

Aleš Merenus

Výborné divadlo jako hezký film aneb Archeologie filmových HRÁTEK S ČERTEM

Hrátky s čertem patří ke kanonickým dílům českého dramatu druhé poloviny 20. století a jsou bezkonkurenčně nejúspěšnější divadelní hrou Jana Drdy. Od doby svého prvního uvedení na konci roku 1945 se na českých divadelních scénách objevují pravidelně a do současnosti se dočkaly již téměř stovky divadelních zpracování.¹⁾ Úspěch Drdovy pohádkové komedie se přitom neomezuje pouze na prostředí českého divadla a dokonce nejen na divadlo jako takové. Hra se brzy ocitla na repertoáru řady divadel také v zahraničí — silně zarezonovala především ve slovanských zemích bývalého východního bloku (například v Polsku, Jugoslávii a Sovětském svazu), ale dostala se i za hranice Evropy (například do Japonska).²⁾ A třebaže *Hrátky* vznikly primárně pro činoherní scénu, existuje několik prepisů hry pro loutkové divadlo, jejich operní zpracování, rozhlasová inscenace a zde pro nás nejdůležitější adaptace pro film. Jinak řečeno, *Hrátky s čertem* našly uplatnění i v těch mediálních formách, které — na rozdíl od divadelních inscenací — přetrvaly v čase a jsou stále přístupné posluchačům a divákům. Právě díky rozhlasové a především filmové adaptaci se tak i nadále udržují ve všeobecném kulturním povědomí a znají je mnohdy i lidé, kteří se divadlu a čtení dramatických textů zpravidla vyhýbají.

Převod literárního textu na rozhlasové „jeviště“ či filmové plátno zahrnuje množství úprav, v rámci nichž se jedna umělecká struktura musí transformovat ve strukturu novou, jeden sémiotický systém nahrazuje jiný. Jak poznamenává Linda Hutcheonová: „Zmena na iné médium, alebo dokonca len pohyb v rámci toho istého, vždy znamená zmenu alebo, jazykom nových médií, „nové formátovanie“.“³⁾ U adaptací divadelních her je přitom taková transformace ještě o stupeň komplikovanější, neboť dílo obvykle existuje v několika mediálních reprezentacích. V případě Drdových *Hrátek* zde máme dvě textové verze hry a několik desítek divadelních inscenací, což samo o sobě dosti znesnadňuje identifikaci

1) Databáze Divadelního ústavu do současnosti uvádí 94 inscenací této hry. Toto číslo však nezahrnuje divadelní uvedení amatérskými divadelními soubory, které titul rovněž často zařazují do svého repertoáru.

2) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 95–114.

3) Linda Hutcheonová, *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 31.

ci pretextu, který se stal základem obou adaptací. Domyšleno do důsledků, v jistém smyslu mohla plnit funkci pretextu filmového zpracování i zmíněná rozhlasová inscenace, která vznikla několik let před začátkem natáčení samotného filmu. Je zřejmé, že roli jádrového textu při psaní scénáře hrála přepracovaná verze hry z roku 1953. Zjevné inspirace, především pak v hereckém obsazení, však můžeme najít stejně tak v divadelních inscenacích Národního divadla či v rozhlasovém zpracování Josefa Bezdíčka z roku 1954, v němž ostatně rovněž vystupovali zejména členové hereckého souboru činohry Národního divadla. Ve svém příspěvku tudíž vycházím z předpokladu, že při analýze filmové adaptace je třeba zohlednit nejen transformace, kterými prošly dialogy hry a celková struktura dramatu, ale že svou pozornost vyžadují i transformace režijního a hereckého pojetí. Všechny zmíněné aspekty se totiž výrazně promítly i do konečné podoby příběhu, který v nové formě doznal nezanedbatelné proměny.

Základním cílem této studie je analýza narativní struktury díla v několika fázích jeho utváření — jakási dílčí archeologie určitého filmového artefaktu, v níž se odráží kulturní i politické souvislosti 40. a 50. let.⁴⁾ Nebudu se zde tudíž zaměřovat pouze na statickou komparaci dramatického textu s filmovým snímkem, ale pokusím se dynamicky rekonstruovat a pochopit celý proces geneze filmu od filmové povídky z roku 1950 přes první verzi technického scénáře z roku 1956 až ke konečné celovečerní filmové pohádce.⁵⁾ Rekonstruovat a pochopit proces, který vypovídá o dobových podmínkách, v nichž se jednotliví tvůrci nacházeli a do něhož jsou vepsány také technické i tvůrčí možnosti tehdejšího filmového umění. Na příběhu vzniku jednoho filmového díla se tak, v druhém plánu, vyjeví i některé obecnější tendence charakteristické pro převod literárně-divadelní látky do filmového média.

Jaké teoretické nástroje pro uchopení daného problému se nám však nabízejí? Nejpřílehavější se mi jeví koncept již zmiňované teoreticky adaptačních studií Lindy Hutcheonové, která v této souvislosti rozlišuje mezi dvěma základními typy převodů divadelních her na filmové plátno. Prvním z nich je tzv. umělá transformace, která neskrývá svou stvořenost a odvozenost od původního média, ale vědomě ho zapojuje do své struktury, a ex-

4) Tato studie čerpá z podnětů současného naratologického výzkumu, který se obrací a) ke studiu transmediálních forem vyprávění (viz Marie-Laure Ryan (ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press 2004) a b) k výzkumu rukopisných verzí literárních děl, která se v poslední době stávají předmětem naratologické analýzy (viz Lars Beriaerts – Dirk Van Hulle, *Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism*. *Poetics Today* 34, 2013, s. 281–326).

5) Při rekonstrukci procesu geneze Machovy filmové adaptace zde záměrně opomím dva další dokumenty: a) literární scénář z roku 1955, který stojí někde na půl cesty mezi původní hrou a první verzí technického scénáře a b) druhou verzi technického scénáře z roku 1956, která představuje mezistupeň mezi prvním technickým scénářem a výsledním snímkem. Stejně jako Ronald Geerts v nedávno publikované studii *From Stageplay to Screenplay to Film* se tak v textu zaměřím pouze na klíčové uzlové body celé adaptace: a) filmovou povídku, b) technický scénář č. 1 a c) konečný film (viz Ronald Geerts, *From Stageplay to Screenplay to Film — Tragic to Melodramatic: The Case of The Broken Circle Breakdown*. *Journal of Screenwriting* 7, 2016, s. 103). Samostatnou kapitolu pak věnuji také „slepé větvi“ adaptačního procesu — nerealizované filmové povídce Jiřího Brdečky, v níž se projevuje autorův výrazně osobitý přístup k Drdově dramatické předloze. V textu studie se tak neomezím pouze na analýzu výsledných děl a jejich vzájemnou komparaci, ale budu analyzovat vývoj narativní struktury napříč jednotlivými verzemi scénáře až ke konečnému snímku. V tomto smyslu navazuji na současnou debatu na poli adaptačních studií, která proběhla mimo jiné i na stránkách letošního prvního čísla časopisu *Journal of Screenwriting*.

plicitně tak referuje k výchozímu dílu a kontextu, z něhož přichází. Jde tedy o adaptaci výrazně seberefrenční a antiiluzivní. Na opačném pólu pak podle Hutcheonové stojí tzv. naturalizovaná adaptace, která redukuje stopy původního média a dílo důsledně překládá do filmového jazyka. Tedy do jazyka mnohem naturalističtějších obrazů, než s jakými pracuje divadelní inscenace.⁶⁾

Navržené rozlišení dvou základních typů je účelově bipolární a předpokládá, že mezi oběma krajními body existuje široká škála přechodových forem, v nichž koexistují v určité kombinaci oba základní přístupy. A jak se pokusím ukázat, právě to je případ filmového zpracování *HRÁTEK S ČERTEM*. Do této filmové adaptace se totiž velmi konkrétně promítá zmiňovaná oscilace mezi oběma základními přístupy. Na dalších stranách tak budu sledovat právě tento oscilační pohyb, jenž v tomto případě směřuje od prvotního hledání čistě filmového jazyka až k filmovému zpracování, v němž se přímo na plátně prolíná ateliérově inscenovaný tvar divadelní předlohy s filmovými postupy.

Pohádková báchorka z doby okupace

Příběh vzniku celovečerního snímku *HRÁTKY S ČERTEM*, který byl natočen v barrandovských ateliérech během roku 1956 a který si diváckou premiéru odbyl 26. dubna 1957 v kině Lucerna, je stejně komplikovaný jako příběh vzniku samotné Drdovy dramatické předlohy. Konečná podoba filmu se totiž značně vzdálila prvotním záměrům, s nimiž se *Hrátky* již na konci 40. let objevily na seznamu literárních děl určených k filmové realizaci. Geneze divadelních *Hrátek* i filmových *HRÁTEK* tak spojuje podobný osud, neboť obě byly nakonec uvedeny v úplně jiném čase a ve značně odlišné podobě, než bylo původně zamýšleno.

Jan Drda drama rozepsal již v době nacistické okupace, když jej v květnu 1942 oslovil režisér Jiří Frejka s žádostí, aby pro scénu tehdejšího Národního divadla vytvořil původní pohádkovou komedii, která by se nesla v duchu Klicperových a Tylových dramatických báchorek.⁷⁾ První Drdův námět, jehož hlavní postavou měl být český Honza, se nakonec ukázal jako málo dramatický a autor ho později zpracoval jako výpravnou pohádku *Český Honza*. Namísto toho, v době probíhající heydrichiády, rozepsal první tři dramatické obrazy, v nichž již v hlavní úloze vystupoval válečný vysloužilec, rozvrhl si další postup dějové linie a zformuloval také klíčovou repliku celé hry, kterou Martin Kabát pronáší v pekle. „A ne a ne! V tomhle je celej ten váš kumšt, zpitomět člověka, udělat z něj ustrašený, zbabělý zvíře, mučit ho tak dlouho, až ztratí rozum i všechny smysly! A vy si myslíte, že pro tu svou hrůzu hned změknu a zpitomím, že zradím ty dvě nevinný holky? Vy si myslíte, že poctivýho chlapa můžete jen tak zlehka ztumpachovět, že vám pro samej strach bude poslušně žrát z ruky?“⁸⁾

6) Linda Hutcheonová, *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2012, s. 62.

7) V celé podkapitole vycházím především z Drdova vzpomínkového textu *Kdy, jak a proč jsem napsal Hrátky s čertem*, který je zahrnut do vydání hry v Československém spisovateli viz Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 139–145.

8) J. Drda, c. d., s. 75.

