

Ivan Klimeš

Nezvalova Prodanka

Spojení jména Vítězslava Nezvala s *Prodanou nevěstou* může na leckoho působit poněkud surreálně, a přece má své opodstatnění. V Nezvalově pozůstalosti se dochoval jeho scénář ke stejnojmennému filmu podle libreta Karla Sabiny.¹⁾ Nejde o žádný objev, ví se o tom dávno, ale pozoruhodné je, jak se dosavadní literatura tváří, téměř jako by neexistoval. Nezvalův editor a vykladač Milan Blahynka věnuje ve své nezvalovské monografii *Prodané nevěstě* jedinou větu.²⁾ Místo pro *Prodanou nevěstu* se zatím nenašlo ani v 37svazkovém souborném vydání Nezvalova díla (z plánovaných 39).³⁾ Muzikologické kruhy existenci tohoto scénáře zřejmě nezaznamenaly a týká se jich to koneckonců spíše zprostředkování, takže nakonec jediný, kdo se *Prodané nevěstě* soustředěně věnoval, byl student Katedry dějin hudby, divadla a filmu FF UK v Praze Vladimír Mlčoušek, který v roce 1976 ukončil studium diplomovou prací *Vítězslav Nezval a film*.⁴⁾ Jeho analýza Nezvalova textu má stále svou cenu a obsahuje řadu zajímavých postřehů. Příslušná pasáž ovšem postrádá jakýkoliv náznak produkční historie projektu či širší historický kontext, jak ostatně odpovídá dobovému stavu oboru. Mlčouškovým poněkud odmítavým postojem k celému projektu prosvítá, zdá se, osobnost jeho školitele Luboše Bartoška, milovníka oper, který se zřejmě s Nezvalovým odoperněním *Prodané nevěsty* nemohl vyrovnat.

1) Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP), fond Vítězslav Nezval (rukopisy vlastní). Scénář se dochoval jednak v rukopisu a jednak ve strojopisu pořízeném v Lucerna filmu (atypický kurzivní font se vyskytuje i v korespondenci společnosti). Ve strojopisné podobě se zde nalézá i synopse filmu (viz Příloha I).

2) Milan Blahynka, *Vítězslav Nezval*. Praha: Československý spisovatel 1981, s. 149. Stejný osud zde ovšem stihá i všechny ostatní Nezvalovy práce pro film. Blahynkova monografie *Nezval dramatik* (Praha: Divadelní ústav 1972) se zabývá výlučně dramatickými texty pro jeviště.

3) Pod prostým názvem *Dílo* vycházely spisy v letech 1950–1990. K vydání zbývá svazek XXXVII *Básně z pozůstalosti*, kde se jistě s *Prodanou nevěstou* nepočítá, a pak svazek XXXIX nazvaný *Doplňky k Dílu*, snad tedy spočítané Nezvalova *Prodaná nevěsta* zde, pokud ovšem už celý editorský projekt neodumřel.

4) Mlčouškovu diplomovou práci vydal v cyklostylované podobě v řadě Texty (sv. 9) Československý filmový ústav. Srov.: Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Praha: ČSFÚ 1979.

U nerealizovaných projektů bývá leckdy svízelná jejich přesnější datace. V tomto případě však disponujeme hned několika časovými údaji. Víme, že společnost Lucernafilm, pro kterou Nezval adaptaci zpracoval, požádala Českomoravské filmové ústředí (ČMFÚ) o registraci námětu formulářem datovaným 19. 6. 1941 a přijatým 25. 6. 1941.⁵⁾ Scénář pak je vybaven úvodem s datací 4. 7. 1941 a konečně datováno je také odmítnutí registrace námětu ze strany ministerstva obchodu, resp. Filmového poradního sboru — 25. 7. 1941.⁶⁾ V té době měl Nezval za sebou po dlouhé době opět realizovaný film — v lednu 1941 si odbyl premiéru film Giny Hašlera *ZA TICHÝCH NOCÍ* podle Nezvalova scénáře. Pro básníka a literáta to byl návrat k filmu po několikaleté odluce. Filmové médium nikdy nestálo v centru Nezvalových tvůrčích zájmů, byl to umělec slovesný, který křížil svou dráhu s filmem spíše z vnějšího popudu, i když ve dvacátých letech Nezval zřejmě o filmu uvažoval i jako o vlastním tvůrčím poli.⁷⁾ Napsal o filmu celou řadu článků, zvláště v souvislosti s časopisem *Český filmový svět* v době, kdy jej redigovala Zet Molas. V téže době patřil rovněž do okruhu avantgardních literátů, kteří experimentovali s filmovým libretem jako samostatným literárním žánrem inspirovaným filmem.⁸⁾ Ale nevyhýbal se ani spolupráci s domácí filmovou výrobou, třebaže to bylo v kruzích Devětsilu zapovězeno. V titulcích svým jménem pravda příliš nešermoval — nalézáme jej v souvislosti se scenáristikou jen u adaptace Šamberkovy veselohry *PODSKALÁK* v režii Přemysla Pražského (1928) a u Fričova filmu *VARHANÍK U SV. VÍTA* (1929), ale s jistotou kupříkladu víme, že napsal synopsi *Panenství*, podle níž vznikl Machatého *EROTIKON* (1929). Nelze vůbec vyloučit, že Nezval může být spjat už v němé éře ještě s dalšími tituly třeba jako autor mezititulků, když ne scénáře. Počátkem třicátých let nacházíme Vítězslava Nezvala jako scenáristu u tří projektů, jež se nějakým způsobem vesměs vymykají mainstreamové produkci, ba souvisejí svým způsobem s avantgardní reflexí filmového média — u prvního zvukového filmu Gustava Machatého *ZE SOBOTY NA NEDĚLI* (1931), u Vančurova a Innemannova dramatu *PŘED MATURITOU* (1931) a u Vančurova experimentu *NA SLUNEČNÍ STRANĚ* (1933). Z počátku třicátých let pocházejí také dva nerealizované projekty, jež se v podobě synopse či scénáře dochovaly v Nezvalově pozůstalosti — *Srdce ženy* a *Rodákův návrat*. Tamtéž nalezneme i text písně pro Machatého *EXTASI* (1932). Pak se ovšem film z básnickova tvůrčího směřování zcela vytrácí a teprve léta Protektorátu Čechy a Morava přinesou zásadní obrat.

Nezvalovo opětovné setkání s filmem za okupace spadá do roku 1940 a za jeho angažmá v Lucernafilmu lze tušit jeho kontakty s Milošem Havlem. Prostor pro uplatnění vlastní tvorby se Nezvalovi brzy začal povážlivě zužovat. Mimořádný úspěch veršovaného dra-

5) Lucernafilm Českomoravskému filmovému ústředí — žádost o registraci námětu, Praha 19. 6. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80. Autor tímto děkuje Mgr. Tomáši Lachmanovi z NFA za pomoc při shromáždění archivních pramenů.

6) Ministerstvo obchodu společnosti Lucernafilm, Praha 25. 7. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80. Filmový poradní sbor žádost projednal na svém zasedání 22. 7. 1941.

7) Zcela jinou kapitolu v Nezvalově životě představuje jeho funkcionářská dráha ve strukturách zestátněné kinematografie po osvobození. Nezval se stal přednostou V. (kinematografického) odboru ministerstva informací a patřil po léta k blízkým spolupracovníkům ministra Václava Kopeckého. Srov.: Milan Drápal, *Iluze jako osud. K vývoji politických postojů Vítězslava Nezvala. Soudobé dějiny* 3, 1996, č. 2–3, s. 175–218.

8) Viktoria Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha: ČSFÚ 1976. Edice v příloze této knihy obsahuje Nezvalova libreta *Charlie před soudem*, *Raketa* a *Procházka citlivého měšťáka a co tomu říkal kůň*. Srov. též: Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Diplomová práce. Katedra filmových studií FF UK, Praha 2006.

matu *Manon Lescaut* se sice zdál pro něho nadějný, v Lucernafilmu se dokonce vážně uvažovalo o zfilmování této převostovské látky, ale realizace projektu byla údajně z technických důvodů odložena.⁹⁾ V březnu 1941 pak bylo zavřeno divadlo, pro které Nezval svou *Manon Lescaut* napsal — D 41 E. F. Buriana, jemuž byla navíc o měsíc později odňata divadelní koncese. Film se tak stále zřetelněji rýsoval jako smysluplné existenční východisko. Ředitel Lucernafilmu Vilém Brož nabídl Nezvalovi ke scenáristickému zpracování námět filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ*, mimo jiné i proto, aby po oné víceleté pauze básníka otestoval jako filmového autora. Teprve později se prý Nezval dozvěděl, že autorem námětu byl Miloš Havel.¹⁰⁾

Jak se v Nezvalově náruči vzápětí octla *Prodaná nevěsta*, se nám v detailech rekonstruovat nepodaří, alespoň známé prameny něco takového zatím neumožňují. Jisté je, že měl Nezval s adaptováním látek jiných autorů značné zkušenosti, včetně adaptací dramatických textů. V roce 1928 se s Přemyslem Pražským podílel na vypracování scénáře podle hry Františka Ferdinanda Šamberka *Podskalák*. O dva roky později adaptoval pod názvem *Schovávaná na schodech* hru Pedra Calderóna de la Barca *El escondido y la tapada* (Schovaný muž a maskovaná žena). Vyzkoušel si tak klasický žánr zlatého věku španělského divadla *comedia de capa y espada* (komedie pláště a dýky).¹¹⁾ Z poloviny třicátých let pochází Nezvalova dramatizace prvního dílu Dumasových *Tří mušketýrů* v žánru hudební komedie (prem. 1934). Po ní následovalo drama *Nový Figaro* (prem. 1936), aktualizovaná parafráze Beaumarchaisovy *Figarovy svatby* situovaná do roku 1934.¹²⁾ Měření sil s klasickými předlohami tvoří tedy ve třicátých letech v Nezvalově díle souvislou linii, která má svůj umělecký vrchol v dramatizaci povídky abbé Prévosta *Manon Lescaut* z posledního svazku románu *Paměti a dobrodružství urozeného muže* (1728–1731) a pro nás z toho plyne, že Vítězslav Nezval byl pro úkol vypracovat filmový scénář k *Prodané nevěstě* nad jiné povoláný. Jediné, co tu zdánlivě drhne, je ono národní obrození v celém projektu. Nezval, frankofilní kosmopolita meziválečné avantgardy, a najednou Sabina, Smetana a česká vesnice. Ale stejný obrat k tradici prodělali s nástupem protektorátu i mnozí další – Vančura, Halas, Seifert...

Vítězslav Nezval (1900–1958) se sice narodil v malé vsi Biskoupky u Moravského Krumlova a své dětství strávil v obci ještě menší, v Šamikovicích v okrese Třebíč, kam se rodina v roce 1903 přestěhovala, ale jeho dílo na svého autora prozrazuje, že uměl být zároveň bytostně básníkem městského prostoru. Třebaže se celý život do míst svého dětství vracel a vytvořil zde také velkou část svého díla, život pro něj pulzoval v moderním velko-

9) al., Básník a český film. Vítězslav Nezval o spolupráci básníka v českém filmu. *Polední Národní politika* 59, 4. 1. 1941, č. 4, s. 4 (viz též: Vítězslav Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel 1974, s. 612). Dodejme, že Nezvalova pozůstalost žádný scénář k filmové verzi *Manon Lescaut* neobsahuje a je tedy možné, že ani nebyl u Nezvala ze strany Lucernafilmu objednan.

