RADOSLAV HORÁK / 13. 3. 2023

Verše v obrazech. Třikrát poezie v českém filmu

Adaptace literárních děl mají v české kinematografii své nezastupitelné místo. Ačkoli v posledních desetiletích se jejich podíl o něco snížil, již více než sto let tvoří její významnou součást, představující v souhrnu přibližně jednu třetinu celé české celovečerní hrané filmové produkce. Ne všechny literární druhy jsou v ní však zastoupeny stejnou měrou. Zatímco díla prozaická a dramatická lákají adaptátory pravidelně, vzácnými výjimkami jsou filmová zpracování veršovaných předloh – adaptace poezie.

Není na tom vlastně až tolik zvláštního. Kinematografie většinově tíhne k vyprávění příběhů, v čemž má obvyklejší ekvivalent právě v próze a dramatu, zatímco poezie bývá poslední dvě století spojena častěji s lyrikou. Adaptace čistě lyrické básně je záležitostí spíše experimentálního žánru, jak vyjádřil v prosinci roku 1966, v souvislosti s adaptací *Romance pro křídlovku*, autor předlohy, básník František Hrubín: „Filmovat báseň je věc strašně složitá. Vezměte třeba Jefferse, nějakou jeho báseň. Bylo by možné vzít drama některé Jeffersovy básně a rozvinout do filmového scénáře. Anebo vzít přímo tu báseň a filmovat. To si neumím představit, to je hrozně těžké. Možná že by stálo za to, vzít i nějakou lyrickou báseň, že by to šlo, třeba formou krátkého filmu, experimentu. Natočit lze všechno, musel by to být ovšem, po stránce formální, nějaký zvláštní film.“[1]

Přesto adaptace poezie čas od času vznikají. Tou zřejmě úplně první byla *Magdalena* s rokem výroby 1920, již režíroval Vladimír Majer a jejíž předlohou byl stejnojmenný román ve verších Josefa Svatopluka Machara. Během dvacátých let se pak objevily filmová verze *Lešetínského kováře* (1924) Svatopluka Čecha v režii Rudolfa Měšťáka a Ferryho Seidla, ztvárnění Erbenovy básně *Svatební košile* (1925) Theodora Pištěka a Josefa Kokeisla[2] i melodrama na motivy písně kabaretního autora Marcelluse

Schiffera *Kennst du das kleine Haus am Michagansee* s českým názvem *Znáš onen malý domek u jezera?* (1929), které natočili Max W. Kimmich a Viktor Brumlík. *Písně Závišovy* dnes již zapomenutého básníka přelomu devatenáctého a dvacátého století Jana Červenky posloužily roku 1940 jako inspirativní text pro snímek Giny Hašlera *Za tichých nocí*. Kinematografii šedesátých let obohatila již zmíněná *Romance pro křídlovku* (1966) Otakara Vávry. Pohádka Vladimíra Drhy *O třech rytířích, krásné paní a lněné kytli* (1996) čerpala motivy ze starofrancouzské balady Jacquese de Baisieuxe. Z tvorby od přelomu tisíciletí je třeba v souvislosti s tématem zmínit především *Kytici* (2000) a *Máj* (2008) F. A. Brabce, ale i Hřebejkovu a Jarchovského *Krásku v nesnázích* (2006) se základem v básni Roberta Gravese, hororovou erbenovskou inspiraci *Polednice* (2016) v režii Jiřího Sádka nebo baladický historický snímek *Křižáček* (2017) Václava Kadrnky, v němž vycházel z epické básně Jaroslava Vrchlického *Svojanovský křižáček*. Nekonvenčním počinem nedávné doby je romance *Marťanské lodě* (2021), již natočil Jan Foukal na motivy sbírky automatických básní Martina E. Kyšperského a jeho tehdejší přítelkyně Aleny Černé, ve kterých zachytili svůj milostný vztah.[3]

Vzhledem k jejich vzácnosti lze tyto adaptace považovat za svým způsobem příznakové. Můžeme se ptát, co adaptátory k výběru veršovaných předloh přivádí a jak nakládají se specifickými kvalitami, kterými poezie disponuje – kromě sklonů k lyričnosti a členění do veršů to mohou být i různé formy rytmizace či rýmu nebo obdobná formální ozvláštnění. Jsou pro adaptátory tyto vlastnosti předloh motivací a jedním z důvodů, proč se do neobvyklého tvůrčího činu pouštějí, či spíše překážkou, kterou se snaží eliminovat? Získávají ony vlastnosti ve filmech své ekvivalenty? A jak tyto adaptace zapadají do kontextu tvorby adaptátorů či soudobé kinematografie?