Přestože vznikající hra neměla v protektorátní době sebemenší naději na uvedení, Drda v práci na textu dál pokračoval a jednotlivé obrazy konzultoval s hercem činohry Národního divadla Jaroslavem Průchou, který byl podle autora ideálním představitelem titulní role a jemuž také celou hru v knižním vydání dedikoval.⁹⁾ První verzi textu Drda dopsal v polovině roku 1943 a rukopis odevzdal dramaturgovi Národního divadla Františku Götzovi, který však hru ve stávajících politických podmínkách rozhodně nedoporučoval inscenovat. K práci na rukopisu se pak Drda vrátil až těsně po konci války, kdy se na něj obrátil A. M. Píša, tehdejší dramaturg Národního divadla, který projevil zájem *Hrátky s čertem* zařadit na repertoár první scény. Píša Drdu přiměl výrazně proměnit charakter loupežníka Sarky-Farky a z původně nelítostného mordýře vytvořit komického „vejta“ a povaleče. Na Píšův popud zásadně přepsal také konec hry, když loupežníka s poustevníkem nechal vykoupit se za jejich pozemské hříchy těžkou manuální prací ve mlýně. Premiéra v Národním divadle se pak odehrála na samotném sklonku roku 1945 a zahájila tak veleúspěšnou pouť dramatu po českých i světových jevištích. Jenom v roce 1946 hru uvedlo deset českých divadel a v témže roce se dočkala i knižního vydání.¹⁰⁾

Filmová pohádka z doby socialismu

Zřejmě první návrh kinematograficky adaptovat Drdovu hru můžeme najít v zápisu z jednání Filmové rady z března roku 1949, jehož se účastnil také Jan Werich. Z debaty, která se na Filmové radě tehdy vedla, vysvítá několik poměrně zajímavých skutečností. Na roli Martina Kabáta se tehdy připravoval sám Werich, který si ji chtěl nejdřív vyzkoušet na divadelní scéně: „Mluvili jsme o tom s Drdou, byla by to komedie. Roli Kabáta bych volil pro sebe. Nejdříve bychom to uvedli na divadle. Hudba Rychlík nebo Trojan. Byly by zde balety. Po výtvarné stránce — Trnka.“¹¹⁾ Z Werichova záměru nakonec sešlo a Martina Kabáta si nezahrál ani ve filmu, ani na divadle. Uvedený záznam však napovídá, že Drdova lát-

9) Podobně také postava čerta Lucia byla od určité chvíle psána tzv. na míru Ladislavu Peškovi a otec Školastykus byl koncipován pro Františka Smolíka viz J. Drda, c. d., s. 144.

10) Viz elektronická databáze Institutu umění — Divadelního ústavu Online: <<http://vis.idu.cz/Productions.aspx>>, [cit. 15. 5. 2016]. Úspěch v domácím prostředí pak *Hrátky s čertem* slavily i po únorovém převratu v roce 1948, nejen proto, že jejich autor patřil mezi čelní představitele nastupujícího režimu v oblasti kultury. O to překvapivěji působí případ z roku 1949 spojený s tehdejším amatérským divadelním spolkem Rieger z Pelhřimova. Uvedení *Hrátek s čertem* v květnu zmíněného roku v režii Viléma Lipského získalo dokonce nominaci na celostátní přehlídku amatérského divadla Jiráskův Hronov, ale po intervenci předsedy Okresního národního výboru Jindřicha Šmídy musela být hra stažena, protože byla údajně zneužita k jino-tajům a excesům proti lidové demokratickému režimu a proti komunistické straně. Spolek Rieger byl rozpuštěn, jeho majetek zabaven a režisér Lipský společně s představitelem role doktora Solferna Josefem Hložkem byli zařazeni do pracovního tábora na dva roky nucených prací. O rok později stejný osud postihl ještě další tři členy souboru B. Rosenbauma, V. Řiháčka a B. Théra. Lenka Martínková, Historie Riegeru a pelhřimovského divadelnictví. Online: <<http://www.ochotnici.info/soubor/historie>>, [cit. 15. 5. 2016]. Případ spolku Rieger však představuje spíš ojedinělou kapitolu života hry, která neměla sebemenší vliv na její další uvádění.

11) Zdrojem pro tato tvrzení je soukromá e-mailová korespondence s Pavlem Skopalem, který badatelsky zpracoval fond Národního filmového archivu, v němž jsou zápisy z Filmových rad uloženy (NFA, f. FR, 7. schůze FR 23. března 1949, ref. ozn. 2/1/8, k. 2, poř. č. 71 a 72).

ka byla považována už na konci čtyřicátých let za vhodnou k zfilmování. Slovy tehdejšího předsedy Filmové rady Bohdana Rossy: „Můžeme očekávat film, který budeme potřebovat.“¹²⁾

Zápis z Filmové rady odráží dobovou poptávku po české pohádkové komedii čerpající z národního folklóru, což Drdovy *Hrátky s čertem* jednoznačně splňovaly. Jak ovšem v nedávno publikované studii na toto téma dokládá Lukáš Skupa, deklarovaná politická vůle často plně neodpovídala skutečnému úsilí dovést některé chystané tituly až do fáze natáčení:

Nutnost natáčet filmy pro děti se ale stala spíše opakovanou frází, využívanou pro demonstraci kulturně-politických cílů zestátněné kinematografie. Přestože se dětské náměty pravidelně objevovaly v dramaturgických plánech, různé tvůrčí skupiny jejich produkci často odkládaly. Například v roce 1951 bylo mezi chystanými látkami několik námětů, realizovaných až s několikaletou prodlevou: ROBINSONKA (Jaromír Pleskot, 1956), HRÁTKY S ČERTEM (Josef Mach, 1956) nebo BYL JEDNOU JEDEN KRÁL... (Bořivoj Zeman 1954).¹³⁾

Nerealizovaná filmová povídka

Literární příprava ke zfilmování hry však skutečně začala již šest let před natočením prvního záběru. V archivu Barrandov Studio a.s. existuje dokument, který jasně dokládá, že původní představa, jak *Hrátky* filmově uchopit, byla diametrálně odlišná od té konečné. Mám na mysli filmovou povídku datovanou do září roku 1950, jejímž autorem je tehdejší filmový scenárista Jiří Brdečka,¹⁴⁾ který v té době působil v 6. tvůrčím kolektivu Jana Weřicha.¹⁵⁾ Brdečkovým zadáním bylo vytvořit první textový podklad pro případný hudební film. Hned v úvodu svého textu však Brdečka zdůrazňuje, o jak složitý úkol vlastně šlo: „Ovšem i pokud se týče požadavků filmového přepisu, je následující povídka jen prvním nárysem. Každý filmový dramaturg však ví, jak dlouho trvá porod čisté filmové formy, jde-li o adaptaci divadelní hry.“¹⁶⁾ Skutečný „porod“ snímku se v tomto případě protáhl na šest let a na jeho konci vzniklo úplně odlišné dílo, než jaké Brdečka rozvrhnul. Jeho filmo-

12) NFA, f. FR, 7. schůze FR 23. března 1949, ref. ozn. 2/1/8, k. 2, poř. č. 71 a 72.

13) Lukáš S k u p a, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: Pavel S k o p a l (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 177–178.

14) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), září 1950.

15) V této souvislosti je třeba upozornit na osobní vazbu mezi Jiřím Brdečkou a Janem Drdou, kteří se znali již od dob svých fakultních studií. Ve výpravné monografii *Jiří Brdečka*, edičně připravené péčí Terezy Brdečkové, je přetištěn Drdův dopis z období okupace adresovaný právě Brdečkovi, z něhož jasně vyplývá umělecká orientace obou autorů: „Mimo to — a to hlavně k vůli Lukasovi, který je už v Praze, — začnu dělat příštího týdne krátké filmy pro Barrandov. Budeme vedle Weisse a Lehovce třetí produkční skupina. Těším se, až přijedeš, budeš to muset po mně převzít. Mne film nebaví, mám jiné problémy.“ Tereza B r d e č k o v á, *Jiří Brdečka*. Řevnice: Arbor vitae 2013, s. 323.

16) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), s. II, září 1950.

vá povídka, s jejíž podobou tehdy souhlasil i Jan Drda,¹⁷⁾ se nejen nikdy nerealizovala, ale byla úplně zapomenuta.¹⁸⁾

Brdečkova filmová povídka jde v mnoha ohledech radikálně nad rámec Drdovy předlohy.¹⁹⁾ Především zásadně přestrukturovává syžet hry, který z původních deseti dramatických obrazů přepisuje do tříasedmdesáti oddílů. Upravuje rovněž počet vystupujících postav a mění celkové vyznění díla. Jednotlivé akce jsou úžeji provázané, čímž text překlenuje původní dějové pauzy mezi dílčími dramatickými obrazy, a ve druhé polovině textu pak domýšlí a ještě o stupeň víc koncentruje děj tím, že některé postavy, které se u Drdy postupně vytráčí ze scény, nechává podílet se na výstavbě příběhu až do samotného závěru. V tomto směru je asi nejzřetelnější Brdečkovy zapojení princezny Dišperandy, která si sama najde svého ženicha, loupežníkovy syna Kubíka, což je úplně nově dopsaná postava připomínající Čapkovu Lotrandu.

Posledně jmenovaný zásah do původní syžetové struktury se přitom jeví jako více než oprávněný. Pokud má Drdova hra nějakou výraznější slabinu, pak je to právě ne úplně vy-

17) „V podstatě souhlasím s touto úpravou své divadelní hry ‚Hrátky s čertem‘. Jan Drda v. r.“ BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. III, září 1950

18) Nenajdeme ji dokonce ani v seznamu nerealizovaných scénářů v Tereza B r d e č k o v á, c. d., s. 346–347.