10) Tamtéž. Autorka monografie o Miloši Havlovi Krystyna Wanatowiczová uvádí s odvoláním na vzpomínky Lilly Hodačové jinou verzi — Havel prý Nezvala o napsání scénáře sám požádal, ale Nezvalovi se do toho příliš nechtělo, scénář se mu prý zdál kýčovitý. Krystyna Wanatowiczová, *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 170.

11) Nezval se znovu utkal s Calderónem po válce, když napsal hru *Veselohra s dvojníkem* podle jeho dramatu *Chudák ať má za ušima* (prem. 1948).

12) Adjektivum „nový“ v názvu hry upozorňuje, že jde o novou variaci klasického kusu, ale odkazuje také k času děje a zároveň se vymezuje i vůči dvouaktovému dramatu *Figaro*, které tvoří prostřední část *Revoluční trilogie* Viktora Dyky z let 1907–1909.

městě a četnost, s jakou se line jeho dílem kupříkladu téma Prahy, je nápadná a vskutku mimořádná — *Praha s prsty deště, Pražský chodec, Loretko, Sláva a tajemství Zlaté uličky, Veselá Praha...* Považujeme proto za pravděpodobnější, že projekt *Prodané nevěsty* nevzešel z nějakého vnitřního nutkání Nezvalova, z autentické „potřeby básně“, nýbrž že tu šlo o zadání zvnějšku, že si Lucernafilm scénář u něho objednal stejně, jako tomu bylo v případě filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ*, jakkoliv nemáme tento předpoklad podložen žádným dokumentem.

Ovšem ani druhou možnost, totiž že nápad adaptovat *Prodanou nevěstu* byl skutečně Nezvalův, nelze tak úplně vyloučit, a to z důvodů nikoliv tematických, ale paradoxně hudebních. Vítězslav Nezval měl hudební vzdělání, učil se na klavír, na třebíčském gymnáziu hrál ve studentském orchestru (patrně na klavír, o žádném jiném nástroji, který by Nezval jako student ovládal, nepadla nikde žádná zmínka), už na střední škole začal komponovat a kupříkladu ke *Schovávané na schodech* si napsal sám scénickou hudbu, jeho první básně vznikaly za zvuků hudby a v Praze údajně navštěvoval muzikologické přednášky Zdeňka Nejedlého.¹³⁾ Ve svých pamětech nazvaných podle Smetanova smyčcového kvartetu č. 1 *e moll Z mého života* dokonce tvrdí, že kdyby měl tenkrát v Třebíči doma klavír, vydal by se nejspíš na dráhu hudebníka, nikoliv literáta.¹⁴⁾ Mimořádně múzický básník měl tedy k hudbě velmi blízko a projekt sabinovského filmu pro něho musel být i z těchto důvodů přinejmenším přitažlivý.

Filmová zápolení s *Prodanou nevěstou*

Filmaři do té doby potýrali *Prodanou nevěstu* už celkem čtyřikrát. Nejmenší problém byl s prvním zfilmováním, kde šlo o záznam vybraných scén z představení *Prodané nevěsty* v přírodním divadle v Šárce 16. 5. 1913. Film, který v produkci své společnosti ASUM režíroval Max Urban (prem. 3. 10. 1913), se nedochoval, neznáme ani jeho metráž a téměř žádné stopy nezanechal ani v tisku, který si v té době v českých zemích ještě všiml filmového média jen velmi výběrově a zcela nepravidelně. Snad lze mít za to, že pokud by Urbanova *PRODANÁ NEVĚSTA* nějaký rozruch v divácké obci vyvolala, mělo by to nejspíš v tisku svou odezvu.¹⁵⁾

13) Srov. heslo Nezval Vítězslav in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Svazek druhý M–Ž. Praha: Státní hudební nakladatelství 1965, s. 179–180. V literatuře o Nezvalovi se pravidelně zmiňuje, že jeho otec Bohumil byl žákem Leoše Janáčka. „Být někoho žákem“ znamená ve světě hudby velmi osobní vztah dvou lidí — učitele a žáka, vztah, který není zaměnitelný s pozicí učitele stojícího před třídou s dvaceti či třiceti studenty. Leoš Janáček působil jako učitel hudby na brněnském učitelském ústavu, kde se Bohumil Nezval připravoval na dráhu venkovského učitele, nikoli na jakoukoli kariéru hudební; o výuku hudební kompozice zde nešlo.

14) Vítězslav Nezval, *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel 1978, s. 51.

15) *Český hraný film I. 189–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 169–170. Jen pro představu — ve více než půlmilionové Praze i s přilehlými obcemi bylo dle statistiky z druhé půle roku 1911 celkem 22 kin, počet obyvatel na jedno kino činil v průměru 13 382, což neznamená, že jde o počet diváků. Při obtížích s umísťováním domácích filmů v kinech je toto číslo hlavně zprávou o nízké šanci výrobce dostat svůj film k většímu počtu diváků. Viz: Zur Lizenzfrage. *Kinematographische Rundschau* 1911, č. 191 (5. 11.), s. 4. (Viz též: Ivan Klimeš, *Kinematograf, rakouský stát a české země 1895–1912 (část druhá)*. *Iluminace* 14, 2002, č. 2, s. 59.)

Naopak přímo bouří nevole reagovaly kulturní kruhy na druhý pokus o filmovou *PRODANOU NEVĚSTU* z roku 1922.¹⁶⁾ Je pod ním podepsán tehdy devětatvacetiletý režisér a ředitel společnosti Atropos (jak sám sebe prezentoval v tisku) Oldřich Kmínek (prem. 2. 9. 1922). Šlo o docela výpravný film s řadou již etablovaných herců, jako byli Karel Noll (Kecal), Josef Šváb Malostranský (Mícha), ale i František Smolík (Jeník) či Laura Želenská (Mařenka). Popřevratové nacionální nálady, se kterými projekt bezpochyby kalkuloval a využíval jich k propagaci natáčeného filmu, se pár týdnů po premiéře zcela obrátily proti svému původci. Kulturní elity se tu semkly k organizovanému bojkotu filmu a ve vzácné shodě napříč generacemi, názorovými proudy i obory proti filmu veřejně vystoupily — celá plejáda významných osobností českého kulturního života připojila svůj podpis pod protest připravený pětici mladých hudebníků a publikovaný v *Právu lidu* měsíc po premiéře 1. 10. 1922. Protest hovořil o hudebním a dramatickém zhanobení *Prodané nevěsty*, o zneuctění Bedřicha Smetany (nevyřčeno, nicméně v aféře přítomno bylo, že se tak děje v předvečer oslav 100. výročí Mistrova narození) a požadoval, aby film nebyl provozován.¹⁷⁾ Kmínek projevil zvláštní talent popuzenými urážlivými reakcemi plnými osobních útoků veřejnost ještě vydráždit, a tak pro vzniklou aféru nebyl žádný problém udržet se na stránkách denního i odborného tisku po celé dva měsíce.¹⁸⁾ Kmínkova *PRODANÁ NEVĚSTA* zůstala otištěna v kulturní paměti jako negativní zkušenost s filmaři, ale abychom nebyli tak jednostranní — řada signatářů protestu film zcela jistě neviděla a bezstarostně přidala svůj podpis k ostatním proto, že jim filmové médium bylo prostě lhostejné, chápali je jen jako jakousi inferiorní zábavu. Nejspíš se jim zdálo, že se tímto titulem film cpe jako nějaký nevychovaný klacek někam, kam nepatří. Příznačné je, že se v takové intenzitě podobný bojkot v českém prostředí už nikdy neopakoval, a třebaže se s pohrdáním filmovým médiem či naprostým nezájmem o ně ve dvacátých letech ještě u společenských elit setkáváme, prudký rozmach filmového průmyslu a jeho trvalá přítomnost v médiích vlivnost takových postojů velmi rychle marginalizovala.

Také třetí pokus o *Prodanou nevěstu* vyvolal bouři, a jestliže byly v předchozím případě nacionální tenze dílem překryty kulturní motivací, zde už jde o otevřený projev českého nacionalismu. Na pranýř se tentokrát dostal německý film Maxe Ophülsa *DIE VERKAUFTE BRAUT* z roku 1932. Už když se objevily první zmínky o chystaném natáčení, spustil český tisk povyk. „Nikdo nemá práva filmovat *Prodanou nevěstu*!“ hlásal titulek *Večerníku Práva lidu*.¹⁹⁾ „Ministerstvo obchodu nesmí dát souhlas k jejímu dovezení. Devizová komise nesmí povolit ani halěr na její zaplacení. Zákaz cenzury ministerstva vnitra byl by poslední a eventuální instancí,“ požadoval energicky počátkem července 1932 *Filmový kurýr* v článku nazvaném příznačně „*Prodaná nevěsta* nesmí do ČSR“.²⁰⁾ Nálada byla jak vidno bojovná a ještě nabrala na síle, když německá produkce Ophülsova filmu poskytla tisku fotografie z dokončovaného díla. Konsternované české kulturní kruhy na nich spatřily jakési bavorské městečko a jeho obyvatelstvo v cizokrajně vyhlížejících kro-

16) *Český hraný film I. 1898–1930 / Czech Feature Film I: 1898–1930*. Praha: NFA 1995, s. 170–171.

17) (Zasláno). *Právo Lidu* 31, 1922, č. 230 (1. 10.), s. 20.

18) Ivan Klimeš, Česká veřejnost versus *Prodaná nevěsta*. *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 13–35.

19) Nikdo nemá práva filmovat *Prodanou nevěstu*! *Večerník Práva lidu* 20, 1932, č. 147 (25. 6.), s. 3.

