal ve svém díle, které se uzavřelo v roce 1963, ob-
louk. Řekněme ve zkratce, že mezi jeho úspěchy z třicátých let, v jejichž pozadí stojí ne-
pochybně dobrá znalost hollywoodského *know how*, jak udělat řemeslně kvalitní a pub-
likem oblíbený film, patří kriminální film DVA ŽIVÍ A JEDEN MRTVÝ (1937)²⁴⁾ a trojice filmů
v hlavní roli s vynikajícím Alfredem Maurstadem TULÁK (1937), GJEST BAARDSSEN (1939)
a TØRRES SNØRTEVOLD (1940), kde v centru romantizujících příběhů stojí fiktivní, respek-
tive legendární postavy, které svým jednáním a hlubokým psychologickým portrétem
představují některý z podstatných rysů norské povahy. Druhým režisérem, jenž se v tři-
cátých letech profiloval jako svébytný tvůrce, byl Leif Sinding, jehož úspěch byl založen
právě na zfilmování Braatenovy hry *Slušní lidé*. Pro norskou kinematografii je dále
podstatná jeho sociální sonda v podobě zfilmovaného románu BEZBRANNÍ z roku 1939
o otrocké práci osiřelých dětí svěřených do péče vykořisťovatelským pěstounům. Tento
režisér bohužel za války ztratil důvěru svých kolegů i diváků, protože kolaboroval s na-
cistickým režimem. Stejně jako kinematografii dvacátých let netvořila jen díla Rasmuse
Breisteina, nebyla třicátá léta pouze doménou Tancreda Ibsena. Je nicméně neoddisku-
tovatelné, že tito dva režiséři, každý s výrazným rukopisem a uceleným autorským názo-
rem, představují pilíře norské předválečné kinematografie.

Velké křtiny

Trend filmování literárních předloh pokračoval v Norsku po celá třicátá léta. Nejčastěji
se filmovala díla spisovatelů Bjørnstjerne Bjørnsona, Kristofera Jansona, Gabriela Scot-
ta a Oveho Ansteinssona.²⁵⁾ Po textu soudobé divadelní hry sáhl Tancred Ibsen naprosto
cíleně. Jak uvádí ve své autobiografii *Tro det eller ei* (Věřte nevěřte), seděl jednoho ve-
čera v Národním divadle a sledoval velmi úspěšné představení *Velkých křtin*, když v tom
před sebou spatřil „ideální zvukový film.“²⁶⁾

Měla (divadelní hra) všechny ingredience! Měla děj, vtip i napětí, byla dojemná,
nelhala o farářích ani farnících, měla šťastný konec – to vše podpořeno autorovými
brilantními replikami. V tomto kusu měli hlavní role *lidé* a stroje byly statisty.²⁷⁾

23) Tamtéž, s. 10. O východiscích Ibsenovy režiséřské tvorby viz také tematické číslo časopisu *Film & kino* 1980/5A, 87 s., jehož autorem je Dag Lutro.

24) Film je adaptací detektivního románu Sigurda Christiansena a dočkal se několika dalších zpracování. Mezi jinými českého z roku 1950.

25) Sigurd E v e n s m o, *Det store tivolí. Film og kino i Norge*, Oslo: Gyldendal norsk forlag 1992, s. 189.

26) Tancred I b s e n, *Tro det eller ei*, Oslo: Gyldendal norsk forlag 1976, s. 138.

27) Tamtéž, s. 138. "Den hadde alle ingrediensene! Den hadde handling, humor og spenning, den var røren-
de, hadde sannhetsord å si til såvel prester som menigmann, den hadde en lykkelig slutt – alt understøt-
tet av forfatterens glimrende replikker. Her var det *menneskene* som hadde hovedrollene, og maskinene
som var statisteri."