19) Drdovo alegorické podobenství se odehrává v blíže neurčeném bezčasně v několika pro pohádkový žánr příznačných lokacích (les, poustevna, čertův mlýn, loupežníkovy chata, pekelná fortna a knížecí síň Belzebubova). V prvním obraze je hlavní hrdina, vysloužilý voják Martin Kabát vracející se z vojenského tažení proti Turkům, přepaden komicky působícím loupežníkem Sarkou-Farkou. Z loupežníkovy zajetí jej však vzápětí vysvobodí čerstvý absolvent pekelné akademie čert Lucius, který je na svět vyslán, aby zde pokoušel asketicky žijícího poustevníka otce Školastyka. Místo poustevníkovy duše se mu však svou výřečností a luzným zjevem podaří okouzlit princeznu Dišperandu, která odmítá všechny dosavadní nápadníky a touží, stejně jako její služebná Káča, po pořádném ženichovi. Lucius obě dívky přesvědčí, že jim ženicha obstará. Stačí pouze, když svou žádost sepiší na papír a úpisy podepsané vlastní krví před půlnocí zanesou do Čertova mlýna. Protože Káča s princeznou jsou do dvádání celé žhavé, překonají strach a do mlýna se skutečně vypraví. Místo čertů, kteří ještě spí v podkroví, tam ale Káča narazí na Martina Kabátu, jehož pokládá za „starého vypelichaného čerta“. Předá mu oba úpisy a společně s princeznou, bázlivě čekající venku před mlýnem, rychle utíkají domů. Úderem jedenácté se probudí čerti a začnou Kabátu strašit. Když ale zjistí, že se jich Martin nebojí, navrhnou mu partii mariáše, ve které s ním prohrají spoustu peněz. V té chvíli se na scéně objeví přivolaný zástupce samotného Belzebuba doktor Solfernus, který Lucia i oba staré venkovské čerty řádně zpraží a pak začne s Martinem hrát sám. Když se mu nepodaří Martina přesvědčit, aby vsadil vlastní duši, přiměje ho aspoň vsadit jeho kabát. Teprve ve chvíli, kdy Solfernus s dáblským výrazem vytahuje z jeho kapsy oba úpisy, pochopí, že místo vlastního kabátu prohrál duše dvou mladých dívek. Od pátého obrazu se děj hry soustředí na Martinovo úsilí vyrvat Káčinu a princeznu duši z moci samotného pekla. Protože pomoc nenajde ani u poustevníka Školastyka a pomocnou ruku nenabídne ani loupežník Sarka-Farka, rozhodne se jít do pekla sám. Hned u pekelné brány narazí na Káču, která se cítí podvedena, že nedostala slibovaného ženicha, a zuřivě tady prohání všechny čerty. Společně s Martinem pak proniknou do síně samotného Belzebuba a v nestřeženém okamžiku se jim podaří oba úpisy získat zpět. Solfernus se ještě snaží Kabátu zastrašit tím, že mu ukáže lože vyvrhelovo, kde se ve strašných bolestech svíjejí duše hříšníků, ale Martin se nenechá zlomit a oba úpisy roztrhá. Před Belzebubovým hněvem ho pak zachrání anděl Teofil, který jej odnese zpět na zem. Za svou statečnost je navíc odměněn třemi přáními, která mu budou splněna. Martin tak nejprve zachrání loupežníkovu duši, když mu odpustí jeho hříchy, a pak ho nechá točit mlýnským kolem, aby si milosrdenství řádně odpracoval. Podruhé se pak zastane pyšného poustevníka, který se odvážil zpochybnit Boží spravedlnost a místo pobytu v pekle, kam se za své bezbožné řeči má dostat, ho raději nechá do mlýnice nosit pytle s obilím. V té chvíli však Martinovi padne kolem krku Káča se slovy: „Ty můj zlatý Martine, celý život už se vod tebe nehnu“. Jan D r d a, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 90. Martin se žalostně obrací k andělovi o pomoc, ale ten mu s úsměvem připomene, že na třetí přání už je pozdě, protože si před chvílí přál fajfku plnou tabáku.

balancovaný vývoj dějové linie, která postrádá jednoznačné vyvrcholení. Toho si všimlo několik recenzentů už při divadelní premiéře. Například Jiří Hájek na stránkách *Rudého práva* napsal, že „bodrý Martin vyjde z pekelných bran i se zuřivou Káčou, věčně hledající ženicha. Zde měl Drda svou pohádkovou komedii uzavřít; jeho Martin však ještě musí k dobrému obrátit strašného loupežníka, potrestat poustevníka za jeho pýchu a nakonec se ještě oženit s divokou Káčou. Tak se už stává jeho bohatá a široce rozvětvená hra poněkud zdlouhavou a nechává si ujít možnost nejúčinnější dramatické pointy...“²⁰⁾

Hájkem popisované aspekty dramatické výstavby hry přitom transformovali i někteří pozdější inscenátoři, kteří — podobně jako Brdečka — zasáhli do architektury hlavní dějové linie. Mám na mysli jednu polskou²¹⁾ a jednu sovětskou²²⁾ úpravu hry z konce čtyřicátých a začátku padesátých let, které měly velmi pozitivní diváckou odezvu²³⁾ a pomohly rozšířit Drdovy *Hrátky s čertem* i na další divadelní scény. Polský režisér Leon Schiller, který v roce 1948 v Lodži hru inscenoval divadelními prostředky středověké jarmareční komedie, vrátil princeznu Dišperandu do děje v závěrečné scéně, kde jí za chotě vybral ševce Dratewku — postavu známou z polských pohádek.²⁴⁾ Velmi výrazně pak hru pro potřeby Státního ústředního loutkového divadla v Moskvě upravil Isidor Štok, jehož adaptace se hrála pod názvem *Čertův mlýn*: „Ve srovnání s první variantou doznala hra značných změn. Loupežník, který původně neměl jméno, byl teď student Isidor. Miloval princeznu Dišperandu, ale byv odmítnut jejím královským otcem, stal se loupežníkem. Úkradkem psal milostné verše, ronil slzy a drnkal na kytaru.“²⁵⁾ Brdečka tak ve srovnání s oběma divadelními úpravami postupoval jakousi zlatou střední cestou. Na rozdíl od Štoka sice loupežníka nesloučil s princezniným neúspěšným nápadníkem princem Isidorem, ale ani jako Schiller nedopsal do textu postavu, která by neměla jasnou vazbu k původním hrdinům. Ačkoli je Brdečkův Kubík nový účastník celé zápletky, jako syn Sarky-Farky nijak neporušuje původní vztahy mezi všemi klíčovými postavami. Navíc umožňuje ještě výrazněji rozšířit komediální potenciál postavy loupežníka a ještě o stupeň více rozvinout Drdovu inklinaci k moderní autorské pohádce čapkovského stylu.

V původní hře se nejzřetelněji poetika moderní autorské pohádky vписuje do podoby a celkového způsobu fungování pekelné mašinerie. Drdovi čerti se dělí na konzervativce, reprezentované generálsky působícím Belialem a jeho podřízenými, starými nevzdělanými venkovskými čerty Omnimorem a Karborundem, kteří uplatňují tradiční metody čertovské práce, a liberály, ztělesněné distingovaným doktorem Solfernem a čerstvým absolventem pekelné akademie, mladým švihákem Luciem. Mezi oběma proudy v pekle probíhá souboj o vliv a moc — tedy především o přízeň již zcela senilního Belzebuba. Střet obou názorově-mocenských křídel pak vrcholí v osmém obraze na konferenci v knížecí síni samotného vládce pekel.

20) Jiří Hájek, Nejradošnější česká novinka sezóny: hrdina české lidové pohádky proti stvůrám nacistického pekla. *Rudé právo* 26, 1946, č. 2 (3. 1.), s. 4.

21) prem. 13. 10. 1948, Státní divadlo Stefana Jaracza v Lodži, režie Leon Schiller.

22) prem. 25. 2. 1953, Státní ústřední loutkové divadlo v Moskvě, režie Sergej Vladimirovič Obrazcov.

23) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 95–114.

24) J. Drda, c. d., s. 105.

25) Isidor Štok, S loutkami i bez loutek. In: Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 120.

BELIAL: Nesete zprávy, pane kolego? Už jsme slyšeli o té vaší ženitbě! Upřímnou soustrast, pane kolego. To byl nepřijemný malérek...

SOLFERNUS: Milý doktore Beliale, víte stejně dobře jako já, že to téměř nic neznamená! Úpisy na dvě duše mám v kapse, ať už k svatbě došlo nebo ne! Ale přináším k milostivým uším Jeho Veličenstva závažnější zprávy. Provedl jsem náhlou revizi filiálky B 3456, označené jako Čertův mlýn v katastru království Mezulánie; poměry, jaké jsem tam shledal, jsou prostě groteskní a absurdní. Myslel jsem, že mne vzteky raní mrtvice, když jsem tam našel dva předpotopní venkovské hňupy, kteří přímo s rafinovanou blbostí provozují strašení...

BELIAL: Vy jste byl vždycky pesimista, pane kolego. Ta filiálka má docela slušné výsledky.

BELZEBUB: Čo žiká Belial? (*Usne*)²⁶⁾

Drdův konverzační humor určený pro divadelní scénu Brdečka posouvá směrem ke grotesce, v níž je jazyková komika propojena s vývojem projektované fyzické akce a filmového obrazu, nebo je jimi dokonce přímo nahrazena.²⁷⁾ Na několika místech filmového vyprávění totiž Brdečka předepisuje pantomimické výjevy, které mají být doplněny hudebním doprovodem nebo komentářem mimo obraz. Dobrým příkladem zapojení této stylizované techniky je scéna nezdařené svatby princezny Dišperandy s doktorem Solfernem alias princem Izmaelem z Infernácie.²⁸⁾

Nyní všichni vstávají, připíjejí na zdraví snoubenců, kteří se líbají u stolu i v předsíni, a pak se ženich Izmael nechává líbat králem i královnou. Tehdy ta počestná paní nezapomene na dobrý mrav i přežehná princovo čelo křížkem. Běda! V tu ránu se ženich zatváří, jako by dostal ujímání, začne celý kouřit a propadat se. Karborund, který ten malér zmerčil z předsíně [sic!] vběhne a následuje zmizení svého pána. Jenže Káča, vidouc, že jí mizí ženich [sic!] chytí se ho zoufale kolem krku a ztrácí se z [sic!] ním přissátá [sic!] jako klíště. Královna omdlí, hosté si zacpávají nosy, otvírají okna, všeobecný zmatek. /Luciův koment zděšeně ustal při Solfernově katastrofě. Zaburácí triumfální chechot Beliálův./²⁹⁾

Kromě celkově groteskní situace zdůrazněné pantomimickými výjevy, vypointovanými nástupem Belialova smíchu, ukázka zachycuje ještě další podstatný rys Brdečkovy filmové povídky — zkonkrétnění prostorových relací v rámci fikčního světa. Toto zkonkrétnění je pak motivováno přímo dějově, neboť panoramatické záběry Království mezulánského mají odpovídat pohledu do kouzelného kukátka, které mají v pekle pro účely pozorování dění na zemi. Pohled do kukátka tak umožňuje rychlý přechod z jednoho časoprostoru do jiného, a to technikou, která přímo odpovídá možnostem filmové ka-

26) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 67–68.

27) Znalost americké filmové grotesky u Brdečky oceňoval i Jan Werich, viz Tereza Brdečková, *Jiří Brdečka*. Revnice: Arbor vitae 2013, s. 163.

28) V Drdově hře Solfernus vystupuje pod pseudonymem princ Ismael ze Solfernesie.

29) BSA, SCE, Film: *Hrátky s čertem*, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky *Hrátky s čertem*), s. 51, září 1950.

mery. Pohledy do kukátka v Brdečkově povídce mají přejímat subjektivní perspektivu osob, jež se do něj právě dívají.