V tomto textu se budu zmíněnými otázkami zabývat konkrétně u tří z výše jmenovaných adaptací – *Magdaleny* (1920), *Romance pro křídlovku* (1966) a *Kytice* (2000). Za každou z nich stojí jiní tvůrci a každá pochází z jiného období. Výsledkem budou poznatky nejen o konkrétních filmech, ale i o jednotlivých autorských tvůrčích přístupech v různých dobách a v závěru zčásti rovněž o českých adaptacích veršovaných předloh obecně.

Magdalena jako symbol umění i státnosti

Ke zcela první doložené české filmové adaptaci poezie přistoupila roku 1920 společnost Lloydfilm vedená Maximem Stránským. Pro tuto společnost, soustředící se do té doby pouze na distribuci, šlo zároveň i o první snímek vlastní výroby. Režisérem byl divadelní herec Vladimír Majer, vůdčí osobou při adaptování byl však od počátku ředitel Stránský, jenž napsal scénář k filmu a o němž se jako o klíčové postavě adaptačního procesu zmiňoval i dobový tisk.

Macharova předloha, datovaná v různých zdrojích buď rokem 1893, nebo 1894,[4] je básní o rozsahu bezmála 7000 veršů, označovanou často za veršovaný román, neboť ačkoli obsahuje i drobné lyrické pasáže, dominantní je epika. Básník přináší příběh dívky Lucy, která se vlivem nepříznivých životních okolností dostala na společenské dno a skončila ve veřejném domě. Odtamtud se ji pokusí vysvobodit mladík Jiří, jenž jí s pomocí své tety zajistí nový, počestný život. Společnost však dívku nepřijímá – poté, co se občané malého města, kam se Jiří s tetou a Lucy odebere z Prahy, dozvědí o její minulosti, začnou se jí stranit. Jiří si posléze počne budovat kariéru v lokální politice, v níž je mu Lucy překážkou. Nešťastná dívka tak odchází znovu do Prahy a skončí opět v nevěstinci.

Báseň je jednotně rytmizovaná – je psána pravidelným osmistopým veršem. Jde o nerýmovaný trochej, čímž ji Machar přibližuje mluvené řeči. Básník vyprávění často přerušuje komentáři, v nichž oslovuje čtenáře, vyzývá je k úsudkům a vynáší své názory. Co mohlo Maxima Stránského přimět k adaptování takovéto básně, jak velkou roli mohla v jeho rozhodnutí hrát forma předlohy a jak ji on a Vladimír Majer nakonec uchopili?

Jelikož dobové rozhovory s adaptátory neexistují, je třeba si vypomoci kontextuální úvahou. Co ve své době mohla neobvyklá literární forma pro adaptátory vůbec znamenat? Při pročítání soudobých zpráv o adaptaci může působit zvláštně, že se nad formou předlohy doboví novináři téměř vůbec nepozastavovali. Pustit se do adaptování básně bylo v roce 1920 bezesporu krokem netradičním, na druhou stranu však v té době existovalo v české kinematografii ještě velmi málo „tradičního“ – a v adaptační tvorbě obzvlášť. V prvních desetiletích existence českého filmu vznikalo nemálo adaptací, které z dnešního pohledu můžeme vnímat jako neobvyklé – kupříkladu roku 1913 to byly dva záznamy oper (*Faust*, *Prodaná nevěsta*), adaptace prologu k Shakespearově hře *Mnoho povyku pro nic* s názvem *Šaty dělají člověka*, a dokonce i

filmové zpracování blíže nespecifikovaného kresleného seriálu, který vycházel ve *Fliegende Blätter* – fraška *Zub za zub*.[5] Roku 1922 se objevuje film *Kam s ním?*, jehož předlohou byl fejeton Jana Nerudy. Je tedy možné, že „neobvyklost“ adaptování veršované předlohy Stránský ani Majer nijak výrazně nepociťovali.

V době počínajících dvacátých let se česká kinematografie nacházela ve stavu rychlého vznikání a zanikání mnoha filmových společností, jejichž záměry byly obvykle komerční; film jako umění ostatně nebyl dosud jednoznačně etablován ani ve světě. Lze se však domnívat, že Stránského a Majerův záměr byl do značné míry umělecký. Dá se tak usuzovat jednak na základě toho, na jaké obsahové prvky předlohy byl dán v adaptaci *Magdaleny* důraz, jednak na základě okolností, které tvorbu filmu a jeho uvedení provázely.