Velké křtiny si premiéru na divadle odbyly už roku 1925. Představení bylo natolik úspěšné, že se udrželo na repertoáru několik let a dosáhlo více než stovky repríz. Braatenova dcera Berit Strandvoldová v knize o svém otci *Oskar Braaten – i dørgløyten* (Oskar Braaten škvírou ve dveřích) popisuje tuto dobu jako zlomovou pro život jejich čtyřčlenné rodiny.²⁸⁾ *Velké křtiny* byly úspěšné nejen v Oslu, hrála je i jiná norská divadla a pronikly i za hranice (uváděly se po celé Skandinávii a v Německu). Vzhledem k vytrvalosti, s jakou se hra držela na repertoáru, a oblíbenosti u publika, nebylo divu, že Tancred Ibsen vycítil téměř jistý úspěch. Pro svůj záměr získal začínající režisér představitele jednoho z hlavních hrdinů (Haralda) zkušeného divadelního i filmového herce Einara Sissenera a posléze též Oskara Braatena, který si ovšem vymínil dozor nad jazykovou úrovní filmu (kromě toho, že film měl paralelně vzniknout ve třech verzích – norské, dánské a švédské –, šlo autorovi v první řadě o dodržení sociolektu, jímž mluvily jeho postavy), a figuroval tedy v procesu coby režisér dialogů a zároveň – jak uvádí více zdrojů – zainteresovaný rádce. Ibsen se Sissenerem založili produkční společnost a začali shánět finanční a technické prostředky. Vznik prvního norského zvukového filmu provázely peripetie, které dnes figurují v textech norských historiků jako příklady toho, jak lze filmovou klasiku udělat na koleni. Iversen ve své knize *Tancred Ibsen og den norske gullalderen* (Tancred Ibsen a norský zlatý věk) například uvádí, že zvukovou aparaturu překvapivě zapůjčila zdarma švédská společnost Aga Baltic.²⁹⁾ Interiérové scény se natáčely na maličké kabaretní scéně Chat Noir pozdě v noci, kdy se v divadle nezkoušelo ani nehrálo apod. Ibsen přenesl do filmu kompletní obsazení z Národního divadla, čímž si situaci samozřejmě ulehčil. Autorem scénáře byl ovšem Ibsen sám a je na první pohled patrné, že na této úrovni došlo ke značným posunům, které zdaleka nebyly jen formální.

Původní Braatenova hra má tři dějství odehrávající se ve dvou interiérech.³⁰⁾ Čas hry je v úvodní poznámce označen jako „naše doba“. Hra je břitkou satirou beroucí si na mušku absurdní situaci dělnic, svobodných matek, jimž protestantská církev odpírá svátost křtu, a pasuje je tím na vyvrhele společnosti. Tato rovina je pro hru zcela klíčová, což je zřejmé i z toho, že první a třetí dějství se odehrává ve farářově kanceláři. Hrdinkami hry jsou mladá Alvilde, její starší kamarádka, prostořeká spolubydlící Dvojitá Petra, a několik dalších dívek, které, což je jedna z point hry, všechny přivedl do jiného stavu proutník Hans, přezdívaný Kukačka. Hlavními mužskými hrdiny jsou dobromyslný starý farář, jeho nesmiřitelně idealistický budoucí zeť kaplan Idar a lidově vychytralý farářův pomocník Evensen. Mezi touto trojicí se rozpoutá boj o duše žen, které se na protest proti nespravedlnosti nechají z církve vyškrtnout. Tato skutečnost ovšem připraví pole působnosti sektářům, kteří se na bezprizorné okamžité sesypou. Druhým motivem je příběh svobodné matky Alvilde, která najde dočasné východisko z bezútěšné situace ve fiktivním vztahu se submisivním Haraldem, jemuž nevádí předstírat, že je otcem Alvilde.

28) Podle Berit Strandvoldové mohla rodina díky příjmům z této hry splatit dluhy, pořídit si elektrický sporák a automobil. Berit Strandvoldová, *Oskar Braaten – i dørgløyten*, Oslo: H. Aschehoug and co. 1981, s. 70.

29) G. Iversen, c. d., s. 10.

30) Všechny Braatenovy hry jsou citovány podle sebraného vydání jeho děl. Oskar Braaten, *Samlede verker I–V*, Oslo: Aschehoug 1987.

dina dítěte, protože po Alvilde v skrytu touží. Alvilde nakonec vztah s Haraldem legitimizuje, když jej u zápisu ke křtu označí za otce dítěte.

Tancred Ibsen dobře pochopil, že úspěšnost filmové verze předpokládá změnu v hierarchii motivů. Ve stylu hollywoodského paradigmatu tak ve svém scénáři vypichuje drama milostného trojúhelníku Alvilde – Harald – Kukačka, a klade tak důraz na melodramatičnost zápletky. Do centra příběhu tím staví nesmělého, zženštilého muže, který v průběhu děje překonává svou (okolím mu namlouvanou) „nervozitu“ a mění se v akceschopného, sebevědomého hrdinu.