Lucius tedy nakoukne do kukátka a dr. Solfernus mu podává k jeho pohledu bližší vysvětlení. /To, co se nyní odehrává v kukátku, jsou vlastně pantomimy, naivní, stručné, ale nanejvýš výmluvné. Solfernův výklad může být podán formou písničky./

3. Celá Mezulánie

V kulatém výřezu kukátka se rozkládá Mezulánie, jako na dlani, jako na obrázku středověkého nebo lidového primitiva. Uprostřed vidíme královský hrad, město, kolem les, kterým protéká potok. Na jeho břehu se rozpadá opuštěný mlýn, hlouběji v lese trčí nad vrcholky stromů zvonička poustevny a konečně na místě zvláště pustém se hrbí zanedbaná chatrč. To je celá Mezulánie. [...] Nejdříve Solfernus zaostří na královský hrad.³⁰⁾

Subjektivizovaný pohled kamery, panorama, přeastřování — to všechno jsou postupy, jimiž Brdečka v textu projektuje prostředky filmového stylu předpokládaného filmu. Projektované filmové prostředky mu pak umožňují zajistit plynulé přechody mezi jednotlivými fikčními prostory, funkčně překlenout mezery mezi obrazy a oproti dramatické předloze o řád detailněji konkretizovat celé pohádkové univerzum, v němž se odehrává příběh Martina Kabáta — konkretizovat příběh, jehož syžet zpracovává řadu událostí, které Drdova hra pouze implicitně předpokládá. Na rozdíl od Drdova textu tak filmová povídka nezačíná lesní scénou loupežníkovy přepadení Martina vracejícího se z turecké vojny, ale vyprávění se odvíjí, jak je z posledně uvedené ukázky zřejmé, od události v pekle. Tedy od scény, v níž doktor Solfernus instruuje čerstvého absolventa Lucia o poměrech v Království mezulánském a zadává mu pracovní úkoly. V kukátku se pak představují a rovnou charakterizují všechny klíčové postavy povídky: princezna právě odmítá své dosavadní nápadníky a s brekem utíká pro pomoc ke služebné Káče, otec Školastykus předstírá zahlobání do modlitební knihy, ale každou chvíli netrpělivě zvoní na zvonec, jímž zlostně přivolává anděla Teofila, Sarka-Farka zrovna školí svého syna Kubíka, jak má přepadnout blížícího se pocestného. A teprve v osmém obraze se povídka dostává do výchozí situace Drdovy hry, jíž je scéna samotného přepadení Kabáta, zde ovšem v podání mladého a starého loupežníka, která má opět formu dobře vystavěné filmové grotesky.

[...] Sarka-Farka přistrčí Kubíka k cestě a postaví se mu rovnou za záda, aby mohl včas zakročit, kdyby se věc nezdařila. Syn je hrozně nervosní, celý se jen klepe, konečně se pokřižuje, sevře kyj, zavře oči, zprudka se rozmáchne. Řadí. To rozmáchnutí bylo tak mocné, že napálilo starého Sarku-Farku do kotrby. Mladý hned ví: Je zle! Už se ani nestará o pocestného, který nic netuše, kráčí dál.³¹⁾

30) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. 2–3, září 1950.

31) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Filmová povídka (strojopis filmové povídky Jiřího Brdečky Hrátky s čertem), s. 8, září 1950.

Další postup dějové linie pak již v zásadě kopíruje seřazení událostí v původní hře. Na řadě míst však na původní dějovou linku nabaluje nové situace. Výraznou amplifikaci³²⁾ původních událostí Drdovy předlohy je Brdečkou rozšířená scéna před Čertovým mlýnem, v níž princezna Dišperanda tklivě pje při měsíci, čímž přitáhne pozornost mladého Kubíka skrytého v křoví a zároveň probudí i spícího Lucia, který se princezně začne ihned dvořit. Okamžitě jí nabídne angažmá v opeře a loudí po ní hubičku. Dotěrného čerta pak v poslední chvíli zažene Kubík, který se v zoufalství, že se na něj vrhá sám pekelník, poznamená křížkem. Za odměnu od princezny dostane polibek a v hlubokém citovém zmatku uteče. Právě včas, neboť v té chvíli se z mlýna vítězoslavně vrací Káča, která odevzdala úpisy Kabátovi a v nedočkavosti vyhlíží slíbené ženichy, jimiž není nikdo jiný než přestrojený Solfernus a Karborund. Ti pak obě dívky očekávají v kočáře taženém deseti vraníky na lesní cestě.

Nejvýraznějším zásahem do vývoje dějové linie a motivace jednotlivých postav je scéna v pekle. Začíná to už samotným vstupem do království temnot. U Drdy totiž do pekla jde z vlastní vůle pouze Martin Kabát, pěšky a sám. V Brdečkově povídce se všechno odvíjí mnohem rychleji, neboť do pekla Kabáta, společně se zamilovaným Kubíkem, na jejich výslovné přání odnese čert Lucius. Toto zrychlení umožňuje odehrát situaci, v níž oba hrdinové v kukátku sledují výše citovaný průběh nezdařené svatební hostiny doktora Solferna s princeznou Dišperandou. Navíc, přítomnost Kubíka v pekle Brdečkovi dovolila zdvojit Drdův efektní nápad s prohranými úpisy, které Martin Kabát v Čertově mlýně prohrál společně s vlastním kabátem. V pekle totiž Lucius vymámí na Kubíkovi další úpis, v němž mladík obětuje svou duši za princeznu záchranu. A to ve chvíli, kdy oba původní úpisy jsou už dávno zničeny.

Podobný princip domyšlení a zmnožení původního Drdova nápadu se pak objevuje i v poslední scéně Brdečkovy filmové povídky. Aby mohla závěrečná veselka proběhnout co nejrychleji a za účasti všech hlavních postav, vysvobodí Brdečkův Kabát z nucené práce ve mlýně oba hříšníky: Sarku-Farku a poustevníka Školastyka, který oba páry nakonec sám oddá. A aby mlýn v době jejich nepřítomnosti zbytečně nestál, přitáhne za ocas na scénu příběhu anděl Teofil čerta Lucia a donutí ho, aby se opět rozdvojil. Jeden Lucius pak točí kolem a druhý nosí pytle do mlýnice. Převýchova pyšného poustevníka a líného loupežníka je zde vystřídána převýchovou jednoho z ústředních představitelů pekelné říše.

Závěr povídky tak jasně ukazuje hravý a zároveň také ideologický posun v celkovém vyznění příběhu. Drdovo ostré třídní hledisko Brdečka zachovává pouze ve vztazích mezi čerty, ale jinak ho v textu spíš oslabuje. Naopak výrazně podtrhuje humornou nadsázku, která směřuje k naplnění žánru filmové grotesky. Brdečkova povídka pracuje s transformací divadelních efektů do série projektovaných filmových triků a navrhuje výrazné zhutnění jednotlivých scén či domyšlení řady motivů a dějových sekvencí. Celkově pak předpokládá také mnohem dynamičtější pohyb filmového vyprávění, které by mělo velmi přirozeně přecházet z jednoho fikčního prostoru do jiného. Statický prostor divadelního obrazu, v němž se odehrávají jednotlivé scény hry, je tudíž v povídce nahrazen sérií menších, velmi dynamicky na sebe navazujících kompozičních jednotek, které nově přepisují

32) Amplifikace je adaptační postup, který, oproti předloze, rozšiřuje počet událostí či počet vystupujících postav.

způsoby, jimiž jsou v předloze jednotlivé akce segmentovány, propojovány a také znázorňeny.

Vše tak u Brdečky směřuje k preferenci využití filmových prostředků, která se vědomě oprošťuje od původně divadelních postupů. Drdova hra zde vystupuje v roli jakéhosi inspiračního zdroje, jenž není mechanicky přeložen do znaků jiného média, ale slouží především jako výchozí materie pro novou autorskou práci. Brdečka, podobně jako například Peter Brook a mnozí další, se zde pokouší najít „čistě filmový jazyk, který by nás odpoutal od mrtvolnosti zfilmované hry, a který by zachytil jiné, čistě filmové vzrušení“.³³⁾ Jde tedy o projektovanou adaptaci, která nechce pouze věrně tlumočit a imitovat originál v jiném znakovém systému, ale o přepis jednoznačně inovativní, jenž je řízen pravidly určitého filmového žánru, v tomto případě filmové grotesky. V terminologii Lindy Hutcheonové pak jde o tzv. naturalizovanou adaptaci, která se zbavuje autoreferenční vázanosti na původní dílo.

Technický scénář I

Cesta k filmové podobě HRÁTEK S ČERTEM však nakonec vedla poněkud jiným směrem.³⁴⁾ Film vyrobila tvůrčí skupina Karla Feixe³⁵⁾ a režijního vedení se ujal Josef Mach, který je rovněž spoluautorem literárního scénáře³⁶⁾ i obou verzí scénáře technického, na nichž pracoval přímo s Janem Drdou. A právě první verze technického scénáře, v němž se objevuje několik poměrně zásadních scén, které se v druhé verzi ani ve výsledném filmu již nevykytují, je pro badatele v této oblasti neocenitelným pramenem. Srovnání prvního tech-

33) Peter Brook, *Pohyblivý bod*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon 1996, s. 195.

34) Proč nebyla Brdečkova filmová povídka nakonec zfilmována, není úplně jasné. Dá se pouze předpokládat, že se stala „obětí“ organizačních změn v rámci Československého státního filmu — 6. tvůrčí kolektiv, stejně jako všechny ostatní tvůrčí kolektivy, byl totiž kvůli centralizaci řízení celého podniku v roce 1951 zrušen. Petr Szczepanik, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 47.

35) O produkčních podmínkách zestátněné kinematografie a o ustavení tzv. tvůrčích skupin působících od roku 1954 opět viz P. Szczepanik, c. d., s. 52–55.

36) Literární scénář z roku 1955 se ještě dosti zřetelně přidržuje Drdovy dramatické předlohy, ale už se v něm objevuje několik obrazů, které jsou posléze naplno rozvinuty v první verzi technického scénáře. Je to tedy jakýsi první mezistupeň celého procesu adaptace. V porovnání s dramatickou předlohou i první verzi technického scénáře tak v něm můžeme identifikovat pouze několik dílčích posunů: a) objevuje se zde postava královny, která však v samotném textu nemá téměř žádný prostor, b) čert Lucius do mlýna nepřiletí, ale stoupá vzhůru po lopatkách mlýnského kola, c) jsou zde připsány tři obrazy odehrávající se v ložnici doktora Solferna, kterého se Lucius snaží přivolat na pomoc do Čertova mlýna, d) v textu se objevuje sekvence, v níž anděl Teofil stoupá na nebeskou klenbu, e) jsou zde rozepsané davové scény, v nichž dostávají prostor příslušníci jednotlivých řemesel, f) svěcenou vodou Solferna nepokropí Školastykus, ale neznámý kostelník, g) do pekla se Teofil snaší s bílou standartou apod. Z uvedeného výčtu je tedy zřejmé, že již zde se pracuje s tzv. zámeckou linií vyprávění, která je však, na rozdíl od technických scénářů a také výsledného filmu, do toku vyprávění zakomponována jenom na dvou místech, kdežto v technických scénářích a v celovečerním snímku děj mnohem častěji přepíná mezi jednotlivými fikčními prostory a zámecké události jsou tak zde již rozprostřeny na více místech syžetové linie. To je rovněž důvod, proč se v literárním scénáři, stejně jako v dramatu, postava princezny vytratí z projektované scény již někde v polovině textu. Jan Drda – Josef Mach, *Hrátky s čertem. Literární scénář*. Praha 1955. Uloženo v Knihovně NFA.

nického scénáře a výsledného filmu nám totiž umožňuje udělat si lepší představu o vývoji přípravných fází procesu samotného natáčení.