20) „*Prodaná nevěsta*“ nesmí do ČSR. *Filmový kurýr* 6, 1932, č. 28 (8. 7.), s. 1.

jích a hned rozvířily novou vlnu protestů. Zájem médií o toto téma v okurkové sezóně byl nepochybně důvod, proč se několik hudebních i filmových referentů rozjelo na berlínskou premiéru, která se uskutečnila čirou shodou náhod na den přesně deset let od premiéry Kmínkovy verze (2. 9. 1932). Ještě před premiérou se Lidové noviny nerozpakovaly přijít s preventivní kritikou: „...není potřebí pochybovati o tom, že Prodaná nevěsta bude film špatný, neboť každá zfilmovaná opera musí být nutně špatná.“²¹⁾ Reference českých kritiků byly téměř všechny odmítavé, někdy i agresivně. Zahraniční ohlasy ale ukazují, s jak omezeným obzorem česká žurnalistika pracovala a jak se oddávala nacionálně apriorním soudům. Ophülsův film totiž vzbudil velký zájem zejména v Německu a ve Francii a plným právem. Na prahu éry zvukového filmu jde o zcela vážný a rozhodně úspěšný estetický pokus o transfer hudebně dramatického díla z divadelního rámce do rámce filmového, jistě že za použití celé řady pronikavých zásahů do předlohy. Max Ophüls celý princip ostatně inzeroval už v úvodních titulcích, když uvedl film označením „volně podle Smetany“, ale vůči tomu byla česká kritika slepá a hluchá. Omezení operních partů na vybrané „hity“, připsání dialogických scén pro činoherní herce apod. pro ni představovaly naprosto neakceptovatelné zásahy do nedotknutelného díla a film v jejich očích nemohla zachránit ani přítomnost české pěvkyně Jarmily Novotné v roli Mařenky, ani velmi populární, i československému publiku známý německý komik Karl Valentin v roli principála. Film *DIE VERKAUFTE BRAUT* Maxe Ophülsa dovozní povolení do Československa nedostal a česká společnost tak zůstala tolik žádoucí lekce v kulturní toleranci „ušetřena“.²²⁾

Ani čtvrtý pokus neznamenal žádnou úlevu, natož nalezení cesty, kudy na Smetanovo sakralizované hudebně dramatické dílo (cestu objevil Ophüls, ale právě jeho verzi si české prostředí tak rádo odepřelo). Jestliže Ophüls nenechal v předloze kámen na kameni, Svatopluk Innemann učinil o rok později pravý opak — natočil v podstatě mechanický dokumentární záznam inscenace *Prodané nevěsty* v Národním divadle, kterou zde režijně nastudovali Emil Pollert a Jaroslav Kvapil. Innemannova *PRODANÁ NEVĚSTA* (prem. 27. 10. 1933) tak narazila u kritiky ze zcela opačných důvodů, totiž pro svou naprostou filmařskou pasivitu. Soudě dle skutečnosti, že se v jediném premiérovém kině udržela na programu pouhé dva týdny, se film pohyboval na samém dně divácké úspěšnosti. Nicméně tu alespoň domácí publikum i filmové kruhy — nemýlím-li se poprvé — na vlastní kůži zažily, že mechanické nafilmování divadelní inscenace (jakkoliv třeba inscenace úspěšné) nemá žádnou diváckou budoucnost. Jestliže diváky některé jiné filmy rovněž zavedly svým dějem do divadla a s úspěchem pracovaly se záznamem vybraných scén z nějakého divadelního představení (např. Honzlův *PUDR A BENZIN* nebo Slavičkův *PANTÁTA BEZOUŠEK*), bylo to vždy akceptovatelné jen proto, že tyto záznamové vstupy byly součástí širšího než jen scénického fikčního rámce. Byla to lekce důležitá, neboť divadelní inscenace (samozřejmě pražské) dostávaly filmovou podobu ve třicátých letech neobyčejně často, ať už zmíníme filmy s Vlastou Burianem inspirované inscenacemi z jeho divadla, nebo třeba hojně pěstovaný žánr filmové operety. To samozřejmě nijak neumenšuje historickou do-

21) Případ s Prodanou nevěstou. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 380 (29. 7.), s. 10.

22) Srov.: Helmut G. A s p e r, Drahý experiment: filmová Prodaná nevěsta. *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 65–71; Milan K l e p i k o v, Max Ophüls a jeho Prodaná nevěsta. *Iluminace* 14, 2002, č. 1, s. 63–64; Ivan K l i m e š, Max Ophüls: Die verkaufte Braut. *Dějiny a současnost* 25, 2003, č. 2, s. 24–25.

kumentární hodnotu Innemannova záznamu zejména pro divadelní a hudební historiky, jenom bylo po této zkušenosti zřejmé, že takové záznamy nemají v široké distribuci šanci, protože narážejí na zcela jiná očekávání diváků.

Vstupoval tedy Nezval a s ním Lucernafilm se svým dalším projektem *Prodané nevěsty* na povážlivě citlivou půdu, ale oproti svým předchůdcům měl přece jen jednu velkou výhodu, a tím také větší šanci. Zatímco verze Kmínkova a Ophülsova vznikly v nacionálně výbojně atmosféře počátku dvacátých a počátku třicátých let, mohl Nezval počítat se zcela odlišným chováním kritiky i publika, neboť jeho projekt se rodil za protektorátu v atmosféře národně obranného hnutí, které vůči adaptacím českých klasických děl umělecké kultury generovalo daleko tolerantnější, ba velmi vstřícnou atmosféru.²³⁾

Dramaturgická rozmyšlování

Podstata Nezvalova projektu spočívá v „odopernění“ *Prodané nevěsty*. Film, pro který Nezval tento scénář psal, tedy neměl být filmovou operou, nýbrž standardní „činoherní“ veselohrou, na jejíž operní původ by pouze odkazovala filmová hudba a také některé dialogy převzaté ze Sabinova libreta. To tento projekt sblížuje s verzí Oldřicha Kmínka — i on byl nucen, třebaže z důvodů technologických, omezit se na evokaci hudební roviny Smetanova díla prostřednictvím jakéhosi *potpourri* sestaveného filmu na tělo (za předpokladu, že představení bylo provázeno živě produkovanou hudbou). Vítězslav Nezval svůj přístup k tomuto nezvyklému scenáristickému úkolu vysvětlil v úvodu scénáře takto:

Autor scénáře se pokusil vytvořit v duchu Sabinova libreta a Smetanovy hudby svébytné dílo filmové. Bylo třeba z narážek předlohy vybudovati souvislé dějové a situační pásmo, v němž by byly tyto narážky rozvedeny, domyšleny, dokresleny a uvedeny v jednotný dramatický plán.

Místy, zvláště v poslední třetině scénáře použil s malými licencemi dialogů Sabinových, v ostatní rozlehlejší dialogové části se snažil napodobiti jazyk venkovského lidu v jeho květnaté a barvitě jadrnosti, jak dosud žije, aniž při tom použil nějakého speciálního dialektu toho či onoho kraje. Domnívá se, že z nepřeborné studnice Smetanovy hudby lze vybrati s taktem mnoho hudebních partií v úpravě, která, aniž by tento film „zopernila“ a ublížila originálu, vdechne svou přítomností do filmu jeho duši.²⁴⁾

Kmínek, Ophüls i Nezval řešili stejný problém, totiž zda jen převzít Sabinovu fabulaci, anebo zda se vydat nějakým vlastním, na předloze nezávislejším směrem.²⁵⁾ Všichni tři měli potřebu předvést vztah Jeníka a Mařenky od samotného počátku, tedy od jejich seznámení. Ještě v synopsi zůstal Nezval blíže Sabinovi v tom smyslu, že Jeníkovo a Mařenčino „věrné milování“ už je v běhu, ale i jemu byl půdorys předváděného děje předlohy

23) Ivan Klimeš, Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 53–77.

24) Vítězslav Nezval, *Prodaná nevěsta*. Scenário. Výroba: Lucernafilm, nestr. LA PNP, fond Vítězslav Nezval.

25) Oldřich Kmínek si napsal scénář sám, s Maxem Ophülem na scénáři spolupracoval Curt Alexander.

úzký, i on měl potřebu se alespoň částečně vrátit do prehistorie vlastního Sabinova děje (viz Příloha II) a při vypracování vlastního scénáře nakonec koncepci synopse opustil a srovnal krok s Kmínkem a Ophhülsem, když vyfabuloval i Jeníkovo seznámení s Mařenkou. Způsob rekonstrukce této prehistorie je velkou zprávou o celé koncepci Nezvalovy adaptace. Zatímco Kmínek a Ophhüls si bezstarostně pustili fantazii na špacír, Nezval úzkostlivě vyzobává každický minulostní impulz ze Sabinova libreta a šetrně je dofabulovává. Jeho *Prodaná nevěsta* měla být zjevně velmi pietní kus. To má svou logiku — čas ohrožení národního společenství experimentům nepřeje, společenská objednávka se obrací k tradicím jako zdrojům národní identity a existenciálních jistot.

Karel Sabina si s podrobnostmi děje a jeho ukotvením v delším časovém oblouku hlavu příliš nelámá. Potřebu ozřejmit cosi z minulosti předváděného děje pocítoval pouze u postavy Jeníka a jeho rodinného zázemí. Padne tu ještě zmínka o jakémsi závazku Mařenčina otce sedláka Krušiny, posléze že se závazek týká Mařenčina sňatku s Míchovým synem a že má formu úpisu, dále zmínka o Krušinově dluhu vůči Jeníkovu otci sedláku Míchovi a to je dohromady všechno. Aktuální rámec děje pak Sabina předepisuje do času pouti.

Analytickým zrakem vyčetl Nezval ze Sabinových dialogů leccos, co libreto vůbec nerozvádí, kupříkladu že Krušina úpis zatajil nejen před Mařenkou, ale i před svou ženou Ludmilou (Ludmila: „Ale prosím tě, muži, jaký to závazek?“²⁶⁾). Také však zachytil příležitost ve dvou jménech, která v libretu zazní, aniž v ději nabydou hmotné podoby jako reálné postavy — Běla a Franta. Franta je ten, co se dle Sabinova libreta opil v dolní hospodě a není schopen zvládnout svůj výstup v kůži medvěda, Běla je ta dívka, kterou Jeníkovi nabízí Kecál, ta co má dukáty a dostane od táty chalupu. V Nezvalově scénáři vytváří tato dvojice pár, který přes různé strážné spěje k témuž cíli jako Jeník a Mařenka.

Ve mlýně se mlynářova dcera Běla setkává s Mařenkou. Běla je smutná, protože se právě rozešla s čeledínem Frantou, který proto mlýn opustil a šel si hledat jinou službu. Mařenka si Běle stěžuje, že její otec sedlák Krušina chce na statku pořád něco vylepšovat, ačkoliv na to nemá a půjčuje si u přespolních. — Na statku sedláka Tobíáše Míchy zastihneme dětinského koktavého Vaška, z kterého si malí kluci ze vsi tropí šašky. Mícha je podrážděný jeho retardovaností i chováním své druhé ženy Háty, které vyčítá, že byla špatnou macechou jeho prvoroznému synovi a je špatnou matkou svému synu, když jej pořád ochraňuje. — Na silnici potká odcházející Franta odpočívajícího Jeníka. Z furiantství se připojí ke kolemjedoucím komedianům a Jeníkovi doporučí službu ve mlýně, kde se po něm uprázdnilo místo. — Na koňském trhu prodává Krušina své dva koně, aby koupil od sedláka Míchy dva jiné valachy mladší a výkonnější. Rozdíl v ceně, kterou se Krušinovi nepodaří usmlouvat, připiše Mícha ke Krušinově vysokému dluhu. — Do mlýna dorazí Krušina s Mařenkou, aby si nechali umlít obilí. Mařenka se tu poprvé setká s novým mlynářským pomocníkem Jeníkem a od prvního okamžiku mezi nimi vznikne velká ná-

26) K citacím ze Sabinova libreta zde používáme edici připravenou Rudolfem Havlem: *Tři smetanovská libreta*. Praha: Odeon 1975.