Pro uvedení do děje je prvních 25 minut z 95minutového filmu vyhrazeno zpřítomnění předtextové historie hry. První záběry odkazují až epigonsky na film Reného Claira *Pod střechami Paříže* z roku 1930, ve kterém se kamera ze střech domů snáší do parteru ulice, aby zachytila obyčejné obyvatele francouzské metropole. Ibsenův kameraman Gunnar Nilsen-Vig začíná podobně – záběrem na běžný činžák. Pokračuje ovšem v opačném směru než Clair. Kamera přeletí střechy, aby mohla zabrat město z výšky. Ibsen dopřeje divákovi 360stupňové panorama industriálního Osla. Záběry podmalovává podobně jako u Claira ústřední melodie filmu, kterou je pouliční píseň beze slov hraná na harmoniku a housle.

S hrdiny se seznamujeme postupně. Dvojitá Petra a její spolubydlící Alvilde vstávají a chystají se do práce. Tato expozice umožňuje záběry běžného ruchu v osloských ulicích, na něž plynule navazuje továrenská realita – průvod dělnic slévající se v jeden proud u brány do fabriky. Deskriptivními záběry pronikají drobné dialogy, které nemají přímou oporu v původní hře, logicky však zprostředkovávají historii postav (Alvhildino nechutenství u snídaně naznačuje možné těhotenství, těžké postavení nesezdaných žen je pro změnu vyjádřené synekdochickou výměnou dvou replik mezi těhotnou Georgine a Dvojitou Petrou). V páté minutě se rozjízďejí textilní stroje. Kamera, která nejprve zabírá ženy u strojů, se posléze soustředí na jednotlivé detaily a nechává vyniknout rytmickému pohybu cívek a člunků. V této chvíli se zřetelně vyjevuje režisérova snaha zachytit poezii továrního ruchu a zprostředkovat realitu v širší, jakou mu toto médium umožňuje. Teprve po půl hodině se ocitáme ve farářově kanceláři a seznamujeme s trojicí farář, kaplan a jeho pomocník.

Je zcela očividné, že režiséra vedla k úpravám snaha posunout těžiště od „církevního“ konfliktu k obecně sdělnějšímu „těžkému údělu chudé svobodné matky“. Aby byl divákův emocionální hlad nasycen, je předvedeno, jak Alvilde k dítěti přišla (v divadelní hře je dítě na světě hned od začátku). Ibsen také vhodně přetváří původní nedramatické pasáže, jež mají podobu statických retrospektiv, do aktivních dialogů.

Od okamžiku, kdy je dítě svěřeno Haraldovi, který je do té chvíle pasivní epizodní postavou, se pozornost přesouvá na něj. Ve druhé třetině filmu následuje režisér hru nejvěrněji, i když chronologii scén opět rozrušuje ve prospěch paralelního odvíjení dvou zápletek – Haraldova vyrovnávání se s rolí muže v domácnosti a rozhořívajícího se sporu mezi mladými ženami a netolerantní státní církví.

Haraldova submisivní role je na chvíli potvrzena. Se zástěrou kolem pasu pobíhá mezi plotnou a kolébkou. Dítě láskyplně krmí, koupe, utěšuje, pere pleny a přitom vaří. Zlom přichází v momentě, kdy se v domácnosti zjeví Hans – Kukačka a pokouší se obnovit vztah s Alvildou. Harald si uvědomuje své potupné postavení, serve si zástěru a mrští

ji Alvilde k nohám, dezorientovanému Hansovi vrazí do ruky jeho dítě. Když ale vidí, jak nešikovný Hans drží plačící dítě, syna mu odebere a předvede mu, jak se správně drží kojeneček. Oproti dramatu graduje Ibsen lépe Haraldovu proměnu, když jej bezprostředně po této scéně nechává vyběhnout za Hansem na ulici a poprat se s ním. Bitka dvou mužů (ve hře opět zprostředkovaná pouze referenčně) je předvedena v duchu neorealismu (srocní zvědavců, chlapec, jenž upozorňuje přihlízející na blížícího se četníka).

Poslední třetina filmu je do velké míry volnou Ibsenovou fabulací, která s původní hrou nemá nic společného. Scénárista dotahuje příběh dvojice, aby mohlo dojít k očekávanému *happyendu*. Harald, plný nově nabytého sebevědomí, si sežene práci zahradníka a získá si srdce své zaměstnavatelky (kromě své píše také tím, že s sebou v bedničce tajně nosí malého Pásana). Když bohatá dáma nabídne Haraldovi a jeho rodině zahradní domek a stálou práci, může Harald tuto novinu triumfálně oznámit Alvilde, která už mu mezitím stačila naznačit, že by z jejich vztahu mohlo být něco víc. Ve druhém plánu vrcholí souboj několika sektářů o duše žen uvolněných ze státní církve. Poslední třetina filmu se záměrně přesouvá do exteriérů (rozkvetlá zahrada, romantizující dělnická čtvrť s řekou) a končí hromadným křtem všech dosud nepokřtěných dětí, který je předveden jako zábavná montáž (kojenci kolující v rychlém sledu z ruky do ruky s prolnutým závěrečným záběrem na tvář nastrojeného batolete).