První výrazná změna oproti originálu i výsledné filmové podobě přichází hned na začátku. Technický scénář č. 1 totiž předepisuje trikové scény s čmelákem létajícím na pozadí české krajiny poseté bodláčím. Pak následuje zadní projekce, v níž se zívající slunce s úsměvem rozhlíží po idylické české krajině, kterou následně v prostřihu kamera panoramaticky přejíždí, aby nakonec zabrala v polocelku na paloučku pod stromem spícího Martina, jemuž se právě zdají divoké sny o vojenském tažení proti Turkům, do nichž prolutím obrazu kamera přímo „nahlédne“.

Turecké bojiště

Velké malované návrší, na němž je rozložen turecký vojenský tábor s velitelským pahorkem.

Den

Prolíná se

12 – PD

Martin v plné dragounské slávě leží na zemi ve stejné po sici jako v záběru číslo 11., opřen zády o mrtvolu svého koně, a urputně zápasí s obrovitým Turkem, jehož důstojnické péro, bojem šišatě do očí posunutého turbanu, ho úporně šimrá pod nosem.

Hudba:

dynamicky navodí bitvu a dramaticky diferencuje akce soupeřů ve dvou základních motivech: českém a orientálním

Zvuk:

Bitovní vřava, řínčení šavlí, výstřely děl, ržání koní.

37)

Rozvedení motivu tzv. turecké vojny je typickým příkladem amplifikace v původním textu pouze implicitně naznačených tematických momentů. Podobným způsobem scénář rozepisuje několik zámeckých scén, jimž se Drdova hra, vedena úsilím koncentrovat děj do co nejmenšího počtu scénických prostorů, úplně vyhýbá. Stejně jako v Brdečkově povídce se i zde zahušťuje prostor fikčního světa novými místy (zámecké nádvoří, balkon, roh zahrady, zahradní besídka, brána, chodba, bašta, hláska, trůnní sál, králova komnata, slavnostní síň). Ta konkretizují zámecké prostředí, v němž se objevují postavy (Král, princové Isidor a Romuald), jež v Drdově hře vystupovaly pouze za scénou. Nové prostory fikčního univerza pak umožňují roztáhnout původní děj do větší šířky a detailněji konkretizovat vývoj celého příběhu.

Scénář tak obsahuje samostatnou scénu příjezdu princezniných nápadníků na zámek i jejich vstup do trůnního sálu, který končí groteskním pádem na koberec. Také samotná svatba prince Ismaela ze Solofernesie je zde rozvržena do několika samostatných sekvencí — a) Ismaelův průvod defilující před statickou kamerou, b) záběry jásajícího davu na nádvoří, v němž stojí Martin Kabát, který jedním pohledem odhalí pravou identitu „prince“, ale není mu to nic platné, c) rozsáhlá scéna svatebního průvodu ve slavnostní síni, která končí komickým skokem zoufalého otce Školastyka do sudu s vodou, v němž

37) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Technický scénář I. (první verze technického scénáře Josefa Macha a Jana Drdy), s. 4, 1956.

uhasí svůj hořící plnovous. Toto posílení tzv. zámecké větve ve vyprávění pak v konečném důsledku posiluje i roli samotné princezny v ději, která zde figuruje až do samotného závěru. Podobně jako u Brdečky i zde totiž najde kýženého ženicha, jímž je záletný myslivec Hubert, který se jako vedlejší postava mihne i v Drdově divadelní hře. Z role pouhého posla zpráv se však ve scénáři posouvá mezi základní aktéry celého příběhu.

Postava myslivce Huberta je pak dokladem dalšího způsobu amplifikace, s nímž se ve scénáři pracuje. Kromě nově dopsaných sekvencí, rozvíjejících motivy ve hře pouze naznačené, se v textu objevují i sekvence, které přímo rozvíjejí některé dramatické situace. Asi nejzdařilejší příklad rozepsané a do důsledku domyšlené scény můžeme najít hned v úvodu. Scéna před loupežnickovým příbytkem, v níž se Martin Kabát poprvé setkává se Sarkou-Farkou a Luciem, zde nekončí náhlým odchodem Kabáta s čertem k mlýnu a k poustevníkovi, ale scénář celou situaci nechá ještě dohrát třetím zúčastněným: loupežník zde totiž najednou zůstane úplně sám s lákavou pečení, kterou před chvílí přičaroval čert Martinovi, aby ho pohostil.

102 – Det. – jízda

Sarka Farka se lačně olízne.

S tváří blaženě dychtící po jídle vykročí ke stolu.

Sledován kamerou

po třech krocích stane před stolem. Polkne
nedočkavostí naprázdno a vztáhne ruku po pečince.

V tom užasne po druhé.

103 – Det.

Pečeně se změní

Prolnutím

Zaskřehotání žáby silně.

v žábu, která zaskřehotá a odskočí.

38)

V tomto obraze poprvé exponovaný motiv žáby se posléze zhodnotí při scéně před Čertovým mlýnem, kde tvoří zvukové pozadí celé akce. Už v první verzi scénáře se totiž pracuje s představou zvukové kulisy podpořené instrumentální hudbou, která charakterizuje jednotlivé postavy jednak pomocí melodických motivů či volbou určitých hudebních nástrojů. Tato hudební charakterizace režisérovi umožňuje diváka upozornit na přítomnost některé z postav, která ještě není přímo před objektivem kamery. V případě čerta Lucia, jehož charakterizuje tympánový motiv, dokonce pomáhá zvýraznit jeho přítomnost na scéně i ve chvíli, kdy se kouzlem učiní neviditelným. Již v první verzi scénáře jsou tak obsaženy zřetelné prvky filmového vyprávění, jež kombinují možnosti distribuce informací o fikčním světě prostřednictvím zvukové a obrazové stopy.

Podobným příkladem detailnějšího prokomponování určité dějové sekvence je obraz, v němž se Lucius poprvé setkává s poustevníkem, kterého má za úkol dostat do pekla. Scénář zde zmnožuje znovu se objevující motiv přičarované pečínky, čímž podtrhuje komediální potenciál celé scény a zvýrazňuje Školastykovo pokrytectví. V ukázce se pak rovněž velmi zřetelně demonstruje právě popsáný způsob zapojení filmové hudby, jejímž prostřednictvím na tomto místě do děje vstupuje i postava Lucia, která se v pasáži v prostoru projektované mizanscény sice přímo fyzicky neobjevuje, ale svými kejkli doslova determinuje jednání v ní.

172 – Det.

Školastyk zděšen nečekaným se objevením pečene, sleduje ji ztrnulým [sic!] pohledem a **sledován kamerou** manévruje z leva do prava tak, aby mísu zakryl vlastním tělem.

Hudba:

Mísa připluje za jeho záda, poustevník se ji snaží nenápadnými pohyby zachytit.

humorně dokresluje v téže instrumentaci Školastykovy akce.

Hlas Dišperandy:

Když někoho bolí srdce jako mne, tak nehledá slovíčka a popadne vždycky to nejbližší!

Školastyk zápolí se svým zastíracím manévrem a při tom se snaží zadržet další princeznina slova:

Školastyk:

Jasnosti...

173 – PD

Princezna si sice povšimne podivných pohybů poustevníkových, ale je zasněna, nevidí, neslyší:

Dišperanda

Kolikrát v noci nemohu samou touhou usnout a tu si třeba až do svítání představuji takového ženicha.

174 – Det.

Poustevník se chvěje rozčilením, marně loví za zády pečeni:

Školastyk:

Bože...

175 – PD

Princezna pozvedne zasněné oči k nebesům
a upřímně otevírá své srdce:

Dišperanda

Musel by být pěkně rostlý, radši brunet než
blondýn, v očích aby mu jiskřilo, tělo samý sval
a šlachu... no zkrátka, krásný jako anděl...

176 – PD

Poustevník krouží před pečínkou a vrhaje vražedné
pohledy po neviditelném Luciovi snaží se jí zmoc-
nit. Úporně bojuje o svou důstojnost. Pohyblivá
pečeně ho uvádí v zoufalství.

Hudba:

Zvýšeným úsilím podaří se mu konečně mísu
polapit. V tu chvíli se cítí jistější a s pocitem úlevy
zvedne volnou pravou ruku:

skončí polapením mísy.

Školastyk:

Běda, Jasnosti, to je rouhání.

39)

Dalším podstatným rysem první verze technického scénáře je pak, kromě značného počtu předepsaných trikových scén, jeho vědomé tíhnutí ke kruhové kompozici. Bitva s čerty v pekle je variací snové bitvy s Turky, hádka princezny s králem o ženichy, již naslouchají oba neúspěšní nápadníci, se v závěru mění v pravý opak, v přemlouvání, aby dal král svolení k sňatku Dišperandy s myslivcem Hubertem, jemuž, stejně jako na začátku, naslouchají zpoza závěsu oba neúspěšní nápadníci — Romuald a Isidor. Po návratu z pekla pak Martin Kabát, stejně jako v úvodním obraze, spí hlubokým spánkem na pasece a nad jeho hlavou probíhají námluvy dvojice čmeláků.

Je tedy zřejmé, že první verze technického scénáře je charakteristická především snahou rozšířit předlohu o nové situace a fikční prostory — v textu se objevují postavy ve hře přítomné pouze za scénou, některé scény jsou natažené a vůči předloze mnohem promyšleněji vypointované, scénář dopisuje řadu trikových scén (například výbuch, po němž se Lucius s Martinem před očima Sarky-Farky propadnou do pekla) i vedlejších motivických linií (třeba milostný příběh čmeláka a čmeláčky). Toto zásadní rozšíření a nové rozvrstvení vyprávění je však na druhé straně kompenzováno redukcí dialogické akce. Lze říci, že

39) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem. Technický scénář I., s. 53–54, 1956. Téměř identické znění se objevuje i v druhé verzi technického scénáře a náznak této groteskní situace můžeme najít už i v literárním scénáři, kde se celá scéna, stejně jako v dramatické předloze, odehraje přímo v poustevně a v níž otec Školastykus zapomene uklidit první přičarovanou pečeně. Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 20–21. Uloženo v Knihovně NFA.

scénář zeštíhluje celkový počet promluv, čímž výrazně oslabuje konverzační charakter původního textu. Pro zbrusu nové situace, odehrávající se především v zámeckých prostorech, pak většinou využívá repliky z jiných míst dějové linie předlohy. Například části Káčina monologu, kde si Káča stěžuje na své myslivecké nápadníky, přesouvá na jiné místo osnovy příběhu — staví na nich dialog Káči s princeznou na balkóně, kde si konverzací obě dívky krátí čas čekání na příjezd princezniných nápadníků. Nových dialogů je tak v textu scénáře minimum.