klonnost. Později Jeník osobně odnese mouku na Krušinův statek, aby se mohl s Mařenkou znovu setkat. — Na jarmarku dojde mezi Krušinou a Míchou znovu k debatě o Krušinově nespláceném dluhu a z podnětu dohazovače Kecala se zrodí nápad vyřešit dluh sňatkem mezi Krušinovou dcerou Mařenkou a synem Tobíášem Míchou. Krušina si není jist, jak rozhodnout bez ženy a dcery, ale nakonec na dohodu přistoupí a písemnou formu dohody svým podpisem stvrdí. Dohoda zní, že o pouti, která má být za měsíc, přijde Mícha se synem ke Krušinovým na námluvy. — Jeník vracející se z jarmarku přináší Mařence perníkové srdce s nápisem Z lásky. Jejich sblížení je zde dovršeno a oba mladí lidé si dají své slovo. — Mícha a Háta převrapenému Vaškovi sdělují, že se bude ženit. — Krušina najde v truhle perníkové srdce, hněvá se, je podrážděný a vybíjí si zlost na zakoupených valaších, s nimiž se chystá do mlýna, ale s pravým důvodem své podrážděnosti se ženě nesvěří. Před mlýnem na něj čekají Jeník a Mařenka, s nimi i Běla, která dostala dopis od Franty a netušila, že se Jeník s Frantou znají. Konečně se blíží Krušina s povozem, ale poplašené valachy nezvládá. Zasáhne Jeník, koně se okamžitě zklidní a mají se k Jeníkovi, jako by se znali. Běla si mezitím povídá s Mařenkou o Jeníkovi, že jeho minulost je zvláště tajemná. — Krušinová doma chválí kvalitu dovezené jemně namleté mouky a chce poslat do mlýna výslužku. Krušina podrážděně odmítne, že se mlynářský pomocník chce jen dostat k vysokému žlabu. Konečně z něj vyleze, že přijdou hosti, což Krušinová suše komentuje, že po jarmarku jsou Krušina i Mařenka jako vyměnění. — Jeník se účastní stavění májky a za všeobecného obdivu vyšplhá na její vrchol. Mařenka tomu nadšeně přihlíží a pak se na veřejnosti k údivu všech k Jeníkovi přihlásí jako jemu zaslíbená. — Kecal vyjednává u Krušinů Vaškův sňatek s Mařenkou, ale Mařenka to kategoricky odmítne, že už má jiného. — U hřbitova se s nastalou situací Mařenka celá nešťastná svěřuje Jeníkovi a ten jí na oplátku prozradí něco ze své minulosti, aniž by Mařence přiznal svou skutečnou identitu. — Na tancovačce zírá nešťastný Franta na Bělu, která je v jednom kole a o tanečnický nemá nouzi. — Kecal dohazuje Jeníkovi Bělu, Franta je slyší. A zatímco Kecal domlouvá s Jeníkem detaily smlouvy o postoupení Mařenky synu Tobíášovi Míchou a dochází k podpisu smlouvy, setkává se Mařenka s Vaškem a přiměje ho k přísaze, že se Mařenky navždy odříká. — Do vsi přijíždějí komedianti, Franta zde odmítá vystupovat. — Mařenka nemůže uvěřit, že by ji Jeník prodal, a nesmírně se tím trápí. — Náhradou za Frantu získají komedianti díky Esmeraldiným půvabům pro předvádění medvěda Vaška. — Na tancovačce se znovu objeví Franta a setká se s Bělou, tančí spolu a je zřejmé, že se mají pořád rádi. — Jeník končí ve mlýně, Běle sdělí, že je čas, aby zaujal své pravé místo, a zve ji na svou svatbu s Mařenkou. — K rozuzlení dochází, když se sejdou všichni dohromady a vyjde najevo Jeníkova identita. Mařenka Jeníkovi celá šťastná ihned odpouští, oba dostávají od sedláka Míchy požehnání a Jeník bude nyní hospodařit na Krušinovic statku. Běla s Frantou jsou zase spolu a řeč je o tom, že teď jsou na radě oni dva a že budou spolu hospodařit ve mlýně, protože mlynář už je příliš stár. Kecal zůstal zesměšněn ve svých zcela mylných urputných snahách, ale poslední záběr je nakonec věnován Vaškovi — sedí na zápraží na Krušinovic statku a spokojeně se cpe pečenou husou.

Nezvalova adaptace Sabinova libreta představovala dvojí mediální konverzi předlohy — z opery do činohry a z divadelního rámce do rámce filmového. Ztráty, které tento adaptační proces nezbytně provázely, jsou závažné. Hudba jako konstitutivní prvek předlohy se tu stává pouze doprovodným doplňkem asociativně odkazujícím na operní pretext a z textové vrstvy předlohy se úpravou vytratily veškeré veršované party spjaté s áriemi, duety, sbory etc. *Prodané nevěsty* — dialogy jsou zde stejně prozaické jako recitativy u Sabiny a Smetany. Rozhodně není v této souvislosti bez zajímavosti, že úplně původní verze *Prodané nevěsty* z roku 1866 byla koncipována jako *opéra comique*, tedy jako hudebně dramatický útvar kombinující mluvené slovo se zpěvními částmi a že Smetana až do roku 1870 tyto mluvené pasáže teprve přeměňoval na recitativy.²⁷⁾ Dramaturgická závažnost těchto změn spočívá ve ztrátě vazeb *Prodané nevěsty* na divadelně historické tradice související s žánry jako *opera buffa*, *opéra comique* či *spieloper*, ale i intriková komedie či komedie charakteru a odkazujícími na fabulační konvence hudebního i činoherního divadla 17. a 18. století. Nezval nevyslal ve scénáři jediný signál, že by tyto ztráty mohl nahradit nějakým jiným stylizačním rámcem. Jinak řečeno — transformoval *Prodanou nevěstu* do podoby **realistické venkovské veselohry**.

Už v sedmdesátých letech minulého století upozorňoval rakouský naratolog Franz K. Stanzel, že by si literární věda měla více všimnout filmových adaptací literárních děl, protože skrze ně lze spatřit dosud nevnímané dimenze jejich předloh.²⁸⁾ Nezvalova *Prodaná nevěsta* je pro takovéto zpětné vidění/čtení přímo ukázkový příklad. Překlopením její fabule do realistického modu totiž okamžitě vyvolává kruciální otázku: co je vlastně zdrojem komičnosti ve zbožňované komické opeře *Prodaná nevěsta*? Jeníkův osud to rozhodně není, ten by naopak mohl docela snadno posloužit jako námět nějakého venkovského psychologického dramatu — ač prvorozený syn z prosperujícího statku (tedy podle tradice budoucí statkář), je vypuzen z domu macechou s tichým souhlasem vlastního otce a protlouká se v dalekých krajích (na moravských hranicích) nejspíš jako tvrdě pracující čeledín (Jeník a Mařenka: „Jako matka požehnáním, takž kletbou macecha zlá.“). Návrat prvorozeného syna, který by měl v rodinném hospodářství zaujmout pozici, jež mu právem náleží, je samozřejmě v základech Sabinova libreta přítomen, ale autor s tímto tradičním motivem v libretu pracuje spíše jako s doplňkovým prvkem.²⁹⁾ Nezval-dramatik naopak spatřil právě v motivu vypuzeného prvorozeného syna svou šanci a dal tomuto poněkud upozaděnému situačnímu rámci vystoupit do prvního plánu. Neváhal ani pozměnit profilování postavy Jeníka, jemuž propůjčil vědomí privilegovaného člověka.

BĚLA (Mařence o Jeníkovi): Však si také něco o sobě myslí. Ani jednomu děvčeti ještě ruky nepodal, ostatně jen co je pravda, nechává si na sobě záležet. (Scénář, s. 18)

JENÍK (Běle): ...přišel čas, abych i já začal tam, kde je moje pravé místo. (Scénář, s. 160)

27) Přemysl P r a ž á k, *Smetanova Prodaná nevěsta. Vznik a osudy díla*. Praha: Lidová demokracie 1962, s. 49–54; *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 655–656 (heslo *opéra comique*); Jan P a - n e n k a – Tařána S o u č k o v á, *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004*. Praha: Národní divadlo — Nakladatelství Gallery 2004, s. 34–35.

28) Franz K. S t a n z e l, *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon 1988, s. 110–111.

29) Milan P o s p í š i l, *Prodaná nevěsta*. In: Eva J a š u t o v á a kol., *Bedřich Smetana. Prodaná nevěsta*. Praha: Úřad vlády České republiky 2009, s. 30–47.

Sabina se v libretu vyhnul setkání Jeníka a Vaška jako nevlastních bratrů, kteří — vezme-li to věcně — spolu museli přinejmenším několik let vyrůstat. V realistickém modu Nezvala vyprávěného příběhu má proto své hluboké opodstatnění, že se toto téma přece jenom vynoří, když Vašek nakonec nalézá klid na zápraží Krušinovic statku, kde hospodaří jeho starší bratr Jeník — patří přece do rodiny.

Mařenka sice nemá „temnou“ minulost jako Jeník, ale to, co reálně prožívá v rámci děje *Prodané nevěsty*, rozhodně k popukání není — nejprve je vystavena v rodinném prostředí tlaku, aby se vzdala svého milého a vzala si neznámého, poněkud retardovaného mládence (Háta, Mícha, Krušina, Kecal: „Rozmysli se, Mařenko, rozmysli, na své štěstí dobře pomysli.“), a pak se má vyrovnat se zjištěním, že ji její milý prostě prodal (Mařenka: „Och, jaký žal! Jaký to žal, když srdce oklamáno!“). Co zbývá při hledání zdrojů komičnosti *Prodané nevěsty*? Kecal, Vašek, sama zápleтка a ovšem Smetanova durově roz dová- děná hudba.

A tady jsme u jádra problému. Jeník a Mařenka prožívají oba příběh, mají minulost i budoucnost a celý Sabinův a Smetanův kus je konstruován tak, aby jim diváci přáli happy end a těšili se z něho. Kecal a Vašek jsou osoby-typy bez minulosti i budoucnosti, lidé bez osobního příběhu, instalovaní do děje tak, aby se o jejich osud divák vůbec nezajímal a otázky stran jejich osobního příběhu si nekladl. Jsou to postavy predestinované k výsměchu v intencích tradičních žánrových konvencí intrikové komedie, bez jejichž zázemí ovšem dochází k nežádoucí psychologizaci obou postav. Nezval je prostě vtáhl do realistického rámce z jiných žánrových a stylových světů a ponechal je tu bez ochrany jejich osudu. U mentálně zaostalého Vaška je to navíc po čertech choulostivá věc, nicméně na scéně to divadelní konvence umožňují, neboť diváky chrání před kladením etických otázek žánrový a stylový „deštník“. Jeho zrušením v důsledku odopernění a zrealističtění látky ovšem etický problém u Nezvalova projektu opravdu vzniká — neargumentovanou samozřejmostí je tu předmětem výsměchu člověk, kterého podvedou, a člověk mentálně prostoduchý, který se nemůže bránit a jehož handicap Nezval ještě prohlubuje ve smyslu posilování jeho mentální retardovanosti. Velmi zřetelně se proti tomuto aspektu scénáře ohradil jeden z jeho lektorů Vladislav Vančura (jistě nadbytečně připomínáme, že nejen spisovatel, ale původní profesí lékař): „Zpěvák koktající za přivalů veršů není přece totéž jako přízemní Vašek, který koktá doslova.“³⁰⁾ Obdobnou psychologizaci ale prošly i postavy statkářů Míchy a Krušiny — oba jsou podráždění situací, do které se vlastní vinou dostali.

Motiv podvodu stojí za krátké zastavení. Podvodu se zde dopustí Jeník, když před Kecalem zatají svou identitu a smlouvu o postoupení Mařenky podepíše falešným jménem Jeník Horák (Háta: „To neplatí, to podvod jest!“ — Jeník: „Ne podvod, pouhá jenom lest!“).