Filmu se dostalo nadšeného přijetí kritikou i publikem. Také zahraniční kritika se o filmu vyjadřovala příznivě. Film byl prodán do Švédska i do Dánska. Jedinou porážku utrpěl na americkém trhu. Podle Braatenovy dcery byl film ve státě New York cenzurou zakázán pro blasfemičnost. Strandvoldová cituje ve své vzpomínkové knize neznámý zdroj: „Nemohl být akceptován pro svou amorálnost a způsob, jakým si dělal legraci z náboženství.“³¹⁾ Gunnar Iversen ve své mikrostudii *Under Oslos hustak* (Pod střechami Osla), zveřejněné v bookletu k restaurované verzi VELKÝCH KŘTIN a vydané na DVD v roce 2008, prezentuje dílo jako ukázkou dobového „feelgood“ filmu, který především díky zábavnému převrácení genderových rolí je dodnes aktuální a divákovi přístupný.³²⁾ V této souvislosti můžeme možná připomenout Haasův a Vávřův filmový přepis Langerovy komedie *VELBLOUD UCHEM JEHLY*, kde silná (a chudá) žena Zuzka šéfuje nesmělému, nepraktickému a bohatému Alíkovi. Mimochodem je vysoce pravděpodobné, že hry tohoto českého dramatika Oskar Braaten znal. V roce 1932 uvedlo Novonorské divadlo Langerovu hru *Velbloud uchem jehly*, o dva roky později (v době, kdy Braaten divadlu umělecky šéfoval) pak *Obrácení Ferdyše Pištory*.

Slušní lidé

Zfilmování další Braatenovy hry *Slušní lidé* se přirozeně nabízelo vzhledem k popularitě, jakou si získal film *VELKÉ KŘTINY*. Podobně jako v předchozím případě se jedná o zralou Braatenovu hru z roku 1930. Jde opět o satiru vysmívající se tentokrát pokrytectví

31) B. S t r a n d v o l d o v á, c. d., s. 125. „Den kunne ikke aksepteres, da den drev gjøn med religion og var umoralsk!“

32) Gunnar I v e r s e n, *Under Oslos hustak*, booklet k DVD, vydavatel Norsk filminstitutt, 2008, nestránkováno.

takzvaně slušných lidí, kteří, jak se ukáže, nejsou o nic lepší než ústřední dvojice hry, již tvoří napravený zloděj a bývalá prostitutka. Hra svým rámcem – příběh dvojice, kterou sociální situace vytlačila na okraj společnosti a která se snaží začít znovu, připomíná mnohem tragičtější drama Františka Langera *Periferie* (1925).

Drama má tři dějství, všechna se odehrávají v chatě nedaleko za městem. David a Maggi se ve snaze najít dočasný úkryt vloupají do prázdné chaty. Její majitel Håkensen se projevuje jako lidumil a chatu hrdinům dočasně přenechá. Ačkoli si David brzy najde práci a Maggi se stane ženou v domácnosti, je dvojice neustále konfrontována se štvavým zájmem okolí, protože v chatě poskytuje úkryt pochybným existencím. Katarzním okamžikem dramatu je závěrečná scéna s občany, kteří v čele s hlavní samaritánkou a drbnou přicházejí pogratulovat páru k ohlášené svatbě. Při této příležitosti požádá paní Haldorsonová Maggi o přednášku o těžkém údělu prostitutek. Maggi jí promptně vyhoví, čímž uvede všechny do rozpaků, protože, aniž někoho jmenuje, vyjde najevo, že se o ni přítomní muži pokoušeli nebo byli v minulosti jejími zákazníky.

K filmu Leifa Sindinga napsal scénář zřejmě sám Oskar Braaten, i když podobně jako v případě VELKÝCH KŘTIN figuruje v titulcích pouze jako autor předlohy.³³⁾ Vzhledem k tomu, že scénář se dochoval, lze dobře rozkrýt, jak si s vlastní hrou poradil sám autor v roli scénáristy. Scénář obsahuje 333 číslovaných záběrů a až na prvních 25 záběrů (tvořících 30 z 85 minut filmu), které autor využil pro zprostředkování prvního setkání hrdinů, jež se ve hře objevuje referenčně, následuje scénář hru velice věrně. Pouze bylo dodáno osm epizodních postav, několik krátkých scén (cesta z města po kolejích, zadržení zloděje Pedera Basena, napadení Maggi u rybníka apod.) bylo účelově přeneseno do exteriéru a také bylo přidáno několik scén, jež motivují jednání ostatních postav. Zdálo by se, že výsledkem takové úpravy nemůže být nic jiného než zfilmované divadlo, jímž také film SLUŠNÍ LIDÉ (navzdory nadšenému přijetí diváky i kritikou) v podstatě je. Ze statičnosti se výrazněji vymyká pouze zpřítomněná minulost hlavních hrdinů, která film otevírá.