Redukce rozsahu původních dialogů tak umožňuje zrychlit celkové tempo odvíjení děje. Na několika místech však škrtky oslabují účinek slovní komiky a skryté ironie Drdových dramatických replik. Asi nejzřetelnějším příkladem škrtu, který dialog připraví o celkové komické vyznění, je rozhovor mezi Luciem a princeznou, v níž čert princeznu přemlouvá, aby za ženicha upsala duši peklu. Inkriminovaný dialog ve hře Lucius totiž zahajuje nesmělou frází, v níž se princezně přiznává ke své pověřivosti: „Ale vy se mi přece jenom budete smát. Já jsem totiž pověřivý...“⁴⁰⁾ Toto uvedení pak připravuje půdu pro vtipnou pointu v závěru celé konverzace, kdy čert princeznu přesvědčuje, aby svůj úpis donesla před půlnocí do Čertova mlýna.

PRINCEZNA: Ale tam straší!

LUCIUS: Nesmysl! Přece nebudete pověřivá!⁴¹⁾

Autoři scénáře však první Luciovu zmínku o pověřivosti vyškrtnuli, čímž dialog značně zploštili. Skutečnost, že si čert v průběhu krátkého rozhovoru s Dišperandou tak zjevně protiřečí, totiž i ve verbální akci komicky osvětluje jeho nekalé úmysly. Ne každá redukce původní divadelnosti tedy byla ku prospěchu hladkosti předpokládaného filmového ztvárnění.

Pravděpodobně nejcharakterističtější adaptační technikou scénáře je vědomé propojení možností filmového stylu s původně divadelními postupy. Tady mluvím především o situaci, v níž se Lucius musí rozdvojit, aby současně uspokojil obě vdavekchtivé dámy a svými vemlouvavými řečmi je svedl na scestí. Do projektované filmové mizanscény scénář nechává vstoupit postavu dvojníka, přiznaného dubla. Rozdvojení tedy scénář neprovádí prostřednictvím dvojexpozice záběru nebo střihem, ale divadelním postupem známým již z Plautových komedií.

Kamera panoramuje

s odcházející dvojicí tak, aby zabrala mohutný kmen stromu na kraji lesa, za nímž je objektivu skryt dubl Lucia.

Ve chvíli, kdy dvojice míjí strom, nastoupí dubl na místo Luciovo a odvádí dále Káču do lesa zády ke kameře.

42)

40) Jan Drda, *Hrátky s čertem*. Praha: Československý spisovatel 1965, s. 30.

41) Jan Drda, c.d., s. 31.

42) BSA, SCE, 1956 Film: *Hrátky s čertem*, Technický scénář I., s. 66.

Naproti tomu konec celé sekvence zase využívá typický filmový postup. Pomocí dvojexpozice daného záběru se v obraze současně objeví oba Luciové, kteří se v určité chvíli prolnou do jednoho.

252 – Dvojdetail – dvojexpozice

přes Lucia II. na Lucia I.

Lucius I. dokročí k Luciovi II. do profilu a dvojdetailu, při čemž Lucius II. sleduje jeho pohyb, čímž se také ukáže kameře tváří.

Oba Luciové stojí tak proti sobě v profilech a hovoří.

I. Lucius ještě v pohybu uznale řekne:

I. Lucius:

Ale byla to fuška!

II. Lucius s uznáním i chválou obchodní zdatnosti:

II. Lucius:

Má-li našinec tak půvabným dámám najednou vyhovět?

Oba Luciové se ďábelsky rozchechtají.

I. Lucius prohlásí:

I. Lucius:

Tak už nežvaň a zasuň se, ať nás tu není moc!

II. Lucius se ponížene ukloní a začne zpívat:

II. Lucius:

Šly panenky silnicí...

I. Lucius se připojí druhým hlasem:

I. Lucius:

...silnicí, silnicí...

Oba Luciové se **prolnou** do stejně velkého PD původního, jednoho Lucia, který se pobaveně upravuje, spokojeně pokývne hlavou a vykročí do lesa.

Dvojhlasně si zpívá:

Lucius: /dvojhlasně/

...potkali je myslivci, myslivci dva...

43)

43) BSA, SCE, 1956 Film: *Hrátky s čertem*, Technický scénář I., str. 81–82. Obdobný postup se objevuje již v literárním scénáři viz Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 40–41. Uloženo v Knihovně NFA.

Obrazové a posléze zvukové zdvojení postavy Lucia pak přímočaře charakterizuje celkové směřování scénáře k jedinečnému typu adaptace, jež kombinuje postupy tzv. umělosti, když zachovává některé postupy původního média, a spojuje je s postupy tzv. naturalizace, jež se projevují ve chvíli, kdy film pro ztvárnění některých situací sahá k jednoznačně filmovým technikám. Již zde je tedy jasně čitelný určující záměr celého adaptačního procesu, který se v zesílené podobě promítl především do prostředků filmového stylu výsledného snímku.

Výborné divadlo jako špatný film?

Tím, že na literárním scénáři i obou verzích technického scénáře s režisérem spolupracoval sám Drda, se již v samotném začátku vzniku filmu posílila explicitní, vědomě akcentovaná vazba na dramatickou předlohu. Podle některých pozdějších kritiků tak vznikl divadelní film, který zůstal někde na půli cesty mezi divadlem a filmem, protože důsledně nevyužil možností filmového média:

Drdovy „Hrátky s čertem“ jsou divadelní hrou, a tou zůstaly, i když je teď můžeme sledovat na plátně našich biografů. To, co dal této hře autor, změnivší se ve filmového scenáristu, společně s režisérem Josefem Machem a kameramanem Janem Stallichem, je přínos věru minimální. [...] A tak nezbyvá, než se spokojit s konstatováním, že úspěch „Hrátek s čertem“, které byly přeneseny na plátno, je po výtce úspěchem divadelním a že kamera tu jen ochotně a účinně statuje.⁴⁴⁾

Na přílišnou závislost scénáře na divadelní předloze pak ještě před natáčením filmu ve svém posudku upozornil i Vojtěch Trapl, tehdejší režisér krátkých filmů ve Filmovém studiu Gottwaldov.⁴⁵⁾

Avšak film je tak citlivý vyjadřovací prostředek, že je nutno si uvědomit, že odkryje mezery, které se třeba v plnosti neprojeví na divadle nebo při literárním zpracování. Tyto mezery, které se mně jeví ve scénáři, jsou asi dvojího druhu:

- a) přemíra dialogů nesoucích ještě všechny znaky původního divadelního ztvárnění, které je nutno nahradit filmově-dramatickými prostředky;
- b) nutnost domyslet základní uměleckou myšlenku a dotáhnout ji do důsledků.⁴⁶⁾

Aby film tyto nesnáze překonal, Trapl tvůrcům navrhoval naroubovat na ryze konverzační výstupy filmové triky (například ve scéně v Čertově mlýně, kde Solfernus přemlouvá Martina, aby vsadil do hry svou duši) a doporučoval více psychologicky prokreslit hlav-

44) an [Gustav Franc], K filmové podobě „Hrátek s čertem“. *Lidová demokracie* 13, 1957, č. 98 (25. 4.), s. 3.

45) Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha: Libri 2002, s. 239.

46) Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Posudek na literární scénář J. Drdy a J. Macha Hrátky s čertem (strojopis posudku Vojtěcha Trapla), s. 1, 1955/1956.

ního protagonistu, který by měl ze začátku spíš váhat a teprve postupně vyrůst v neohroženého hrdinu. Zásadní připomínku pak vznesl k pojetí postavy samotné Káči, protože podle něj příliš splývala s princeznou Dišperandou. Doslova k tomu říká:

Správné by však podle mého názoru bylo, aby naopak Kačenka byla vylíčena jako člověk, kterému se přejedl třeba sladký panský koláč a chce najít poctivého člověka, s kterým bude třeba tříit bídu, ale bude ve svém. [...] V tomto díle by však měla Káča spíše vyznít v oslavu české ženy, která svou citlivost maskuje hubatostí, z pod níž v nestřežených okamžicích proniká něha, milost i citlivost. Proto by Kačenka také neměla jen tak naletět na svého čertovského ženicha, nýbrž třeba až po velkém zkoumání a na klamný dojem, že jde o mladého Martina (?).⁴⁷⁾

Traplův posudek tak kromě posílení filmovosti díla navrhuje výrazný posun i v charakteristice dvou hlavních představitelů českého lidového živlu. Usiluje o jejich totální idealizaci, která by ve srovnání s Drdovou předlohou a především s původní pohádkou Boženy Němcové, kde je Káča vykreslena jako hubatá, závistivá a sobecká stará panna, za jisté vyzněla jako dobově poplatný kýč vytvořený dle parametrů tehdejší politické objednávky. Filmoví tvůrci se však tímto směrem nakonec nevydali. Oproti Brdečkovu naturalizovanému přepisu, který jednoznačně upřednostnil kvality projektovaného filmového média, posunuli film zpět blíže k předloze. Akcentovaná divadelnost snímku, projevující se především na úrovni stylu, je však funkčně propojena s bezpříznakovými prostředky filmového vyprávění.⁴⁸⁾

Výborné divadlo jako hezký film

Hlavní důvod, proč někteří doboví recenzenti často kritizovali divadelnost filmové adaptace, lze hledat především v podobě mizanscény, již dominantně určují malované kulisy Josefa Lady. Ladova kresba pak určuje výtvarnou složku filmu ve všech ohledech od titulků přes velká malířská plátna na horizontu mizanscény, dvourozměrné a trojrozměrné kulisy a rekvizity až po kostýmy, na nichž se rovněž projevuje Ladův rukopis (viz obrá-

47) BSA, SCE, Film: Hrátky s čertem, Posudek na literární scénář, s. 1–2, 1955/56.