Adaptátoři v příběhu potlačili jeho politicko-kritickou složku, do popředí však nechali vystoupit kritiku pokrytecké společnosti: rozvinuto bylo záletnické chování některých postav, postavené tak do kontrastu vůči jejich opovrhování kající se prostitutkou. Oproti předloze se v adaptaci nic nezměnilo na hořkém Lucyině konci, podobně jako Machar tak vytvořili Stránský a Majer *Magdalenou* kontrapunkt naivním kalendářovým příběhům o dívkách z nevyhovujících poměrů, jež vlivem náhody přijdou ke štěstí. Kvalitě výsledku Stránský věnoval nevšední péči – natáčelo se v Brandýse nad Labem, do nějž Machar část svého příběhu zasadil, dokončený snímek byl nejprve prezentován samotnému básníkovi a v české kinematografii dosud bezprecedentním krokem bylo také Stránského přesvědčení hudebního skladatele Karla Weisse, aby zkomponoval přímo k filmu originální hudební doprovod.[6] Uvedení hotového snímku pak bylo dlouho odkládáno, dokud nebyla hudba dokončena.[7]

Vysoké ambice tvůrců nepřímo potvrzuje i to, jak významnou kulturní akcí premiéra, konaná 10. listopadu 1921, nakonec byla. Její mimořádnost popisuje reportáž z časopisu *Film*: „Představení toto stalo se skvělou společenskou událostí, neboť brali na něm účast všichni hlavní představitelé naší republiky, zástupci všech politických klubů Národního shromáždění, senátu a samosprávy, jakož i význačné hlavy našeho uměleckého, literárního i žurnalistického světa. […] Když přesně o 8. hodině zazněly akordy naší národní hymny, vešel do lože president naší republiky p. T. G. Masaryk v průvodu své dcery sl. dr. Alice Masarykovy.“[8] Josef Svatopluk Machar byl ostatně Masarykovým blízkým přítelem a po roce 1918 zastával významnou státní funkci.[9]

Magdalenu je tak možné chápat i jako snímek, který měl dopomoci k uznání kinematografie coby umění v nové realitě československé státnosti. Adaptování umělecky ceněné předlohy, jejímž autorem byl básník podílející se na fungování nového národního státu, lze takto spojit se záměrem utváření kvalitní kultury mladého Československa.

Jak ale Majer a především Stránský naložili s veršovanou formou předlohy? Dalo by se očekávat, že přinejmenším v mezititulcích z ní využili přímé citace, ať už komentáře básníka samotného, či útržky dialogů. Hovorovému jazyku se blížící a tím do určité míry prozaizovaný verš se k tomu zdá být vybízejícím i v případě, že by adaptátoři nechtěli klást důraz na ornamentálnost a rozhodli se pro civilní pojetí. Jejich rozhodnutí bylo ale jiné. Jediná přímá citace z básně, která se ve filmu objevuje, doprovází v podobě průhledného titulku hned úvodní záběry – jde o dvojverší: „Osm hodin, hlahol zvonů / rozlehl se nad Prahou…“[10] Další vložené mezititulky jsou již jen volnými parafrázemi předlohy, nejsou ani veršované, ani rytmizované. V celém snímku nelze až na onu výjimku v úvodu narazit na žádný prvek, který by jakkoliv odkazoval na to, že literární předlohou filmu byla báseň – ani formální, ani obsahový. I v úvodních titulcích je námět charakterizován jako *román*, bez zmínky o tom, že by byl veršovaný.

Filmová *Magdalena* tedy vstoupila do doby, v níž v kontextu ostatních soudobých adaptací nepůsobilo filmové ztvárnění básnické předlohy příliš zvláštně, a veškerou formální neobvyklost, kterou předloha-báseň mohla snímku přinést, adaptátoři pominuli. Přesto nelze jednoduše říct, že by veršovaná forma zdrojového textu při adaptaci žádnou roli nesehrála. Jestliže připustíme Stránského umělecké a potenciálně státotvorné ambice při výběru *Magdaleny* k adaptování, nelze opomenout, že na umělecké kvalitě předlohy se podílejí její veškeré formální vlastnosti – a básnickost mezi ně neodmyslitelně patří.

Romance pro křídlovku coby příběh i lyrická báseň

Zatímco ve dvacátých letech si adaptační tvorba místo v české kinematografii teprve hledala, v šedesátých letech byla již etablovaná jako její plnohodnotná součást. Mezi filmaři a literáty panovaly vztahy úzké kooperace, mnozí spisovatelé přednášeli na FAMU, podíleli se na scénářích a filmové dramaturgii. V té době navázal režisér a

scenárista Otakar Vávra spolupráci s Františkem Hrubínem. Dle Vávrových slov je poutalo nejen přátelství, ale i snaha o „výpověď […] generace, která prožila dvě světové války a která prošla tolika velkými otřesy, jako patrně žádná jiná“.[11] První Vávrovou adaptací Hrubínovy předlohy bylo filmové zpracování divadelní hry *Srpnová neděle* (1960), později se ujal jeho povídky *Zlatá reneta* (1965). Třetím plodem spolupráce se stalo ztvárnění básně *Romance pro křídlovku* (1966).