Setkání nesmělého Davida s prostitutkou Maggi je zrežírováno s citem pro detail a městskou poetiku života spodiny. Hned za úvodními titulky sledujeme výmluvně vyčkávací ženské nohy v lodičkách, k nimž se posléze přidávají nohy pánské. Noční život města zástupně reprezentují záběry několika neonových nápisů. Ošuntělost bytu, do něhož se dvojice uchýlí, podtrhuje Davidovo citové tápání a Magginu hravou profesionalitu. Expozice je podána za pomoci série detailních záběrů (Maggiiny nohy přezouvající se do lodiček, sklenice s vínem, tváře hrdinů v detailu, Maggi s cigaretou zpívající píseň v polodetailu). I cesta z města je malebná – dvojice klopýtá po kolejích a brodí se zasněženou krajinou. Od okamžiku, kdy se hrdinové vloupají do chaty, mizí z filmu řemeslná nápaditost, jsme svědky dlouhých dialogů převážně v jediném interiéru. Časový předěl mezi prvním a druhým dějstvím je ve filmu předveden pomocí spektra snímaných přírodních motivů (tající led na potoce, jarní květiny), předurčenost osudů hrdinů symbolizuje záběr na vodní vír (ve scénáři je ovšem tato sekvence zjednodušená, najdeme v něm pouze poznámku „tající rampouchy“³⁴⁾).

33) Scénář je uložen v Rukopisné sbírce v Národní knihovně v Oslu pod následující signaturou: Ms.4° 2692 Oskar Braaten: „Bra mennesker“. Film-manuskript bygd over skuespillet. Til Leif Sindings film 1937? Mangfoldiggjort med duplikator. 159 bl. Blyantskr. notater om rollebesetning.

34) Scénář k filmu, s. 50.

Hra i film končí Davidovou ironicky míněnou větou: „To znamená, že se z nás konečně stali slušní lidé.“³⁵⁾ David k sobě Maggi přitiskne, a posledním záběrem je tak melodramatický detail – „soutváří“ šťastných hrdinů, přesně jak si to přeje také scénář.

Ačkoli předloha byla autorem klasifikována jako komedie a skutečně obsahuje řadu humorných scén, film tuto rovinu téměř pomíjí. Soustřeďuje se na sociální problematiku a tragickou předurčenost osudu ústřední dvojice. Charaktery hrdinů tak doznávají značného zploštění. Komičnost situací zůstává zcela nevytěžena. Sindingova inklinace k sociální problematice se plně projevila o dva roky později při zfilmování románu Gabriela Scotta *Bezbranní*, který dokonce vyvolal společenskou debatu týkající se situace bezprizorných dětí. I když je Sinding též režisérem oblíbené komedie *TETA TAŠKA* z roku 1940, zdá se, že dával přednost striktnímu rozlišování žánrů a nedokázal spojit sociální problematiku s humorem tak, jak byla obsažena v textech Oskara Braatena. Norští filmoví historikové (podobně jako dobové publikum) nicméně film dodnes hodnotí kladně.

Dítě

Hra *Dítě* je mnohem starší než obě předchozí dramata. Pochází z roku 1911 a patří mezi rané texty Oskara Braatena. Založila nicméně jeho slávu coby divadelního dramatika. Poprvé byla uvedena v roce 1913 v Národním divadle, kde zaznamenala velký úspěch, a poté se hrála na dalších norských i zahraničních scénách.³⁶⁾ Film Rasmuse Breisteina podle této hry vznikl v roce 1938. Šlo o třetí zvukový film dávno etablovaného režiséra. Fakt, že Breistein sáhl po úspěšné divadelní hře (respektive tento úkol mu byl zadán produkční společností), podle filmového historika Oveho Soluma jen potvrzuje, že Breistein se cíleně zaměřoval na látky garantující úspěch filmu. Breistein byl režisérem adaptací. Z jeho dvanácti hraných filmů jich bylo sedm založeno na populárních divadelních hrách, ostatní na povídkách.³⁷⁾ Zatímco *VELKÉ KŘTINY* byly poměrně nečekaným úspěchem mladé režiséřské a produkční dvojice, předpokládal se u filmu *DÍTĚ*, financovaného společností Norsk film A/S a natáčeného v novém filmovém ateliéru, úspěch podobný jako u předchozích filmů, které tato společnost produkovala. Podobně jako u *VELKÝCH KŘTIN* se režisér rozhodl převzít kompletní herecké obsazení z inscenace této hry, kterou v roce 1937 úspěšně uvedlo Novonorské divadlo. V té době byl Oskar Braaten dramaturgem tohoto divadla a představení jmenované hry navíc sám režíroval. Také na filmu se spisovatel podílel. V roce 1938 přepracoval hru *Dítě* pravděpodobně právě s ohledem na její zfilmování.³⁸⁾ V titulcích k filmu je Braaten spolu s Breisteinem označen za autora úpravy hry a je mu přiznána i role režiséra dialogů.