30) Viz Příloha II této studie. V časech Sabinových nebyli handicapovaní lidé Vaškova typu — realisticky vzato — předmětem nějaké společenské péče a ochrany, ale naopak byli ze společnosti symbolicky vytěšňováni včetně formou veřejného výsměchu, nicméně zůstávali součástí komunity. Sabina tedy nepřekročil svým libretem dobové etické normy, tím spíše, že se mohl opřít o starší tradici komediálních žánrů. Vztah společnosti k handicapovaným patří v poslední době k velmi frekventovaným tématům historického výzkumu. Za konzultaci k tomuto tématu děkuji doc. Mgr. Libuši Heczkové, Ph. D. (Ústav české literatury a literární vědy FF UK), do jejíhož badatelského záběru spadá i problematika historické eugeniky. Mimochodem Max Ophüls s Curtem Alexanderem projevili velkou dávku prozíravosti, když Vaška ve své napůl činoherní adaptaci zbavili koktavosti i prostomyslnosti a učinili z něj sympatického mládence, který to myslí s Esmeraldou vážně a má u ní opravdu šanci.

Jeník ovšem — připomeňme si — svou identitu tají i před Mařenkou, což nemá vůbec žádné skutečné opodstatnění a jeho poněkud tajuplné vystupování slouží jen jako prostředek k rozvinutí zápletky. Za podvod je ale označeno i jednání Mařenky vůči Vaškovi, která s ním sehrála také pěkně nepěknou hru, když mu zneuživši jeho prostomyslnosti inkognito namluvila, že by ho Mařenka otrávila (Vašek: „To... to mi v hlavě le... leží, / o... o život mi bě... běží; / je... jestli mne otra... ráví, / vše... všeho mne tu zba... zbaví, / Va... Vašek umřít mu... musí, / oh, oh, co při tom zku... zkusí.“ [...] Háta, Mícha, Kecál: „V tom vězí nějaký podvod.“) V Sabinově a Smetanově *Prodané nevěstě* se ozývá tradice intrikové komedie a v postavě Kecala rezonuje i molièrovská komedie charakteru.³¹⁾ Intrik se zde nakupilo hned několik — Jeníka vůči Kecalovi, Kecala vůči Jeníkovi (Kecál: „Znám jednu dívku, ta má dukáty!“), Mařenky vůči Vaškovi, principála a Esmeraldy vůči Vaškovi (Esmeralda: „Nuže, můj drahý! Přistupte k nám, má láska vám bude sladkou odměnou.“). Háta vypudí nevlastního syna z domu, Jeníkův otec Mícha to připustí, Krušina bez vědomí ženy a dcery upíše Mařenku Míchovu synu, kterého nezná ani on, ani Mařenka, aby tak smazal svůj dluh (Mařenku tedy prodá nejen její milý, ale i její otec) — docela slušný kolotoč rozmanitých provinění a podrazů na tak útlý děj. Máslo na hlavě mají všechny postavy (nejmenší porci Krušinová), jediný skutečně neposkrvněný je tu Vašek, hlavní terč výsměchu a pobavení v celém kusu.

Operní libreto jako dramatický útvar určený pro dominanci hudby pracuje zpravidla jen s letmým náčrtem děje a s různými formalizovanými postupy narace, které především nemají nic společného s realistickým vyprávěním. Cesta, kterou zvolil Nezval, kladla před něj naopak úkol respektovat narativní konvence hraného filmu třicátých a čtyřicátých let, tedy posílit důvěryhodnost realistické konzistentnosti postav, dějovou logiku příběhu i ucelenost dramatického tvaru. Vskutku svízelný úkol tváří v tvář fabuli *Prodané nevěsty* a jejím postavám, proto také více než poněkud uměle tvarovaný „povinný“ příběh věrného milování Jeníka a Mařenky vyznívá ve scénáři přirozeněji jímavě hledavý vztah Běly a Franty, milostný příběh napsaný na tělo realistickému modu celé adaptace. Ale nic ze zde namítaného by se velmi pravděpodobně nestalo u protektorátního publika kamenem úrazu, a pokud by diváci akceptovali transfer oblíbeného námětu z opery do činohry (což byla ta hlavní a nejriskantnější sázka do loterie), šance na úspěch projektu rozhodně nebyly malé, tím spíš, že se Nezvalův projekt dovolával narativních a žánrových konvencí, na nichž protektorátní filmové publikum divácky vyrostlo.

31) Intriky generují v intrikové komedii zápletku, proto se v češtině užívá též pojmu zápletková komedie. Její historické kořeny sahají až k antické komedii (Plautus, Terentius), ale plného rozkvětu se jí dostalo ve zlatém věku španělského divadla v 17. století. Srov. hesla Zdeňka Hořínka (zh) *intriková komedie a komedie charakteru* In: *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo 2004, s. 125–126 a 152–153.

32) Tereza Dvořáková, Německá dohoda o budoucnosti kinematografie protektorátu. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 101–106; Německá říšsko-protektorátní dohoda o filmových záležitostech. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 107–118.

Z produkční historie nevyrobeného filmu

K dějinám českého filmu za Protektorátu Čechy a Morava patří neodmyslitelně zcela oprávněný strach domácích kruhů o budoucnost branže, neboť jedním z dnes už potvrzených úmyslů německých okupantů bylo českou produkci hraných filmů zadusit.³²⁾ Toto tehdy neznámé, nicméně tušené nebezpečí přimělo hned v prvních měsících okupace produkční i distribuční sféru k nadstandardní formě vzájemné obranné spolupráce, jejíž podstata spočívala v organizační centralizaci oboru zahrnující ovšem mimo jiné i dobrovolnou rezignaci podnikatelských subjektů na jinak přirozené svobody neboli zvýšenou míru všeobecné kontroly.³³⁾ Od první poloviny třicátých let byly scénáře předmětem státně úředního posuzování jen tehdy, žádal-li producent filmu prostřednictvím Filmového poradního sboru při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností o státní finanční dotaci. Druhá republika — alespoň pokud zatím víme — poněkud přitvrdila ve smyslu evidence scénářů připravených k realizaci. Protektorát ovšem vnesl do českého filmového průmyslu historické systémové změny. K té první došlo z vůle okupantů aplikací norimberských zákonů v českých zemích, což znamenalo vyřazení autorů židovského původu.³⁴⁾ Další změna již byla v režii domácích oborových kruhů svorně sdílejících silné centralizační náklady — přinesla všem produkčním subjektům povinnost nechat námět chystaného filmu zaregistrovat a po registraci předložit ke schválení tzv. výrobní program. To zní relativně nevinně, ale odmítnutí registrace námětu ze strany Filmového poradního sboru, který to měl na starost, bylo rovno zákazu daný film vyrobit. Filmové ústředí pro Čechy a Moravu stanovilo tato pravidla směrnicí z 20. 11. 1940³⁵⁾ a v tomto režimu vznikala veškerá filmová produkce po zbytek protektorátních let. Zestátněná kinematografie celý model vlastně jenom převzala.

Princip ztřeštěné kontroly námětů se stal Nezvalově *Prodané nevěstě* osudný. Lucernafilm připravil žádost o registraci námětu 19. 6. 1941, úředně přijata byla 25. 6. 1940.³⁶⁾ Předtištěný formulář požadoval od žadatele o registraci řadu konkrétních údajů zahrnujících i jméno režiséra, scenáristy, hudebního skladatele, vedoucího výroby a herecké obsazení. Máme tedy na úředním dokumentu k dispozici seznam potenciálních představitelů, jehož mírně pozměněnou variantu nalezneme i v Nezvalově rukopisné verzi scénáře, což neznamená, že by původcem tohoto castingu byl Nezval sám. Lucernafilm nahlásil v žádosti takovéto předpokládané obsazení:

33) Tereza Czesany Dvořáková: *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce, Katedra filmových studií FF UK, Praha 2011.

34) Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003; Ivan Klimeš, *Die „Entjudung“ der tschechischen Filmindustrie*. In: Armin Loacker – Martin Prucha (Hg.), *Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfيلم 1934–1937*. Wien: Filmarchiv Austria 2000, s. 77–84.

35) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin české kinematografie 1896–1945*. Sv. 4. Praha: ČSFÚ 1990, s. 260–261. Tuto zásadu koncem roku potvrdilo nařízení následnické filmové komory ČMFÚ. Srov.: 26. nařízení Českomoravského filmového ústředí o registraci filmových námětů z 20. prosince 1941. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941. č. 13 (22. 12.), s. 1–3; 27. nařízení Českomoravského filmového ústředí o schvalování výrobních programů z 22. prosince 1941. *Věstník Českomoravského filmového ústředí* 1, 1941. č. 13 (22. 12.), s. 3–5.

36) Lucernafilm Českomoravskému filmovému ústředí — žádost o registraci námětu, Praha 19. 6. 1941; NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80.

Krušina — Jaroslav Průcha
 Krušinová — Marie Blažková
 Mařenka — Jiřina Štěpničková
 Jeník — Karel Höger
 Vašek — Jan Pivec
 Kecál — Jindřich Plachta
 Mícha — František Roland
 Háta — Anna Letenská
 Esmeralda — Jelizaveta Nikolská
 principál — Saša Rašilov

Tento soupis postav se důsledně drží Sabinova libreta i Nezvalovy synopse, ale svědčí zároveň o tom, že s finálním scénářem ještě Nezval hotov nebyl, neboť zde chybějí postavy Běly a Franty, tedy paralelní příběh milostného vztahu, na který Nezval nejspíš připadl až v pozdní fázi přípravy scénáře. V rukopisné verzi scénáře — jistě po konzultaci s produkcí — připsal roli Běly Lili Hodačové a roli Franty Vladimíru Šmeralovi. Z obsazení je vidno, že projekt hrál na jistotu — počítal s osvědčenými hvězdami i jejich divácky zavedeným hereckým typem. Poněkud překvapivě působí jen obsazení Karla Högra, herce s tváří jemného intelektuála, do role venkovského chasníka. Z produkčního hlediska je to pochopitelné — Högrovo entrée do české kinematografie ve filmu *ZA TICHÝCH NOCÍ* bylo opravdu sugestivní a v Lucernafilmu pracovali profesionálové. Ale Högrova přirozená noblesa koneckonců harmonovala i s Nezvalovou dramaturgickou koncepcí, akcentující Jeníkovu výjimečnost a vědomí, že je ve skutečnosti něco víc než jenom čeledín.