Báseň byla poprvé vydána roku 1962. Podobně jako *Magdalena* obsahuje výraznou epickou složku, na rozdíl od Macharovy skladby zde však epika není jednoznačně dominantní. Skladba je hustě protkána lyrickými pasážemi a občas se objevují i prvky typické pro drama – v úvodu básně jsou například vypsány „osoby“, které v ní vystupují. Tou ústřední je mladík František, který pečuje o umírajícího a zmateného dědečka, s nímž je neustále nucen simulovat cestu „domů“, a prožívá erotický vztah s mladou ženou Tonkou. Znenadání mu však vstoupí do života jiná dívka – Terina od kolotočů, k níž pocítí silné milostné vzplanutí. Láska však není naplněna, Terina, kterou rodiče slíbili muži od střelnice Viktorovi, nemůže zůstat a později umírá na záškrt. Viktor a František se pak po letech náhodou setkají a vzpomínají.

Leitmotivem básně je konflikt lásky a smrti i lásky čistě fyzické, pudové, s láskou niternou, emocionální. Je psána volným veršem, jen vzácně rýmovaným, který v dialozích využívá i hovorové prvky. Formální strukturu činí velmi složitou střídání několika časových rovin – básníkovou přítomností je noc 28. srpna 1930, kdy umírá dědeček, následují však četné retrospektivy (František si evokuje vzpomínky na dobu, kdy se poprvé holil a vstupoval tím do světa dospělých, i na nedávné chvíle strávené s Tonkou a Terinou) a anticipace (básník předjímá události, které nastanou při dalším setkání s Terinou v létě 1933, při pouti 1934 i o mnoho let později). Mnohé motivy se vracejí a opakují (nevypodobitelnost Teriny) nebo mírně obměňují (úvahy o tom, čím vším básníka Terina obohatila, uvedené slovy „už dnes je mě víc“).

Ačkoli měl Hrubín i mimo spolupráci s Vávrou s filmovou tvorbou již zkušenosti, na to, že by mohla být natočena i *Romance pro křídlovku*, nejprve nepomýšlel.[12] Vávru však skladba výrazně oslovila: „Bylo to tak, že Hrubínova báseň mě ‚vzala‘, hned jak vyšla. […] [Ž]il z ní ve mně jeden obraz, který jsem nedovedl pustit z mysli: chlapce, který si vodí smrt. A to spojení chlapce s dědečkem, který už je mimo život, mimo tento svět, působilo tak silně, že jednoho dne jsme se rozhodli najít formu, která by to byla

schopna vyjádřit.“[13] Na tvorbě scénáře se pak Hrubín a Vávra podíleli společně.

I v době významných vztahů mezi literárními a filmovými tvůrci i formálních a obsahových experimentů, které přinesla nová vlna, byla adaptace básně mimořádným počinem. Výsledný snímek označil filmový publicista Miloš Fiala ve své recenzi jako „filmovou báseň“[14] a obdobně se vyjádřil i sám Vávra – dle jeho slov se „s Františkem Hrubínem shodli, že se pokusí [...] udělat, co je zdánlivě nemožné – natočit lyrickou báseň“.[15] Co to však znamenalo? Jak k předloze Hrubín a Vávra přistoupili a jak naložili s její formou? Lze říct, že některé signifikantní prvky, které ji utvářejí jako básnické dílo, se objevily i v adaptaci?

Jak je patrné z výše uvedeného, to, co Vávru zlákalo k adaptování, nebyla forma Hrubínovy skladby, nýbrž obsah – námět, pro nějž pak režisér společně s básníkem hledal adekvátní filmové vyjádření. Svůj a Hrubínův adaptační postup Vávra charakterizoval jako snahu o co největší formální zjednodušení.[16] Ještě před napsáním scénáře přetvořili adaptátoři báseň nejprve ve filmovou povídku a již v ní odstranili jak členění do veršů, tak většinu výrazných časových posunů, jež byly jedním z hlavních formálně ozvláštňujících složek předlohy. Nejvýraznějším prvkem adaptace porušujícím časový pořádek je rámec vytvořený úvodem a závěrem, jenž zobrazuje setkání stárnoucího protagonisty, ve filmu pojmenovaného Vojta, se svým někdejším sokem v lásce Viktorem, jinak je vyprávění dominantně chronologické. Adaptátoři se soustředili především na příběh, pro nějž utvořili nové kauzální vazby mezi událostmi – lásku s Terinou prožije Vojta během pár dní, ne několika let, přičemž naděje na její naplnění je zmařena úmrtím dědečka, které v předloze figurovalo jako samostatná událost. Tímto způsobem je tak v adaptaci posílen ústřední konflikt lásky a smrti.