35) Scénář k filmu, s. 158. „Det skal bety det at nå er vi endelig blitt bra mennesker!“

36) A. L i n d, c. d., s. 54–55.

37) Ove S o l u m, En god gammel kjenning. In: Jan Anders D i e s e n (ed.), *På optagelse i friluft. Om Rasmus Breisteins filmliv*. Oslo: Norsk filminstitutt 2000, s. 67–69.

38) Rukopisný text této verze je uložen v Rukopisné sbírce v Národní knihovně v Oslu pod následující signaturou: Ms.4° 3932 Oskar Braaten: „Ungen. Folkeliv i 4 akter.“ Omarbeidet versjon 1938. Fotokopi av egenh. ms. med rettelser. 2 upag. bl. Bl. 1–94 + bl. 51 b. Při srovnání se starší verzí hry vyšlo najevo, že autor neprováděl zásadnější změny, pouze přeformuloval jednotlivé repliky.

Drama má čtyři dějství a odehrává se v devadesátých letech 19. století v dělnické čtvrti Sagene. Podtitul revidované verze zní „Lidový život ve čtyřech dějstvích“. Dějištěm je ve dvou případech exteriér, v jednom tzv. hnízdo, dům Hønse-Lovisy sloužící coby jesle, a v posledním dějství nálevna zvaná Afrika. Hlavní zápletkou je zoufalé jednání dělnice a svobodné matky Milji, kterou opustí otec jejího dítěte. Milja pod tlakem okolí dá své dítě k adopci. Hønse-Lovisa, jakási dobrá duše všech podobně postižených žen, Milju od jejího úmyslu zrazuje. Milja si ovšem nedá říct a dítěte se zbaví. Svého rozhodnutí poté hořce lituje, až se zdá, že přichází o rozum. Hønse-Lovisa nakonec Milje pomůže získat dítě zpátky.

Braatenovým záměrem, jak se sám autor vyjádřil v časopisecky publikovaném článku, který cituje Aage Lind, bylo „předvést mladé dělnice jako živé bytosti s jejich ‚hříšnými‘ touhami i s jejich posvátnými a čistými city“³⁹⁾ Kritika knižního vydání vyzdvihovala „zdravý a bezpředsudečný realismus“ dramatu.⁴⁰⁾

Film začíná sérií záběrů na romantické okolí řeky Aker a štíty továren. Tuto náladovou několikaminutovou sekvenci podmalovává příslušně dynamická hudba Antona Holmeho. Podobně jako v obou předchozích filmech následuje vizualizovaná předtextová historie. Seznamujeme se s Hønse-Lovisou a její pomocnicí, staropanenskou Krestnou. Pozorujeme muže a ženy směřující do fabrik včetně epigonského zachycení práce textilních strojů (za kamerou stál stejný kameraman jako v případě VELKÝCH KŘTIN). Po práci jdou Milja s Juliem na tancovačku k řece, objevuje se osudová žena Petrine, Milja nechává Julia jít. Ve třinácté minutě se ocitáme na začátku prvního dějství a dialogy začínají věrně následovat předlohu. Celé první dějství, které se odehrává na mostě před továrnou, a je tudíž silně statické, následuje drama téměř do písmene. Podobně naložili scénáristé také s dalšími dějstvími, předěly zajistily romantické záběry na okolí řeky (plynutí času naznačuje rozkvetlá či zasněžená periferie).