48) Z kontextu je zřejmé, že Vojtěch Trapl psal posudek ještě na literární scénář, od něhož se však filmový snímek již značně odlišuje. Podobný posun od literárního scénáře pak rovněž platí i pro druhou verzi scénáře technického, která se výslednému filmovému dílu blíží již velmi zřetelně. Původní záměr film natočit v 666 záběrech a podtrhnout tak dábelství motiv i v samotné struktuře snímku, však dodržen nakonec nebyl. Audiovizuální dílo bylo v postprodukci rozstříháno do 764 záběrů (viz Radomír D. Kokeš, CINEMETRIKA (PDZ/ASL). Online: <<http://www.douglaskokes.cz/pdz/>>, [cit. 15. 5. 2016]). Druhá verze scénáře je přitom celkově kratší než ta první, neboť některé z nově dopsaných nebo rozšířených scén zahrnutých do první verze (např. turecká vojna, průvod prince Ismaela ze Solofernésie, loutkové scény se čmeláky, groteskní scény s pečinkou apod.) jsou v ní bez náhrady vypuštěny. Podobně scénář č. 2 eliminuje některé filmové triky a škrta scény, které přispívaly ke kruhovitě sevřené kompozici díla. Konečný scénář je tak oproti první verzi technického scénáře méně rozsáhlý a od výsledného filmu se odlišuje pouze v několika dílčích aspektech, což je také důvod, proč mu zde nevěnuji samostatnou kapitolu. Barrandov Studio a.s., (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Hrátky s čertem, Technický scénář II. (druhá verze technického scénáře Josefa Macha a Jana Drdy), 1956.

zek 01).⁴⁹⁾ Mnohem více než divadelní scénu, kterou pro první divadelní uvedení připravil scénograf Václav Gottlieb z masivních kulis, však sugeruje dojem bohatě ilustrované pohádkové knížky pro děti. Důraz na plochost prostoru před kamerou se projevuje především v záběrech Ladových pláten, ale i v pojetí kulis a především kostýmů, na nichž například místo skutečných knoflíků mají herci knoflíky pouze namalované. Tato záměrná hra s hloubkou prostoru mizanscény totiž umožňuje pod-



Obrázek 01

trhnout herecký výraz a především mimická gesta herců, která na plochem pozadí vystupují jako reliéf. Důmyslná práce s kulisami a hloubkou prostoru tak od prvního záběru udává celkový styl snímku, jenž právě výraznou stylizovaností své výtvarné složky usiluje o zjevné neiluzivní ztvárnění odkrytě předváděného fikčního světa. Film buduje pohádkové prostředí a výrazně osobitý styl, který není nějakou mechanickou aplikací divadelní scény, ale vytváří malovanou krajinu, prototypický prostor české lidové pohádky, do něhož Drdovy postavy padnou jako ulité. Machův snímek tak funkčně pracuje s prostředky typickými pro divadelní scénografii, které adaptuje pro potřeby filmového stylu, čímž vytváří ve své době poměrně ojedinělý tvar, jehož největší rozkvět můžeme zaznamenat v televizních inscenacích hraných pohádek v 70. a 80. letech.

Výrazná stylizovanost prostředí pak ve filmovém díle souzní i se záměrně nadsazenou stylizací hereckého projevu. Inspirací při obsazení jednotlivých filmových rolí byla pro Macha především druhá divadelní inscenace dramatu v Národním divadle z roku 1953, která zase zřetelně navazovala na premiéru z roku 1945. Stejně jako v této inscenaci, tak i ve filmu hrají venkovské čerty dva stálí členové první scény František Filipovský a Stanislav Neumann, Sarku-Farku Jaroslav Vojta a otce Školastyka František Smolík. Ladislav Pešek, který na divadle hrál čerta Lucia, byl Machem přeobsazen do role samotného Belzebuba a postavu Lucia místo něj ve filmu převzal velmi energický Josef Vinklář. Oproti divadelním uvedením v Národním divadle, ale i oproti rozhlasové inscenaci však ve filmu došlo k zásadním změnám na pozicích dvou ústředních postav. Martina Kabáta, jehož do té doby představoval Jaroslav Průcha, nahradil Josef Bek⁵⁰⁾ a postava Káči, původně hraná Jiřinou Šejbalovou, byla svěřena Evě Klepáčové. Ve filmu se ocitly také vycházející hvězdy české filmové pohádky Alena Vránová a Vladimír Ráž.⁵¹⁾ Titulní roli v PYŠNÉ PRINCEZNE

49) Na natáčení a nečekané potíže s životu nebezpečnými Ladovými kulisami po letech vzpomínala Alena Vránová: „Kulisy podle Ladových kreseb byly krásné, ale byly napuštěné anilínovými barvami, takže tam u jednoho člověka došlo při pouhém škrábnutí k prudké otravě. Museli jsme proto být strašně opatrní.“ Pyšná princezna je nesmrtelná. Dostupné online: <http://teplicky.denik.cz/zpravy_region/pysna-princezna-je-nesmrtelna-20160228.html>, [cit. 15. 5. 2016].

50) Angažování Josefa Beka do hlavní role ve filmu předěpodobně prosadil režisér Mach, který s ním v minulosti spolupracoval například na snímku AKCE B (1951) a který si postavu Martina Kabáta vyzkoušel v roce 1953 na scéně Krajského oblastního divadla Olomouc.

51) Alena Vránová, podobně jako Josef Bek a například Rudolf Deyl ml., který ve filmu ztělesnil vrchního čerta

proslavená Alena Vránová si i tady zahrála královskou dceru,⁵²⁾ zatímco její herecký partner Vladimír Ráž tentokrát přisedlal z role kladného hrdiny krále Miroslava do postavy hlavního intrikána doktora Solferna. Jinak řečeno, Josef Mach očividně vsadil na dvě jistoty — na osvědčené divadelní herce a na dvě výrazné filmové hvězdy.

Jednoznačná převaha herců, kteří si své role vyzkoušeli již na divadelní scéně, opět zdůrazňuje zjevnou návaznost adaptace nejen na dramatickou předlohu, ale především na druhé uvedení dramatu v Národním divadle v roce 1953 v režii Františka Salzera, pro nějž Drda hru znovu přehlédl a na určitých místech přepracoval. V nové verzi textu proto vypadly některé repliky s náboženským obsahem a byly naopak doplněny promluvy zdůrazňující kladný vztah k manuální práci a odpor k panskému životu. Nejradikálněji autor zasáhl do výše citovaného osmého obrazu, kde z původně zcela senilního Belzebuba, který už není ani s to sledovat téma hovoru a zabývá se pouze odháněním mouchy ze svého nosu, vytvořil alespoň částečně přičetného vládce pekel, který se opájí svou mocí a touhou po lidských duších. Všechny tyto úpravy bez výraznějších změn přejaly i oba technické scénáře a dostaly se i do výsledného filmového díla. Zjevným pretextem filmové adaptace je tak tedy Salzerova divadelní inscenace, a to jak po stránce textové, tak i ve směru hereckého ztvárnění jednotlivých rolí.

Herecká akce je přitom z hlediska filmového stylu minimálně stejně podstatná jako ladovský prostor — rozmanitost využitých hereckých postupů se zde významně promítá do uspořádání filmového textu jako celku. Obecně můžeme říci, že herectví je výrazně expresivní a stylizované, duševní pochody postav mají jasný korelát ve výrazech tváře. Herci se smějí od ucha k uchu, mračí se, poulí oči, pohazují hlavou, výrazně gestikulují, divoce se smějí a doslova tančí před kamerou. Konkrétně jsou ale jednotlivé postavy herecky pečlivě odlišeny.

Asi nejvýraznější mimikou, uhlazenými gesty a hbitým pohybem v prostoru filmové mizanscény na sebe upozorňuje Josef Vinklář v roli Lucia. Je úlisný, vemlouvavý, mladicky energický a mrštný nejen ve fyzickém pohybu, ale i ve verbálním projevu. Jeho eruptivní výkon, s nímž na sebe v každé scéně strhává pozornost, je ve filmu podpořen rekvizitou — bičíkem, s nímž šermuje před kamerou, hladí jej v ruce, přidržuje v podpaží a mrská s ním při kouzlení. Bičík je stejně ostrý jako jeho jazyk, s nímž, jak si všimne princezna, dokáže švihat slova téměř se „závodní rychlostí“.

Uměřeněji jsou herecky stylizovány postavy otce Školastyka a loupežníka Sarky-Farky. Poustevník Františka Smolíka se v prostoru mizanscény pohybuje šouravým krokem v černé mnišské kutně, která výrazně kontrastuje s jeho dlouhým bílým vousem. Smolík Školastyka herecky nepřexponovává, ale svou postavu pojímá především gesticky, což mu umožňuje velmi úsporně vyjádřit dvě hlavní poustevníkovy polohy: vystavovanou tvář kajícího, s níž ostře kontrastuje jeho necitelnost a sobecká pýcha. Časté potřásání hlavou, dlouhé pohledy do nebeské výše, úlisné mnutí rukou a medově zabarvený hlas, který vzápětí střídá ostře zdvižený prst podpořený kazatelsky přísným pohledem, dokáží v malém detailu v průběhu několika vteřin vyjádřit pokrytecky pokřivený poustevníkův

Beliala, v té době působili v hereckém souboru Městských divadel pražských. Naproti tomu Vladimír Ráž měl v té době angažmá přímo v Národním divadle.

52) V roce 1968 si pak Vránová na scéně Divadla Komedie zahrála i roli Káči.



Obrázek 02



Obrázek 03

charakter (viz dvojice obrázků 02 a 03 z různých částí Školastykovy scény s princeznou Dišperandou). Jaroslav Vojta v roli loupežníka svůj celkový herecký výraz pro změnu staví na výrazné práci s hlasem. Téměř každá jeho replika je nesena změnami v intonaci a modulaci hlasu, čímž ironicky již od první chvíle charakterizuje svou vlastní postavu — tedy postavu ustrašeného trasařky, který si hraje na mordýře jenom proto, aby se vyhnul nutnosti pracovat. Extrémní polohy stylizovaného komediálního herectví na hraně hravé karikatury pak využívají Neumann s Filipovským v drobnějších rolích venkovských čertů.

Ode všech ostatních kolegů se herecky odlišuje Josef Bek, který ústředního hrdinu Martina Kabátu pojal jako zemitého, srdečného a v každém směru sympatického chlápka. Je to postava, s níž se má divák od první chvíle identifikovat, protože právě on je představitelem sil dobra a garantem toho, že vše nakonec dobře dopadne. Bek volí rozmáchlá gesta, široký úsměv, ráznou mluvu a celkově srdečný výraz tváře — a to i ve chvílích, kdy stojí přímo proti silám pekla, čímž dociluje kýženého vyznění poctivého lidového hrdiny, který to má v hlavě srovnané a který se jen tak ničeho nezalekne (viz obrázek 04).

Každý tak představuje výrazný komediální charakter, v němž se projevují jednak herecké možnosti jednotlivých herců, ale do něhož proniká i patrný divadelní výraz. Výraz, jenž je ale zároveň významně modulován pohybem kamery, střihem, filmovou hudbou a prostorem mizanscény.

Stylizovaná výtvarná složka i herecká akce se totiž úzce vážou i k výrazné stylizaci pohybu pohádkových postav v prostoru mizanscény, kdy se stylové prostředky opět pohybují na hraně divadelnosti a nedivadelnosti. Některé scény jsou ztvárněny pomocí filmově bezpříznakového analytického střihu, v němž je dialog mezi postavami uveden ustavujícím záběrem a následně střihy detailů a polodetailů z jedné hovořící postavy na druhou, které ctí pravidla osy. Naproti tomu se však ve filmu objevuje i řada situací, jež evokují zřetelně divadelní ztvárnění herecké akce. Evidentním příkladem tohoto průniku divadelních prostředků je například



Obrázek 04

obraz, v němž se princezna nechce podvolit přání svého otce a razantně odmítá oba prince, kteří se přijeli ucházet o její ruku. Část dialogu mezi princeznou a králem se totiž ve filmu odehrává za bílým plátnem, na němž, díky zadnímu osvětlení, zřetelně vynikají jejich stíny.⁵³⁾ I zde pak opět dominuje ladovská výtvarná stylizace, pro niž je charakteristická humorná nadsázka — král je malý a kulatý s korunou nakřivo nasazenou na hlavě, kdežto princezna je krásně štíhlá, vzpřímená a korunka jí sedí pevně na pečlivě upravených kadeřích. Scéna tak na první pohled působí, jako by byla na plátno přenesena z nějakého stínového divadla. Zároveň je však velmi funkčně usměrněna filmovými prostředky. Uvedená sekvence totiž nabízí také příklad extrémně pravidelného a vyváženého rámování uvnitř rámování a velmi důmyslnou práci s filmovým střihem, když v určité chvíli přestřihává ze stínů přímo na herce a zase zpět (viz dvojice obrázků 05 a 06). Film je tak vědomě divadelní a zároveň neustále vlastní divadelnost popírá tím, že překračuje hranice divadelní reprezentace.