Ve své doslovné podobě byly v adaptaci využity některé repliky postav pocházející z předlohy, jiné však adaptátoři podle svých potřeb upravili a především mnoho nových doplnili. Jakkoliv už v předloze Hrubín užíval v dialozích hovorový jazyk, přímých řečí nevyužil příliš mnoho. Dialogická stránka snímku byla již ve scénáři[17] uzpůsobena tomu, aby budila dojem co největší přirozenosti, proto promluvy, které mají základ v básni, nejsou ve filmu nijak odlišeny, neupozorňují na sebe a jsou ve výsledku nerozeznatelné od ostatních.

Přeci jen však ani tentokrát nelze konstatovat, že by básnická forma předlohy adaptaci neovlivnila. Dominantní chronologičnost je místy narušena průblesky Vojtových vzpomínek a představ, které Hrubín využívá i ve své skladbě. V situaci, v níž se Terina chlapce ptá, jestli ještě nemá holku, tento odpovídá „Ne.“, do mysli mu však vnikají obrazy Tonky – to básník vyjadřuje několika vsuvkami v závorkách oddělenými do samostatných veršů, které vzájemně prokládá s opakující se zápornou odpovědí. [18] Ve filmu se objevuje ekvivalent této situace, která je zde prostoupena retrospektivními záběry na Tonku doplněnými jejím smíchem znějícím s ozvěnou.[19] Především však označení „filmová báseň“ odkazuje k lyrismu, který je oběma dílům společný. Vyprávění plyne pomalým tempem a pronikají do něj přírodní motivy: výraznou roli v obrazové složce hrají venkovská krajina, řeka, rostliny a hmyz. Jeho bzučení často tvoří i zvukový podkres, pracuje se však rovněž s tichem, popřípadě tikáním hodin, kterým je charakteristický pokoj, v němž je uložen dědeček. Snímek se tím zároveň řadí do linie českého poetického filmu.

Kytice z obrazů F. A. Brabce

Období kolem přelomu tisíciletí bylo pro českou kinematografii do značné míry ve znamení nesmělého tápání a zkoumání nových cest po pádu komunistického režimu a po zrušení státního monopolu na filmovou výrobu. Jako výsledek hledání nového tvůrčího směru, který zároveň bude divácky atraktivní, lze vnímat i *Kytici* (2000), adaptaci široce známé stejnojmenné básnické sbírky Karla Jaromíra Erbena. Film natočil F. A. Brabec, původní profesí kameraman, který ovšem v polovině devadesátých let debutoval i režijně, a to snímkem *Král Ubu* (1996). Iniciativa k adaptování Erbenova díla vzešla právě od něj, přičemž ke spolupráci si přizval scenáristu Miloše Macourka. Na výsledné podobě filmu se nakonec podílela i Deana Jakubisková, jejíž společnost Jakubisko Film snímek produkovala.[20]

Kytice z pověstí národních, jak zní celý název Erbenovy knihy, obsahuje celkem 13 básní, převážně balad ztvárňujících české lidové pověsti. Sbírka má národně-obrozenecký charakter, který je jinotajně demonstrován úvodní eponymní básní – zemřelá matka symbolizuje ztracenou českou vlast, jejíž duše se vrací v Erbenem zachycených pověstech, „svázaných v kytici“, tj. shromážděných v básnické sbírce. Do básní se však promítá i Erbenovo náboženské přesvědčení: děje balad se řídí křesťanskou morálkou a principem viny a trestu, který přichází při jejím

nerespektování.[21] Z formálního hlediska užívá Erben daktylotrochejský vázaný rýmovaný verš s členěním básní do slok, v případě delších skladeb občas i do oddílů.