K zásadní změně dochází na konci filmu. Režie směřuje k povinnému melodramatickému závěru. Přidává proto motiv Miljina pokusu o sebevraždu (ve hře výčitkami stíhaná, opilá Milja pouze dorazí nad ránem k Hønse-Lovise, kde se zhroutí). Ve filmu následuje po tancovačce exteriérová scéna světlé noci (hysterický běh Milji a předvídavého Julia po břehu řeky). Milja se vrhá do vody, ale je zachráněna epizodními postavami hlídačů Kristoffera a Engelbrekta, kteří ji bezvládnou donesou do Hønse-Lovisina domu. Z filmu mizí důležitý ambivalentní dialog mezi Miljou a Hønse-Lovisou, který ve hře připravuje půdu pro katarzní shledání matky s dítětem. Závěrečná scéna filmu, kdy zachráněná matka spatří své dítě, je proto čistě emoční a má klasické rysy *tearjerkingu*. Melodramatičnost závěru dovršuje Juliův příchod. Rodina je sjednocena a vše naznačuje, že nezodpovědného muže vrátily předchozí události na správnou cestu (v původní hře se v závěru Julius vůbec neobjevuje).

Ačkoli deníková kritika film poměrně jednotně odmítla jako zfilmované divadlo (recenzenti si stěžovali na jeho staticčnost, „nefilmovost“ a zbytečnou věrnost předloze)⁴¹⁾, di-

39) A. L i n d, c. d., s. 53. Zdroj necitován. „(...) vise at fabrikkjentene er levende kvinner, med kvinnens ‚syndige‘ attrå og kvinnens hellige og rene følelser.“

40) A. L i n d, c. d., s. 53. Zdroj necitován.

41) Ove Solum cituje ve své kapitole věnované Rasmusi Breisteinovi recenzenty deníků Tidens Tegn, Aftenposten, Dagbladet a Arbeiderbladet. O. S o l u m, c. d., s. 77–81.

vácky film uspěl podobně jako tematicky spřízněné VELKÉ KŘTINY. Navíc díky veskrze pozitivnímu reklamnímu článku v Norsk filmblad, který vyzdvihoval sociální nasměrování filmu, a pozdějšímu pozitivnímu ohlasu v dlouho osamoceně monografii věnované historii norského filmu od spisovatele a novináře Sigurda Evensmoa ze šedesátých let bylo dílo kanonizováno, ačkoli, jak je dnes zřejmé, si tuto pozici nezaslouží.⁴²⁾

Závěrem

Je nepochybné, že každý z filmů nese zřetelný rukopis svého režiséra. VELKÉ KŘTINY projevují velkou přizpůsobovací schopnost umným smícháním amerického melodramatu a francouzského civilismu. SLUŠNÍ LIDÉ připomínají americké sociálně kritické filmy, které byly doménou evropských umělců točících v Hollywoodu ve třicátých letech. Úcta k předloze je ovšem retardující. Snad nejslabší je film DÍTĚ, který byl v tehdejší době snad příkladný svým realismem, svou statičností ovšem představuje krok zpátky.

Braatenovy vícevrstevnaté hry posloužily filmařům především jako kvalitní, na divadle prověřené látky sociálních konfliktů, na nichž lze vybudovat klasické melodrama (dva z probíraných filmů mají umělý melodramatický konec podle dobové filmové konvence, třetí film dosahuje melodramatičnosti použitými prostředky – způsob snímání interakce hrdinů). Vzhledem k Braatenově účasti na vzniku jednotlivých filmů lze předpokládat, že sám autor měl takové úpravy za přirozené. Režiséři jej zřejmě přesvědčili o výhodách výrazové přímočarosti. Koneckonců melodrama má svůj původ na divadle. Němému filmu pro svou přímočarou expresi tento žánr konvenoval, protože byl srozumitelný i beze slov. Příchod zvuku umožnil žánr dál rozvíjet a strukturovat.⁴³⁾ Karel Thein v úvodní esejí ke své knize *Rychlost a slzy* hovoří v této souvislosti o maximalizaci slasti.⁴⁴⁾

Podíváme-li se na ony tři popisované filmy skrze dříve vytyčené trivium *transpozice* – *adaptace* – *přisvojení*, můžeme filmy SLUŠNÍ LIDÉ a DÍTĚ označit za transpozice. VELKÉ KŘTINY by podle této klasifikace mohly být považovány za adaptaci (změny oproti původnímu textu jsou zásadního charakteru). Výše zmíněné tvrzení by mohlo svádět k dedukci, že volnější adaptace, která přizpůsobuje dramatický text filmovému médiu, je řešením, jež vede ke vzniku lepšího filmu, jak je patrné z toho, že tento film (na rozdíl od ostatních dvou), můžeme i dnes sledovat bez výhrad. Nelze ale zapomínat na dříve citované pozorování Arneho Engelstada o tom, že některá dramata lze do filmu převádět snáze než jiná. O úspěšnosti adaptace (transpozice, přisvojení) tak rozhoduje mnohem více faktorů – kromě formy originálního dramatu také filmová konvence využitá při adaptaci. Není proto třeba se domnívat, že transpozice musí nutně dopadnout špatně (Vzpomeňme na Branaghovy převody Shakespearea, které pracují s originálem v jeho téměř nezměnné podobě, a přesto máme před sebou skutečné filmy, nikoli zfilmované divadlo.) Také

42) O. S o l u m, c. d., s. 83–84.