Obrázek 05



Obrázek 06

Druhým, častějším příkladem, v němž filmová mizanscéna sahá k divadelním prostředkům, jsou záběry, v nichž postavy vedou dialog obráceny nikoli proti sobě, ale směrem k divákům, tedy do prostoru, v jehož blízkosti se nachází kamera. Třeba v situaci, kdy se příběhová linie — stejně jako čert Lucius — rozdvíjí do dvou paralelně probíhajících akcí, můžeme sledovat sérii polodetailů a detailů, v nichž Lucius a princezna v prvním případě a Lucius a Káča v druhém případě tvoří zjevně dvouplánově rozvrstvenou dialogickou scénu typickou pro divadelní výstupy (viz sled obrázků 07–10). Jde o to, že verbální akce je u jedné z nejednic postav doplněna o gestický komentář celého dialogu, který není určen očím druhé postavy. Tvář Vinklářova Lucia tak přechází z žoviálně úlisné masky zakrývající přetvářku do číhavého a škodolibě výsměšného výrazu, který divákovi odhaluje jeho skutečné úmysly. Rozestavení figur před kamerou zjevně předpokládá třetího účastníka komunikace, jímž je v tomto případě projektovaný divák. Oba příklady tak svědčí o cíleném zapuštění divadelních prostředků do snímaného prostoru, jejichž při-

53) Představa, že dialog mezi králem a princeznou má být proveden prostřednictvím stínohry, se přitom objevuje již v literárním scénáři z roku 1955, kde se však na rozdíl od bílého plátna měly stíny herců promítat na barevné okno. Jan D r d a – Josef M a c h, *Hrátky s čertem, Literární scénář*. Praha 1955, s. 12. Uloženo v Knihovně NFA.



Obrázek 07



Obrázek 08



Obrázek 09



Obrázek 10

tomnost v konečném důsledku ozvláštňuje prostředky filmového stylu. Protože ale tyto divadelně působící postupy ve filmové struktuře v kombinaci s dalšími stylovými prostředky najednou získávají radikálně odlišné vyznění, v konečném důsledku podporují stylovou jedinečnost snímku i celkově antiiluzivní charakter celé pohádky.

Závěr

Filmové HRÁTKY S ČERTEM stojí za pozornost především díky tomu, jak funkčně dokáží využívat divadelní postupy, jež na jedné straně otevřeně a na druhé straně značně neotřele začleňují do celkové struktury filmového díla. Jejich jedinečnost totiž spočívá v odkryté hře s na první pohled nesoudržnými stylizačními prostředky. Tvoří tak zjevnou kombinaci tzv. umělého a naturalizovaného typu adaptace, jenž propojuje oba adaptační přístupy do stylově rozrůzněného výsledného celku. Na rozdíl od Brdečkovy filmové povídky, která směřovala k stylově spíše čisté filmové grotesce, Machův film explicitně zapojuje divadelní postupy, jejichž prostřednictvím snímek zdůrazňuje kontext původního díla. Tedy kontext dramatické báchorky, který zakomponovává do kontextu nového — do kontextu žánru hrané filmové pohádky. Film tak odkazuje na dramatickou tradici sahající až k tzv. kouzelným hrám první poloviny 19. století, mezi jejichž hlavní představitele v českém prostředí patřili Klicpera a Tyl a jejichž kořeny lze najít v prostředí předměstské-

ho vídeňského divadla konce 18. století.⁵⁴⁾ Tuto dramatickou tradici však transponuje do nového média, čímž ji nově proměňuje a aktualizuje. Iluzivní kulisy, způsob herectví i konstrukce mizanscény tak sice obsahují prostředky divadelní řeči, ale jejich konkrétní ztvárnění je v konečném důsledku cíleně přizpůsobeno filmovému obrazu, možnostem ateliérové scény: dialogy jsou dynamizovány střihem, pohyb postav rytmitizuje pohyb kamery (jízda, panorama), filmový prostor se otevírá záběry ustavujícími prostředí, k nimž využívá zvětšené modely či velká malovaná plátna, aby následně v sérii polodetailních a detailních záběrů zkonkrétnil fikční jednotliviny či detaily tváře.

HRÁTKY S ČERTEM se nakonec staly poměrně úspěšným snímkem, který do roku 1995 v kinech viděly více než 4 milióny diváků⁵⁵⁾ a který se často objevuje i v televizních programech. Filmová podoba Drdových HRÁTEK pak pomohla dostat na plátno i další autorovy knižní předlohy. Nejvýraznější je zřejmě Fričův snímek DAŘBUJÁN A PANDRHOLA (1959), ale za připomenutí stojí i polozapomenutý televizní film DALSKABÁTY, HŘÍŠNÁ VES ANEB ZAPOMENUTÝ ČERT (1976) Jaroslava Novotného, který vznikl jako adaptace jiného Drdova pohádkového dramatu.⁵⁶⁾ Všechny uvedené pohádky jsou tak jasným dokladem propojení filmového umění se sférou literatury a divadla, která se v době nástupu komunistického režimu promítla i do obsazení řady pozic v tehdejší filmovém průmyslu.⁵⁷⁾ HRÁTKY S ČERTEM jsou tak projevem nově vznikající filmové tradice celovečerní hrané pohádky, do níž vstoupily zjevné impulsy z oblasti dramatu a divadla. Jak to ve své recenzi velmi trefně shrnul Jiří Plachetka: „Natočili nám výborné divadlo jako hezký film“.^{58) 59)}

54) Viz Josef Balvín – Jindřich Pokorný – Adolf Scherl, *Vídeňské lidové divadlo od Hansvurstu Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon 1990; František Černý – Ljuba Kłosová (eds.), *Dějiny českého divadla III*. Praha: Academia 1977; Vladimír Justl, *Václav Kliment Klicpera*. Praha: Odeon 1960.

55) Viz Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1996, s. 134.

56) Seznam filmových adaptací pohádkových námětů Jana Drdy velmi přehledně sumarizuje elektronický Slovník české literatury po roce 1945: „Podle pohádky *Zlaté kapradí* natočil 1963 Jiří Weiss stejnojmenný film (sc. J. Weiss a Otomar Krejča) a v roce 1984 pohádku téhož názvu se scénářem Evy Košlerové režírovala Věra Jordánová. Pohádky J. Drdy se opakovaně stávaly náměty televizních pohádek, například *O HRUŠKÁCH UŠATKÁCH A JABLÍČKU PAROHÁTKU* (1979, sc. Helena Sýkorová, r. Libuše Koutná), *MOTANICE* (1988, sc. Eva Košlerová, r. Vlasta Janečková) nebo *O HLOUPÉ HAVÍŘCE* (1990, sc. a r. Vlasta Janečková). Podle pohádky *O princezně Jasněnce a ševci, který létal* vznikl celovečerní film *O PRINCEZNĚ JASNĚNCE A LÉTAJÍCÍM ŠEVCI* (1987, r. Zdeněk Troška, sc. Karel Steigerwald), na motivy pohádky *Český Honza* byla natočena filmová pohádka *Z PEKLA ŠTĚSTÍ* (1999, sc. a r. Zdeněk Troška; filmové zpracování uvedl do stejnojmenné knižní podoby Pavel Vrána /2001/), pohádky *O Matějovi a Magdalence* a *O princezně, která hádala, až prohádala* jsou námětem k filmu *NEJKRÁSNEJŠÍ HÁDANKA* (2007, sc. a r. Zdeněk Troška).“ Aleš Haman – Radko Pytlík – Pavel Janáček, Jan Drda. *Slovník české literatury po roce 1945*. Dostupné online: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=937>>, [cit. 15. 5. 2016].

57) Petr Szczepaník, „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 27–101.

58) Jiří Plachetka, *Hrátky s čertem*. *Rudé právo* 37, 1957, č. 115 (26. 4.), s. 5.

59) Na závěr chci poděkovat Soně Weigertové z Národního filmového archivu za bleskurychlé zprostředkování textu literárního scénáře, vedoucímu archivu Barrandov Studia a.s. Matěji Kadlecovi za poskytnutí řady důležitých archivních dokumentů a také Radomíru D. Kokešovi, díky němuž tato studie vůbec vznikla.

Citované filmy:

Akce B (Josef Mach, 1951), *Byl jednou jeden král...* (Bořivoj Zeman, 1954), *Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert* (Jaroslav Novotný, 1976), *Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959), *Hrátky s čertem* (Josef Mach, 1956), *Motanice* (Vlasta Janečková, 1988), *Nejkrásnější hádanka* (Zdeněk Troška, 2008), *O hloupé havířce* (Vlasta Janečková, 1990), *O hruškách ušatkách a jablíčku parohátku* (Libuše Koutná, 1979), *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (Zdeněk Troška, 1987), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952), *Robinsonka* (Jaromír Pleskot, 1956), *Zlaté kapradí* (Jiří Weiss, 1963), *Zlaté kapradí* (Věra Jordánová, 1984), *Z pekla štěstí* (Zdeněk Troška, 1999).

Mgr. Aleš Merenus, Ph.D. (1979)

Aleš Merenus působí jako vědecký pracovník Oddělení pro výzkum 20. století a literatury současné Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. Dále je jedním ze zakládajících členů Brněnského naratologického kroužku. K jeho hlavním badatelským zájmům patří oblast teorie dramatu a divadla, teorie dramatizací literárních děl (dizertační práce *Nárys teorie dramatizací literárních děl*), naratologie, teorie fikčních světů a česká próza a drama 20. století. (Adresa: merenus@ucl.cas.cz).

SUMMARY

Excellent Theater as a Nice Film or Archeology of HRÁTKY S ČERTEM**Aleš Merenus**

Hrátky s čertem (Playing with the Devil) is the most successful play by Jan Drda and also one of the most popular film fairy tales of the second half of the 1950s. The submitted study focuses on the description of the film adaptation's inception and on the developments regarding the narrative structure of Drda's original in particular. In accordance with the latest impulses within narratological research and adaptation studies, the present text does not limit itself to a static comparison of the dramatic source with Mach's feature-length film, but it also pays attention to individual stages of the pre-production period of the film: a film short story by Jiří Brdečka from 1950 and the first version of the technical script by Jan Drda and Josef Mach from 1956. As for the main theoretical tool used for dealing with the analysed material, it is Linda Hutcheon's concept distinguishing between two types of theatrical play to film screen transformations: an artificial transformation and a naturalized adaptation.