O adaptování *Kytice* začal F. A. Brabec přemýšlet velmi brzy po dokončení *Krále Ubu*. Co ho k jejímu filmovému ztvárnění přivedlo, popsal pro časopis *Total Film*: „Tím, že jsem vyučený kameraman, hledám spíš výtvarnější látky. Vlastně až moji ženu napadlo, abych zkusil zfilmovat nějakého českého básníka.“[22] Scenárista Miloš Macourek vzpomíná na to, že už tři roky před natáčením měl Brabec promyšlených mnoho výtvarných detailů a že scénář byl kolektivní prací, při níž si mnohdy připadal spíše jako zapisovatel režisérových nápadů. Brabcův záměr adaptovat *Kytici* ho prý nepřekvapil: „Brabec totiž chápe film především jako sled silných obrazů s emotivně působivým obsahem.“[23]

Z hlediska tvůrčí motivace, ale i přístupu k adaptovanému textu jde tedy o odlišnou situaci než u *Magdaleny* či *Romance pro křídlovku*. Zatímco v prvním jmenovaném případě můžeme uvažovat o tom, že klíčovou úlohu pro vznik adaptace hrála především „uměleckost“ předlohy či kvality spojené s osobou básníka a ve druhém šlo o generační výpověď myšlenkově souznících tvůrců, přičemž při samotném adaptování jak první, tak druhé básně byla pro tvůrce veršovaná forma nakonec spíše komplikací, pro rozhodování a posléze i tvůrčí postup F. A. Brabce, kterého lze v tomto případě označit za hlavního adaptátora, byla naopak klíčovou motivací, jelikož v ní spatřoval výtvarný potenciál. Že bude adaptovat básnické dílo, byl rozhodnutý ještě dříve, než si vybral konkrétně *Kytici*. K obdobnému námětu se později vrátil roku 2008 adaptací básně Karla Hynka Máchy *Máj*.

Jelikož předlohou nebyla jedna ucelená báseň, nýbrž sbírka, museli adaptátoři vyřešit otázku výběru skladeb k adaptování i jejich propojení. V různých fázích přípravy projektu jich v chystaném filmu figuroval proměnlivý počet, přičemž kritérii výběru byly dle vyjádření tvůrců jednak zamýšlená stopáž snímku, jednak potenciál jednotlivých skladeb k dramatizaci.[24] Nakonec jich Brabec společně s Macourkem vybrali sedm – *Kytice*, *Vodník*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Dceřina kletba* a *Štědrý den* . K jejich vzájemnému provázání zvolili povídkovou formu doplněnou o zastřešující rámec v podobě motivů prostupujících všemi částmi (chlapec hrající na píšťalu, folklorní reje, mraky rychle ubíhající po obloze). Na konci každé balady zhasne v kostele jedna ze sedmi hořících svíček.

Výše popsaná klíčová témata spojená s Erbenovou předlohou nebyla pro adaptátory důležitá. Národně-obrozenecký podtext do filmu nevložili vůbec a úvodní báseň *Kytice* interpretovali zcela doslovně – sledujeme smrt matky, již potom oplakávají osiřelé děti. Stejně tak princip viny a trestu je ve filmu upozaděný, namísto něj je kladen důraz na plynutí času a nezvratitelnost osudu. V některých baladách se objevují náznaky psychologizace se snahou o vysvětlení jednání postav (*Vodník*), v jiných se naopak uplatňuje záměrná nadsázka a vysoce expresivní herectví (*Svatební košile*, *Zlatý kolovrat*).

Obsah je podřízen formě; vše je výrazně stylizováno s ohledem na obrazovou působivost. Vyzdviženy jsou vizuálně vděčné folklorní motivy. Pro zvýšení dramatičnosti jsou užívány zpomalené záběry (při pádu dívky do vody ve *Vodníkovi*) či rakurzy (při cestě na šibenici v *Dceřině kletbě*). Upoutávají syté barvy, s jejichž symbolikou se pracuje. Pečlivé a pravidelné členění vyprávění pomocí záběrů mraků a zhasínajících svíc, jakož i užívání vracejících se a variujících motivů (poletující šátky, listí, peří; opakující se melodie hraná na píšťalu) lze vnímat jako filmový ekvivalent přísně organizované veršované formy předlohy, jak zhodnotil ve své dobové recenzi Jaromír Blažejovský.[25]

Adaptátoři navíc odkázali na veršovanou formu předlohy ještě jinak – v dialozích. Naprostá většina z nich pochází přímo z knihy a ve filmu zachovává původní znění, včetně rýmů. Navzdory tvrzení F. A. Brabce[26] i domněnce řady kritiků i diváků, že tvůrci nezměnili jediný verš, však ne o všech platí, že jsou doslovnými citacemi z Erbenovy sbírky. Například ve *Zlatém kolovratu*, ve scéně, kde stařena a Háta vraždí Dorničku, doplňuje Háta k matčinu „Hoj, ty jsi ten had, tys ta zvěř!“ svoje „Tvůj život skončil, to mi věř!“. První replika pochází z předlohy, druhá nikoli.[27] I nečetné pozměněné nebo dodané repliky však podobu dialogů z předlohy napodobují, což jen potvrzuje Brabcovo vnímání veršované formy jako specifické kvality vhodné k adaptování.[28]