Režisérem filmu neměl být nikdo menší než Martin Frič, produkčními řediteli Lucernafilmu Vilém Brož spolu s Oldřichem Papežem, hudbu měl na základě Smetanova díla připravit i dirigovat Jiří Fiala, který svou smetanovskou kompetenci osvědčil už v roce 1940 v Čápově *BABIČCE*, architektem Jan Zázvorka, kameramanem Ferdinand Pečenka, takže filmový štáb projektu měl opravdu velmi reprezentativní obsazení. Film se měl natáčet toho roku v létě, produkce počítala s 30 natáčecími dny na exteriéry a 16 dny na interiéry, opravdu nadstandardní počet natáčecích dnů, tedy další signál, že společnost Lucernafilm vnímala tento projekt jako výjimečný.³⁷⁾

V žádosti o registraci námětu je ovšem jedna zvláštnost — v kolonce „Für den Film bearbeitet / Pro film zpracoval“ se nenachází jméno Vítězslava Nezvala, nýbrž zcela jiného tvůrce, a to Rudolfa Madrana, scenáristy a dramaturga, jehož jméno jako autora či spoluautora scénářů jinak nacházíme u filmů *JARKA A VĚRA* (1938), *SVÁTEK VĚŘITELŮ* (1939), *PANNA* (1940), *JAN CIMBURA* (1941), *PRELUDIUM* (1941), vesměs filmů Lucernafilmu a s jedinou výjimkou též filmů Františka Čápa. Zdá se, že jméno Vítězslava Nezvala začínalo mít po zavření divadla E. F. Buriana poněkud podezřelý zvuk a že se jej vedení Lucernafilmu rozhodlo raději pokrýt někým jiným.

V úterý 22. července 1941, týden před zahájením druhého ročníku Filmových žní ve Zlíně, zasedal FPS, který měl mimo jiné, jak řečeno, v péči registraci námětů. Jeho rozhodnutí bylo překvapivé a zřejmě i překvapivě rychlé, protože zápis z této schůze nepřímo na-

37) Tamtéž.



Ředitel Lucernafilmu Vilém Brož (uprostřed) s Milošem Havlem (vlevo) a Vladimírem Slavínským (vpravo). Snímek pochází patrně z oslav padesátin Viléma Brože v říjnu roku 1942. Foto NFA.

značuje, že se o projektu *Prodané nevěsty* zřejmě nerozvinula žádná problematizující debata a registrace námětu byla rovnou zamítnuta.

Lucernafilm: „Prodaná nevěsta“: žádost za registraci námětu celovečerního filmu. — Podle jednomyslného zásadního stanoviska FPS nebyl vzat tento námět na vědomí, protože umělecká díla, již jednou zpracovaná, nemají se znehodnocovat jiným předěláváním.³⁸⁾

Argumentace je to zcela absurdní. Nejruznější variování námětů (ve filmové branži mj. remaky) je ten nejpřirozenější projev kulturní komunikace s minulostí; FPS ostatně téhož roku musel kupříkladu zaregistrovat námět a schválit výrobní program filmu *PANTÁTA BEZOUŠEK* (1941), adaptaci literárního díla, ale současně i remake stejnojmenného filmu z roku 1926. Věc je o to pikantnější, že majitel Lucernafilmu Miloš Havel a předpokládaný režisér chystaného filmu Martin Frič byli sami členy FPS, třebaže se ani jeden z nich dané schůze dle zápisu nezúčastnil.³⁹⁾

38) Zápis ze schůze FPS 22. 7. 1941; NFA, fond Filmový poradní sbor, k. 4, inv. č. 24. Oficiální sdělení ministerstva obchodu adresované Lucernafilmu ze dne 25. 7. 1941 tento verdikt už pouze parafrázovalo.

39) Členy FPS byli Alois Rathauský (předseda), Stanislav Veverka (ministerstvo obchodu), František Chmelař (ministerstvo školství), Zdeněk Rádl (ministerstvo financí), Viktor Haas (ministerstvo vnitra), Emil Sirotek (ČMFÚ), Miloš Havel (Lucernafilm), Karel Feix (Nationalfilm), Martin Frič, Karel Smrž (Sbor filmových lektorů) a Jiří Havelka (tiskový zpravodaj). Náhradníci: O. Sitta (ministerstvo obchodu), Alois Raušer (ministerstvo školství), Vladimír Fleischmann (ministerstvo financí), J. Pošvář (ministerstvo vnitra), Jaroslav Leiser (ČMFÚ), Alois Fiala, Josef Jauris a Ferdinand Pernica. 257. řádné schůze FPS dne 22. 7. 1941 se zúčastnili Veverka, Sitta, Josef Plíva (ministerstvo školství), Sirotek, Pernica, Fiala, Feix, Jauris, Smrž a Havelka.

Těžko říci, co členy FPS k tak rigidnímu postoji vedlo. Rozhodně můžeme vypustit z našich úvah důvody cenzurní. Bedřich Smetana byl, pravda, vzhledem k obrovské rezonanci jeho hudby u českého publika pro okupační moc autor zneklidňující — opery *Braniboři v Čechách* a *Libuše* se nesměly provozovat, *Má vlast* v Praze více než rok a půl nemohla být uváděna jako cyklus, ale *Prodané nevěsty* se tato omezení netýkala ani náhodou. V Národním divadle to byl za protektorátu vůbec nejfrekventovanější operní titul s počtem 237 repríz,⁴⁰⁾ jistě i proto se jí dostalo takového prostoru ve Slavičkově filmu *PANTÁTA BEZOUŠEK* (mimořádně právě z roku 1941), kde titulní postava zavítá do Národního divadla na představení *Prodané nevěsty*. O rok později pak navštíví *Prodanou nevěstu* i hlavní postava filmu Veita Harlana *DIE GOLDENE STADT* (1942), takže z této strany žádné nebezpečí nehrozilo. Nelze navíc popřít, že při nesmírné popularitě této látky je zájem jedné z klíčových výrobních společností v zemi o zfilmování naprosto přirozený jev. Je možné, že se zkrátka sešlo několik odmítavých posudků na předložený scénář a to celý projekt potopilo.

Negativní náladu vůči Nezvalovu scénáři posílil v FPS nepochybně jeden z lektorů scénáře, a to Vladislav Vančura, který především napadl samotný princip celé adaptace (viz Příloha II). Je to věc k diskusi. I Vančura sám neprojevil příliš soudnosti, když v posudku tvrdí, že jednou z jediných dvou možných cest, jak převést *Prodanou nevěstu* do filmu, je „přesný záznam dokonalého jevištního provedení, který by byl prostoupen obrazovým materiálem z Národního divadla“.⁴¹⁾ Vzhledem k tomu, že v posudku operuje se jménem Rudolfa Madrana nelze navíc úplně vyloučit, že vůbec nevěděl o skutečném autorství Nezvalově.

Že Lucernafilm myslel projekt zcela vážně a zamítavé stanovisko FPS k registraci námětu jej nezastavilo, dokládá dopis Lucernafilmu ze 17. 4. 1945 adresovaný Vladimíru Borskému.⁴²⁾ Z korespondence vyplývá, že v postu režiséra nahradil Martina Friče v plánech společnosti právě Vladimír Borský, herec a režisér, který se zaměřoval na adaptace klasických českých dramát.⁴³⁾ Zároveň dopis odhaluje, že již delší čas probíhala v tomto směru ústní jednání s ředitelem Lucernafilmu Vilémem Brožem, potvrzena patrně nedochovanou korespondencí z 30. 12. 1942 a 27. 11. 1944. Pozdní dubnové datum ze samého závěru protektorátních let ovšem poukazuje také na to, že představitelé Lucernafilmu již vyhlíželi konec války a že Miloš Havel s největší pravděpodobností chystal pro poválečný čas sadu reprezentačních filmových projektů s národní tematikou. *Prodaná nevěsta* měla být zcela určitě jedním z nich.⁴⁴⁾ Diskvalifikace Miloše Havla z filmového oboru v pováleč-

40) *Dějiny české hudební kultury 1890/1945. 2. 1918/1945.* Praha: Academia 1981, s. 191–193.

41) Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby.* Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515. Vančura byl členem Sboru filmových lektorů ustaveného rozhodnutím ministra obchodu Jaroslava Kratochvíla 27. 11. 1940. Pod předsednictvím Karla Smrže zde dále působili Miroslav Rutte, Vilém Werner a František Kožík. Ke každému scénáři vznikaly dva posudky, kdo konkrétně psal druhý posudek, se mi nepodařilo zjistit. Časový souběh ustavení sboru s vydáním směrnice Filmového ústředí o povinné registraci námětů jistě nebude náhodný. K činnosti Sboru filmových lektorů srov.: Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura. Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–136.

42) NFA, fond Lucernafilm, inv. č. 80.

43) V té době měl Vladimír Borský jako režisér na svém kontu filmy *VOJNARKA* (1936), *JAN VÝRAVA* (1937), *ČEKANKY* (1940) a *PALIČOVA DCERA* (1941).

44) Při poválečných výsledcích uvedl Miloš Havel ve výčtu připravených scénářů navíc mimo jiné Jiráskovu *Marýlu* od Jiřího Frejky, *Pimprlového krále* o loutkáři Matěji Kopeckém od Joe Jenčíka nebo *Libuši* podle Sme-

né revoluční atmosféře a zestátnění kinematografie v srpnu 1945 tuto ideu nicméně definitivně pohřbila.



Ministr informací Václav Kopecký a Vítězslav Nezval u prezidenta Edvarda Beneše 11. srpna 1945 při podpisu dekretu č. 50/1945 o opatřeních v oblasti filmu. Foto NFA.

tanovy opery od Alžběty Birnbaumové, Františka Čápa a Zdeňka Štěpánka. Krystyna W a n a t o w i c z o -
v á , *Miloš Havel — český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013, s. 200.

Doc. PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze, po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor odborné literatury, poté jako vědecký pracovník. V současné době je vedoucím Katedry filmových studií FF UK a jako vědecký pracovník působí v oddělení výzkumu NFA.

(Adresa: ivan.klimes@nfa.cz)

Citované filmy:

Babička (František Čáp, 1941); *Čekanky* (Vladimír Borský, 1940); *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929); *Extase* (Gustav Machatý, 1932); *Die goldene Stadt* (Zlaté město; Veit Harlan, 1942); *Jan Cimbura* (František Čáp, 1940); *Jan Výrava* (Vladimír Borský, 1937); *Jarka a Věra* (Václav Binovec, 1938); *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933); *Paličova dcera* (Vladimír Borský, 1941); *Panna* (František Čáp, 1940); *Pantáta Bezoušek* (Karel Lamač, 1926); *Pantáta Bezoušek* (Jiří Slaviček, 1941); *Podskalák* (Přemysl Pražský, 1928); *Preludium* (František Čáp, 1941); *Prodaná nevěsta* (Max Urban, 1913); *Prodaná nevěsta* (Oldřich Kmínek, 1922); *Prodaná nevěsta* (Svatopluk Innemann, 1933); *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1931); *Pudr a benzin* (Jindřich Honzl, 1931); *Svátek věřitelů* (Gina Hašler, 1939); *Varhaník u sv. Víta* (Martin Frič, 1929); *Die verkaufte Braut* (Prodaná nevěsta; Max Ophüls, 1932); *Vojnarka* (Vladimír Borský, 1936); *Za tichých nocí* (Gina Hašler, 1940); *Ze soboty na neděli* (Gustav Machatý, 1931).

PŘÍLOHA I**Prodaná nevěsta**

(libreto: Karel Sabina)

Bylo to bezpochyby o výročním trhu, na některém tom jarmarce v městečku, kdy sedlák Krušina se zavázal písemně před svědky sedláku Míchovi, že dá jeho synu svou dceru Mařenku za ženu. Uzavřít takový závazek bez vědomí ženy a dcery je ovšem ošemetné, ale sedlák Krušina se k němu odhodlal jaksi z nouze. Byl Míchovi cosi dlužen a když jej Mícha o jarmarce upomenul, aby zaplatil, řekl po několika vytáčkách, že dluh nemusí vyjít „z rodiny“, že má-li sám dceru a Mícha syna, dalo by se s n a d počítati s jejich sňatkem... To byla voda na Míchův mlýn, ale slovo „s n a d“ není ještě závazek, a tak jakmile se do věci vložil všudypřítomný dohazovač Kecál, aniž věděl jak, podepsal Krušina smlouvu.