43) Viz kniha Johna M e r c e r a a Martina S h i n g l e r a: *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*, London: Wallflower Press 2004.

44) Karel T h e i n, *Obraznost, dějiny, kritika*. In: Karel T h e i n, *Rychlost a slzy. Filmové eseje*. Praha: Prostor 2002, s. 13–27.

v případě VELKÝCH KŘTIN se všechno šťastně protnulolo. Tancred Ibsen nepředstíral, že hodlá zfilmovat drama. Pracoval s látkou, která měla předpoklady pro to, aby posloužila jeho představě vytvořit norský film za pomoci prověřených amerických návodů. V tomto směru prokázal tento režisér větší prozíravost a schopnosti než jeho dva kolegové.

Tento článek vznikl s laskavou podporou The Research Council of Norway.

Mgr. Karolína Stehlíková, Ph.D. (1975)

Jako externí pedagožka přednáší na Ústavu germanistiky, nordistiky a nederlandistiky a v Kabinetu divadelních studií při Seminári estetiky na FF MU v Brně. Věnuje se divadelní, filmové a literární kultuře Skandinávie. Překládá z norštiny.

(Adresa: stehliko@centrum.cz)

Citované filmy:

Tulačka Anna (Fante-Anne; Rasmus Breistein, 1920), *Gösta Berling* (Gösta Berling saga; Mauritz Stiller, 1924), *Matka země* (Markens grøde; Gunnar Sommerfeldt, 1921), *Nevěsta z Glomdal* (Glomdalsbruden; Carl Theodor Dreyer, 1926), *Svatební průvod v Hardangeru* (Brudeferden i Hardanger; Rasmus Breistein, 1926), *Rodinná oslava* (Festen; Thomas Vinterberg, 1998), *Elling* (Petter Næss, 2001), *Kdo je tady ředitel?* (Direktøren for det hele; Lars von Trier, 2006), *Kurz negativního myšlení* (Kunsten å tenke negativt; Bård Breien, 2006), *Terje Vigen* (Viktor Sjöström, 1917), *Velké křtiny* (Den store barnedåpen; Tancred Ibsen, 1931), *Slušní lidé* (Bra mennesker; Leif Sinding, 1937), *Bezbranní* (De vergeløse; Leif Sinding, 1939), *Dítě* (Ungen; Rasmus Breistein, 1938), *Dobrá krásná Maren* (God-vakker Maren; Knut Hergel, 1940), *Prší nám na lásku* (Det regnar på vår kärlek; Ingmar Bergman, 1946), *Dítě* (Ungen; Barthold Halle, 1974), *Drahá Maren* (Kjære Maren; Jan Erik Düring, 1976), *Dva živí a jeden mrtvý* (To levende og en død; Tancred Ibsen, 1937), *Tulák* (Fant; Tancred Ibsen, 1937), *Gjest Baardsen* (Tancred Ibsen, 1939), *Tørres Snørtevold* (Tancred Ibsen, 1940), *Pod střechami Paříže* (Sous les toits de Paris; René Clair, 1930), *Velbloud uchem jehly* (Hugo Haas, Otakar Vávra, 1936) *Teta Taška* (Tante Pose; Leif Sinding, 1940).

SUMMARY

FROM SOCIAL SATIRE TO MELODRAMA

Adaptations of Oskar Braaten's Plays

Karolína Stehlíková

The text deals with three Norwegian films from the 1930s (*The Big Christening*, *Good People* and *The Child*), which were based on popular plays by the contemporary Norwegian author Oskar Braaten. The article explores the adaptation patterns chosen by individual directors (Tancred Ibsen, Leif Sinding and Rasmus Breistein, respectively) and questions the playwright's influence on the scripts and the final form of the films. The article puts these films into a wider historical context showing the development of Norwegian cinema in contrast and correspondence with cinema of its culturally mightier neighbors Sweden and Denmark. The text also deals with the phenomenon of adaptation, focusing on the specific phenomenon of adaptation of dramatic texts using theories by Egil Törnqvist and Julie Sanders.