Obdobně jako ve spojení s filmovou *Romancí pro křídlovku* se i ve spojení s filmovou *Kyticí* objevuje označení „filmová báseň“ – adaptátoři tak svůj film nazvali přímo v titulcích. Znamená to však v obou případech něco jiného. Zatímco *Romance* si toto pojmenování vysloužila především svým lyrismem vyvolaným pomalým tempem vyprávění a důrazem na přírodu a prostotu, *Kytice* jím demonstruje své silné zaměření na vizuální

efekt, promyšlené uspořádání a stylizaci. Ze všech tří adaptací, o nichž byla řeč, byla v tomto případě veršovaná forma předlohy nejvíce rozhodující, nejvíce ovlivňující a ve výsledném filmu se nejvíce projevuje.

Závěr

Jak bylo řečeno v úvodu, filmová ztvárnění poezie lze díky jejich vzácnosti chápat v rámci adaptační tvorby svým způsobem jako výlučnou skupinu. Podrobný náhled na okolnosti vzniku i výslednou podobu tří z nich však ukazuje, že rozhodně nejde o skupinu homogenní. Básnická forma předlohy každou z nich ovlivnila, ovšem v různé míře a vzájemně odlišnými způsoby. Nejméně patrné je to v případě *Magdaleny*, u níž se lze domnívat, že adaptátoři chápali veršovanou předlohu především jako dílo vysokých literárních kvalit, a proto ji shledali vhodnou k filmovému ztvárnění, v adaptaci samotné však formu Macharova díla nezohlednili. *Romance pro křídlovku* oslovila Otakara Vávru nikoli formální podobou, nýbrž svým námětem a její adaptace se zařadila do linie společné Vávrovy a Hrubínovy generační výpovědi, přičemž jako přímý odraz toho, že šlo o filmové ztvárnění básně, je možné vnímat lyrické ladění snímku. Nejjednoznačnější souvislost mezi formou zdrojového textu a motivací k adaptování lze nalézt u *Kytice* – pro F. A. Brabce skýtala básnická sbírka vizuální potenciál a byl to také hlavní aspekt, na který dal ve svém filmu důraz. Zachování veršovanosti ve filmových dialozích posílilo záměrnou stylizaci, která je pro Brabcovu tvorbu typická.

Zdá se tedy, že specifičnost adaptací poezie coby skupiny je spíše pomyslná a že pro ně platí v zásadě totéž jako pro konvenční adaptace – a sice různorodost odvíjející se od okolností jejich vzniku a tvůrčích rozhodnutí filmařů. Najít nějakou vlastnost, která by se dala připsat univerzálně všem, je pravděpodobně nemožné. Lze však mluvit alespoň o nějakých tendencích, které by pro ně byly typické? Dle mého názoru jsou takové přinejmenším dvě a obě se vyjevují i při usouvztažnění s dalšími adaptacemi veršovaných předloh, jmenovanými v úvodu.

První z nich lze nazvat tendencí k užití „kulturního kapitálu“. Tento pojem zmiňuje v souvislosti s adaptacemi kanadská teoretička Linda Hutcheonová a má jím na mysli uměleckou váženost, jež může být spojena s určitými typy předloh a kterou na sebe mohou brát i jejich adaptace.[29] U *Magdaleny* je tato tendence nejpřímočařejší – film si v dobovém kontextu vzniku do jisté míry „přivlastnil“ umělecké kvality předlohy pro

vlastní uznání coby umění. S uměleckými záměry však byly spojeny i *Romance pro křídlovku* a *Kytice*. Adaptace poezie zjevně často – i když ne vždy – znamená filmové ztvárnění umělecky kvalitní předlohy, při němž tvůrci z těchto kvalit určitým způsobem čerpají nebo přicházejí s vlastními. Především v posledních letech je spojení s artovou produkcí, za jejíž zástupce lze jistě považovat *Křižáčka* či *Marťanské lodě*, patrné.