Tentokrát mohl být Kecál opravdu spokojen svým se dohazovačským umem, neboť takového ženicha a takovou nevěstu nedal ještě nikdy dohromady, jak se mohl pochlubit tentokrát při pivečku.

Nevěsta Mařenka, dívka jako květ, hezká, chytrá, jediná dcera ze slušného statku. Právě vykonala svou domácí práci a dívá se šterbinou mezi dvěma kůly v plotě na lidi vrace-

jící se z jarmarku. Ten nese nové holinky na ramenou, onen se chlubí s novým deštníkem, ten si koupil nové hodinky a pištící gumová prasátka děti obveselují silnici. Na koho čeká? Jistě na toho uhlazeného šviháka, který se právě zastavil u plotu a rozhlíží se na všechny strany. Nikdo na blízku? Skok, ...a již je švihák na druhé straně plotu v Mařenčině náručí..., a už dává Mařence veliké perníkové srdce s nápisem: Jeník Mařence z lásky. A už je zas na silnici a kráčí hrdě ke statku, kde slouží a kde sedláková dcera Běla ho vesele vyhubuje, že na ni nepamatoval ani tím nejmenším dárkem.

Ženich Vašek, koktavý a dětinský hoch nemá nic pilnějšího na práci než lelkovat před vraty a bavit se s kluky nafukujícími prasátka. Bůhví pokolikáté slyší již od své matky Háty, která ho rozmazlila, aby už nechal všech těch dětinských hloupostí a počínal si jako muž na ženění. „Nešťastné dítě, Jeníka jsem pro tebe z domu vypudila, takže se stal z něho snad tulák a poběhlík, jen aby nestálo nic v cestě tvému štěstí, a jako za trest, vidím, že jsi stále a stále dětinštější, inu k ničemu.“ Bylo tedy pro Hátu vrcholem štěstí, když jí sdělil její muž sedlák Mícha, že, černé na bílém, Vašek a Mařenka budou muž a žena.

Zato Krušina se neodvážil dlouho ani slovem zmíniti se ženě a dceři o závazku, jež učinil o jarmarce. Jak by byl také mohl! Věděl příliš dobře, že Mařenka je samostatné děvče, které má svou hlavičku, a také mu neušlo, že mezi ní a Jeníkem je nějaké pouto. „Neměla by ses přivádět, Mařenko, zbytečně do lidských řečí a scházet se s tím..., s tím přivandrovalým hochem, který přišel až odkudsi od moravských hranic a slouží jako každý jiný pacholek. Ať si hledá rovný rovnou...“ Mařenka je sice hodné a poslušné děvče, avšak nedá si líbit, aby byl snižován Jeník v jejích očích. Poněvadž se však Jeníkovi nedá vytknout nic než jeho „nejasná minulost“, o které nikdo nic neví, snaží se ho Krušina očernit jinak. Prý Jeník ne nadarmo slouží ve statku, kde je Běla, mladé děvče na vdávání, a jistě prý se chce ten hoch nějak vyšvihnout, a aby mu Mařenka nevěřila. Tak zasel sice otec Krušina do Mařenčina srdce semínko žárlivosti, avšak v důvěře v Jeníka se mu nepodařilo zviklat její srdce.

V předvečer před poutí, právě když vjížděli do vesnice komedianti a když Jeník, k veliké Mařenčině radosti, vyšplhal na vrchol vysoké tyče, aby na ni připevnil máji, překvapil Krušinu svou návštěvou dohazovač Kecál, aby jako jeho zlé svědomí připomněl mu závazek z jarmarku. Jak se podivila Krušinova žena, jak ustrnula Mařenka, když byly tak nena-dále postaveny před skutečnost, že přijde k nim o pouti na návštěvu... ženich!

Mařenka se tolik těšila na večer před poutí a na schůzku s Jeníkem. Jak nemá býti zasmušilá. Vždyť je to snad poslední večer s Jeníkem... Ale ne, raději na to nemyslit... Ten večer nedovedl Jeník Mařenku rozveselit a oba, rozloučivše se, těžce, těžce usínali.

Dopoledne o pouti po kostele prozradily Jeníkovi uplakané Mařenčiny oči, že včerejší její smutek nevyplynul jen tak ze špatné nálady. „Nediv se, Jeníčku, dnes má přijít sedlák Mícha se synem na námluvy k nám. Snad jsou už ve vsi.“ „A ty, co jim odpovíš?“ „Na to se můžeš ještě ptáti? ... Ale můj otec je vázán...“ „To je ovšem smutné...“ „Jeníčku, přísahaj mi, že nemáš jiné lásky, jiného závazku...“ „Nikdy, nikdy!“ Jakto, že Jeník vůbec snese pomyslení, že by se měla Mařenka vdát za syna Tobiáše Míchy? Či snad přece měl otec pravdu a Jeník se něčím zavázal Běle? Kdyby se Mařenka něco takového dověděla, pak běda! Anebo snad měl Jeník v minulosti nějakou lásku? Proč vlastně odešel z domu? „Jsem synem dosti zámožného otce, ale matka mi brzy zemřela. Naneštěstí se otec podruhé oženil a macecha mě vypudila z domu. Odebral jsem se do světa a nastoupil jsem službu u cizích

lidí.“ Pro Mařenku bylo velikou posilou, že se dověděla něco o Jeníkově minulosti. Potřebovala takovou posilu, neboť jdouc domů, spatřila mihnouti se před vraty Krušinova statku dohazovače Kecala.

Ted' když si byla Mařenka dvojnásob jista věrnou láskou Jeníka, předstoupila s odvahou a dokonce s veselou tváří před své rodiče, jimž vychvaloval Kecal ženicha až do nebe. Je prý to tichý hoch, pravý beránek povahou, ani velký, ani malý, ani tlustý, ani tenký a má statek za třicet tisíc! „Za kterého Míchova syna vlastně mluvíte,“ otázala se Krušinová. „Vždyť má jen jednoho, Vaška. Druhý syn z první ženy je tulák a nezbeda a nikdo o něm neví.

Dohazovač se už chystal skončit smlouvu a chyběl už jen Mařenčin souhlas, neboť rodičům se nezdál být Vašek, tolik vychválený, špatnou partii pro Mařenku. „To nejde tak rychle, jak si myslíte,“ řekla Mařenka sebevědomě. „Věc má háček. Mám už jiného hochu a dala jsem mu své slovo. Jeník ode mne neupustí, na to mohu vsadit svůj život!“ Stály tedy proti sobě dva závazky: Závazek, jež uzavřel Krušina s Míchou a milostný závazek mezi Jeníkem a Mařenkou, avšak zchytralý Kecal, přeceňující své dohazovačské umění, pevně věřil, že se mu podaří věc rozplést, napravit Jeníkovi i Mařence hlavu a dopomoci Vaškovi, který prý je ve své slušnosti příliš nesmělý, k záviděníhodné nevěstě a sklidit od Míchy tučnou odměnu za zprostředkování sňatku.

Zatímco se rozplývali sousedé chválou nad chutí pivečka a Jeník chválou lásky, vloudil se dohazovač do statku, kde Jeník sloužil, a snažil se vyvědět od Běly, zdali se jí Jeník líbí a zda by mohl dohazovač lovit zde ve svém zájmu. Běla se netajila svými sympatiemi pro Jeníka, avšak poněvadž byla chytrá, dovedla obratně zatajit, co si vlastně myslí. Kecal chtěl tedy chytit své vyjednávání s Jeníkem za tento konec a snažil se, jak nejvíc dovedl, vyvědět na Běle, kolik těch dukátů dostane od otce, kolik krav a telátek k chalupě a jakou výbavu.

Mařenka, vystrojená k tanci, vyšla konečně z domu, aby se vmísila mezi mládež. Cesťou k hospodě, kde se už tančilo a odkud zazníval furiant, se zastavila před jednou hráčkářskou boudou, kde se shromáždili kluci kolem jinocha, který se jim snažil něco koktavým hlasem vyložit. Poněvadž kluci volali na naparáděného mládence „Vašku!“ a podívaná byla veselá, postála Mařenka u tohoto hloučku, rozehnala kluky tropící si z Vaška smích a dala se s ním do rozhovoru. „Vy jste zajisté ženich Krušinovic Mařenky!“ „Aaaano, a jak to vivivíte?“ „Jste tak vystrojen, celá ves o vás mluví a lituje vás.“ „Lilililituje a proč?“ „Proto, že Mařenka vás bude šidit.“ Slovo dalo slovo a Mařence se podařilo namluvit prostoduchému Vaškovi, že Mařenka ho chce otrávit a že ona sama po něm láskou hoří. Nakonec se jí podařilo přimět Vaška k přísaze, že se odříká Mařenky, že se jí odříká navěky.

Dohazovač Kecal se snažil s vynaložením všech slov přemluvit Jeníka, aby se vzdal Mařenky a aby se pokusil navázat dorozumění s Bělou. Není prý k tomu vhodnějšího dne, nežli je pouť, kdy lze při tanci vyznat dívce mnohem snadněji lásku než jindy. Dohazovač vychvaloval Bělu, dovolával se rozumu, avšak Jeník tvrdošíjně chválil svou Mařenku. Když řeči nebyly nic platné, zkusil to dohazovač jinak. „Odřekneš-li se Mařenky, vyplatím ti taky něco. Ano, sto zlatých..., tu máš ruku na to!“ Sto zlatých se zdálo býti Jeníkovi málo. Nechtěl se spokojit ani se dvěma sty zlatáky. Tři sta jsou však tři sta. Ať dá dohazovač peníze dřevo, ale, na tom Jeník trvá, Mařenku nesmí dostat za ženu nikdo jiný než Míchův

syn. Nikomu jinému ji nepřenechává nežli synu Tobiáše Míchy, tak musí znít smlouva! A ještě musí mít smlouva malou doložku: Jakmile Mařenka a Míchův syn podají si ruce a svolí ke sňatku, přestane otec Mícha naléhati na Mařenčina otce stran zaplacení dluhu, neboť v tomto směru budou dočista vyrovnáni. Tak se stalo, že Jeník Horák, jak stálo na podpisu smlouvy, za pobouření všech na pouti se radujících venkovanů prodal za tři sta zlatých svou Mařenku.

Mařenka nasadila Vaškovi pěkného brouka do hlavy. Kudy chodil, tudy věsil hlavu, ale nesměl by to býti Vašek, aby nezapomněl na své hoře, když k radosti své dětinské duše užijí takovou velkolepou podívanou, jako jsou komedianti.

Kdybychom byli sledovali jen trochu zblízka jejich družinku od chvíle, kdy zavítala na pouť, byli bychom se přesvědčili, že má tato družinka své zvyky, své radosti a svá dramata. Navenek jsou komedianti komedianty. Jejich opentlené cáry zakrývají jejich lidskou tvářnost. Ale i v jejich družince se miluje a nenávidí, žárí a pláče.