Druhá tendence se vyjevuje při pohledu na to, v jakých dobách tyto typy adaptací v minulosti vznikly. Všechny tři rozebírané filmy jsou spojené s obdobími hledání či experimentování. *Magdalenu* i další adaptace poezie, které se ve dvacátých letech vyskytly o něco hojněji než jindy, provází hledání tváře české kinematografie během prvních desetiletí soustavnější filmové výroby. *Romance pro křídlovku* se objevila v době ovlivněné československou novou vlnou, vyznačující se formálním i obsahovým novátorstvím. *Kytice* vstoupila do časů, ve kterých byl český film stále poznamenaný událostmi přelomu osmdesátých a devadesátých let a potřeboval nové tvůrčí impulzy. Vůli k adaptování básnických předloh lze z tohoto pohledu vnímat jako lakmusový papírek doby nakloněné ke zkoumání netradičních tvůrčích cest – což je pro současnou českou kinematografii, v níž se adaptace poezie vyskytují opět častěji, jistě dobrou zprávou.

Poznámky:

[1] Ladislav Kapek, Romance pro křídlovku. Hovoříme s Františkem Hrubínem. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 52 (29. 12.), s. 10.

[2] Z filmu se do dnešních dnů zachovala pouze scéna v márnici.

[3] Jelikož drama v tomto textu chápu jako samostatný literární druh jak vedle lyriky a epiky, tak vedle poezie a prózy, nezmiňuji v uvedeném výčtu ani nikde jinde v tomto článku adaptace veršovaných divadelních her. Pomíjím rovněž krátkometrážní a animované adaptace poezie.

[4] Rok 1893 je uveden ve vydání z roku 1919, s nímž jsem pracoval pro účely tohoto článku. Rok 1894 uvádí například *Panorama české literatury*. Viz: Josef Svatopluk Machar, *Magdalena*. Praha: F. Šimáček 1919. Lubomír Machala a kol., *Panorama české literatury 1*. Praha: Euromedia Group 2015, s. 185.

[5] Dle údajů databáze *Filmového přehledu*.

[6] Na okolnosti své práce později s nadsázkou vzpomínal ve fejetonu *Hudba na metry*. Viz: *Národní politika* 23. 6. 1922, č. 169, s. 1–2.

[7] Macharova Magdalena. *Československý film* 3, 1921, č. 4–5, (18. 2.), s. 5.

[8] Slavnostní představení „Magdaleny“. *Film* 1, 1921, č. 6 (30. 11.), s. 3.

[9] Byl generálním inspektorem československé armády.

[10] Josef Svatopluk Machar, c. d., s. 10. Film *Magdalena*, 1. minuta.

[11] Otakar Vávra o své spolupráci s Františkem Hrubínem. *Filmové informace* 18, 1967, č. 7 (15. 2.), s. 1.

[12] Ladislav Kapek, c. d., s. 10.

[13] Miloš Fiala, Báseň jako film. *Rudé právo* 47, 5. 3. 1967, č. 64, s. 4.

[14] Miloš Fiala, Filmová báseň o lásce a smrti. *Rudé právo* 47, 9. 3. 1967, č. 68, s. 5.

[15] Otakar Vávra o své spolupráci s Františkem Hrubínem, c. d., s. 1–2.

[16] Tamtéž.

[17] Knihovna NFA, František Hrubín, Otakar Vávra, *Romance pro křídlovku* [filmový scénář], sign. S-699-TS-B.

[18] František Hrubín, *Romance pro křídlovku*. Praha: Československý spisovatel 1964, s. 17–18.

[19] Film *Romance pro křídlovku*, 28. minuta.

[20] Miloš Macourek, F. A. Brabec, Tomáš Baldýnský. Jak se točí Kytice. *Premiere* 1, 2000, č. 7 (listopad), s. 62–71.

[21] Lubomír Machala a kol., c. d., s. 111–112.

[22] Miloš Macourek, F. A. Brabec, Tomáš Baldýnský, c. d., s. 68.

[23] Tamtéž, s. 64.

[24] Tamtéž.

[25] Jaromír Blažejovský. Erbenova Kytice jako stroj na poezii. *Divadelní noviny* 10, č. 4 (20. 2. 2001), s. 11.

[26] Miloš Macourek, F. A. Brabec, Tomáš Baldýnský, c. d., s. 71.

[27] Srov. Film *Kytice*, 54. minuta. Karel Jaromír Erben, *Kytice*. Praha: Vilém Šmidt, 1997, s. 49.

[28] Jde skutečně o vnímání připsatelné především Brabcovi, jelikož v literárním scénáři, kde je spoluautorem Miloš Macourek, se vyskytují i nerýmované dialogy bez základu v předloze, kdežto v Brabcově technickém scénáři už nefigurují. Viz: Knihovna NFA, F. A. Brabec a Miloš Macourek, *Kytice* [literární scénář], sign. S-2953-LS. Knihovna NFA, F. A. Brabec, *Kytice* [technický scénář], sign. S-2953-TS.

[29] Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge 2006, s. 91.