Když takový principál za zvuků bubnu a pištící kapely oznamuje vzácnému publiku, že se na pouti provozovati bude nikdy předtím nevidaná komedie na provaze, na koni i na zemi, přičemž slečna Esmeralda ze Salamanky provozovati bude neslýchané skoky, Indián z Otahitánských ostrovů polykat židle, vidličky a nože a živý americký medvěd produčiovati se bude tancem se slečnou Esmeraldou, nikoho by nenapadlo, že třeba malá tragédie komediánské lásky může zvrtnout tento principálův příslib. Nikdo z okolostojících neví, jaká dramatická zápletká přiměla komedianta Frantu, aby utekl ve chvíli, kdy má představovati medvěda, do dolní hospody a aby se tam opil, jak se to vskutku stalo a jak to sděluje Indián principálovi a principál Esmeraldě. Bude nutno získati někoho ze vsi, aby se přestrojil za medvěda, avšak kdo se propůjčí takové komedii. Nikdo by se nehodil lépe k takovému úkolu nežli Vašek svou statnou postavou. Jak by mohlo ujít Esmeraldě, že se stala předmětem obdivu tohoto mládence s otevřenou pusou. Nebylo těžké získat Vaška. Několik úsměvů Esmeraldy, několik jejích lichotek zapůsobilo na Vaškovu dětinskou duši tak mocně, že se bez váhání rozhodl přidat se ke komediantské družince, kde z něho mínili udělati rozvadění komedianti huňatého medvěda. Zatím však bylo ještě příliš brzy na představení a tak se dobatolil Vašek, těšící se na dobrodružství s komedianty k své matce, aby ji pobouřil prohlášením, že nepodepíše svatební smlouvu a že nechce Mařenku za ženu. Nežli se vzpamatovali poděšení Vaškovi rodiče, utekl jim Vašek, aby neztratil z dohledu své báječné komedianty, svou báječnou Esmeraldu, která mu popletla hlavu.

Mařenka nechtěla věřit svému sluchu, když jí sdělili rodiče a dohazovač Kecal, že ji Jeník prodal za tři sta zlatých. Nevěřila svým očím, když spatřila černé na bílém Jeníkovu zradu dotvrzenou jeho vlastnoručním podpisem. Neuvěří, dokud nepromluví s Jeníkem. Vaška si nevezme, ne, na to se nepotřebuje rozmýšlet! Jak byl krátký ten lásky sen...

Jak se mohl odvážit Jeník přijít Mařence na oči, je-li pravda to, co slyšela od vlastních rodičů a co viděla černé na bílém. A přece, Jeník přichází s nejšťastnějším úsměvem a dokonce by chtěl s Mařenkou tančit... Ať mluví. Je to pravda, čili nic? Ano, nebo ne? Jen žádné výklady. „Tak tedy ano.“ Jakže, Jeník se přiznává ke své hanebnosti a ještě se odvažuje smáti? Proč je Mařenka tak tvrdošíjná, že se nechce dozvědět, jak tomu ve skutečnosti je. Ale jaképak výklady.

Přichází Kecal a žádá Jeníka, aby měl strpení, že dostane peníze ihned, jakmile bude svatební smlouva podepsána. Nemůže býti horšího důkazu o Jeníkově zradě, nežli jsou

tato Kecalova slova, jež bez námitky Jeník vyslechl. Ten zrádný hoch dokonce přemlouvá Mařenku, aby si vzala Míchova syna, ne, takového něco svět neviděl a neslyšel.

Se zlomeným srdcem rozhoduje se Mařenka k pomstě na Jeníkovi. Ano, učiní to, čemu Jeník asi nevěří, ano, vezme si Míchova syna. Ať přivede dohazovač rodiče, oboje rodiče, Mařenka podepíše smlouvu, aby ten její zrádný Jeník vzal svou odplatu, těch hanebných tři sta zlatých, na které jistě čeká, kterých se už jistě nemůže dočkati!

Jaké bylo překvapení sedláka Míchy a jak byla pobouřena jeho žena Háta, když, jako by byl z nebe spadl, objevil se právě v tomto okamžiku před nimi Jeník, Míchův „ztracený syn“. Nejvíce snad byl překvapen zchytralý dohazovač, neboť Jeník jakožto Míchův syn přihlásil se o právo na svou milou. Jeníkova macecha v tom viděla podvod, Jeník však prohlásil, že jde toliko o malou lest. Jsou dva synové Tobiáše Míchy. Podle úmluvy má ji dostati za ženu Míchův syn. Ať se tedy Mařenka rozhodne sama, za kterého Míchova syna se chce provdat. A Mařenka? Ta nyní, teprve nyní chápe Jeníkův čin, Mařenka, ta si již zvolila...

Ostatně Vašek se postaral, aby se vyloučil z této volby, neboť k matčině žalosti objevil se před svými rodiči a před Mařenkou oděn v medvědí kůži, volaje za prchajícími kluky, že není medvěd, že je Vašek. Na domluvy sedláka Krušiny a jeho ženy nemohl odepřít Mícha své požehnání synu Jeníkovi. Otec Mícha i nešťastná Háta museli uznat, že Vašek je dítě a že s ním nic není. Tak zvítězila věrná láska Jeníka a Mařenky. Vstoupili k radosti celé dědiny do tanečního kola jako ženicha nevěsta.

LA PNP, fond Vítězslav Nezval, rukopisy vlastní.

PŘÍLOHA II

Prodaná nevěsta

Nemohu uvěřit, že by nový pokus o filmovou Prodanou nevěstu měl více naděje na úspěch než pokusy staré. Proč? Prodaná nevěsta tvoří po stránce hudební i textové dokonalé dílo a dokonalý básnický celek. Podobnou jednotu může vyjádřit jen filmař zvláštního — a rozumí se: opět básnického — zasvěcení. Každý jiný člověk se při své práci opře buď o složku první (o hudbu), nebo o složku druhou (o příběh).

Náš filmový dramaturg si věc usnadnil ažaž! Nedbá o ducha, přešel dočista skvělou komickou operu a jen od místa k místu podkládá výjevy z vesnického života hudebními motivy. Jeho celý zájem se obrací k dějové osnově. Namáhá se rozvésti lehký příběh, ale řekl bych, že jej spíše vulgarizuje. Ba věru, náš autor mnoho ubral a ten drobeček, který přidává, je popisný a žalostně všední. Krátce: autor šije z roucha svatebního folkloristické pracovní koženky. Tím hůře pro něho, neboť podle pravdy zjištěné, nepochybné a nad každou rozpravu povýšené je Prodaná nevěsta pociťována, chápána a ceněna jako báseň génia

především hudebního. Sabina mu vědomě sloužil. Vytvořil scénické akce a dějové situace, které nabývají účinu a platnosti teprve hudební vazbou a operním traktováním. Zpěvák koktající za přívalu veršů a hudby není přece totéž jako přízemní Vašek, který koktá doslova. — Tím chci říci, že Smetanova-Sabinova hra nepředstírá skutečnost a postihuje pravdu. Náčrt filmu se pachtí po pravděpodobnosti a ta poetická, zpěvná a smíchem znějící pravda mu uniká.

Vidím jen dva způsoby, kterými by se snad dala pořídit filmová Prodaná nevěsta. — První je přesný záznam dokonalého jevištního provedení, který by byl prostoupen obrazovým materiálem z Národního divadla. — Druhý pokus znamená filmové parafrázování podstaty a ducha. Kdyby se podobná věc nepodařila, prohrál by autor se ctí. Pracovníky, které pravděpodobně uvedlo do pohybu podnikatelské přemlouvání a nabídky, očekává — myslím — horší osud.

Rozumí se, že s návrhem pana Rudolfa Madrana nemohu souhlasit.

Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515–516.

Ediční poznámka:

Editovaný text synopse se dochoval v pozůstalosti Vítězslava Nezvala uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Jde o průklep strojopisu na 7 listech formátu A4 s řádkováním 1,5. Text není podepsán a bylo by tedy teoreticky možné spekulovat, že jeho autorem by mohl být i někdo jiný a že Nezval je pouze zpracovatelem vlastního scénáře pro Lucernafilm, což by byl koneckonců model pro filmový průmysl charakteristický. Ale tuto variantu v podstatě vylučuje, třebaže nepřímou, úvodní poznámka ze scenaria, kde se Nezval vyjadřuje k adaptačnímu procesu. Ostatně ani zpracovatelé Nezvalova fondu neprojevili žádnou pochybnost, když tuto synopsi v inventáři zařadili do oddílu Rukopisy vlastní. Text je opatřen rukou vepsaným průběžným římským číslováním od I do XLVI, které signalizuje představu o budoucí strukturaci scénáře do jednotlivých sekvencí.

Při přípravě tohoto textu k vydání jsme se omezili jen na opravdu nejnutnější zásahy, jako jsou doplnění chybějící interpunkce či opomenutých uvozovek nebo opravy překlepů. Pouze v jednom případě jsme zvolili úpravu textu formou nahrazení slova jiným — místo tři sta *tisíc* píšeme tři sta *zlatých*.

Posudek Vladislava Vančury přejímáme beze změny z knihy: Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda 1972, s. 515–516.

I. K.

SUMMARY

Nezval's *The Bartered Bride*

Ivan Klimeš

Bedřich Smetana's world-renowned opera *The Bartered Bride* from 1866 ranks among the most frequently staged pieces in Czech opera houses with its popularity having attracted filmmakers very soon after the advent of cinema. With the exception of a lost recording of an outdoor performance in the Šárka valley from 1913, reactions by the Czech public to attempts at film versions of the opera were negative. Cultural circles organized a boycott of Oldřich Kmínek's adaptation made in 1922, completely prevented the Czechoslovak distribution of the first sound adaptation made by Max Ophüls (*DIE VERKAUFTE BRAUT*, 1932), and Svatopluk Inneman's documentary recording of the staging at the National Theatre was unanimously rejected by film critics.

Another attempt at a film version of *The Bartered Bride* was made in 1941, i.e. during the era of the Protectorate of Bohemia and Moravia, in which adaptations of classic Czech pieces were particularly well received. Unexpectedly, the project was connected with Vítězslav Nezval, a notable figure in the Czech interwar avant-garde, who contributed to several avant-garde films in the late 1920s and early 1930s and who adapted several classic plays (Calderón, Beaumarchais) into new dramatic texts in the 1930s.

In this script, completed by Nezval in June 1941, *The Bartered Bride* lost its operatic nature and was turned into a realistic comedy set in a Czech village, i.e. with spoken dialogue rather than verses. The soundtrack was to have been composed of various rearranged music pieces by Smetana, with the majority of them originating in *The Bartered Bride*. The cast and crew was comprised of respected figures (with Martin Frič as the director) and the film was to have been produced by Miloš Havel's Lucernafilm.

The project was not approved by the Film Advisory Council (Filmový poradní sbor), in all probability due to negative reviews of Vítězslav Nezval's script, and without this approval the production could not begin. Although Lucernafilm was not discouraged in its efforts to shoot *The Bartered Bride*, the disqualification of Miloš Havel from the field of cinema in the post-war atmosphere and the nationalization of the film industry in August 1945 eventually put an end to the idea.

Translated by Jan Hanzlík