

# **LITERATURA A FILM**

**Pavla Bergmannová**

# 1) VZTAH LITERATURY A FILMU. FILMOVÁ ŘEČ VS. ŘEČ LITERATURY



## RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole budou studentům nejprve nastíněny základní možnosti vztahu literatury a filmu i možné důvody, proč se filmaři k literatuře tak často obracejí. Poté se bude kapitola důsledněji věnovat definici filmu a jeho vymezení vůči ostatním uměleckým druhům, zejména literatuře. Velký důraz bude kladen i na specifikaci typických znaků filmového umění a charakteristiku jeho jednotlivých žánrů, stejně jako na seznámení se se základními skladebnými a významotvornými prvky filmové řeči. Aby studenti totiž mohli snadněji proniknout do tajů vzájemného vztahu literatury a filmu, je potřeba, aby si osvojili nejen literární, ale především filmovou terminologii.

### Vztah literatury a filmu

Vzájemný vztah literatury a filmu existuje již od začátku zrodu kinematografie – tedy od konce 19. století – a s jejím vývojem se také postupně proměňoval. Literatura ovlivňovala filmovou řeč a kinematografie zase zpětně působila na literaturu. Zhruba polovinu filmové produkce pak tvoří právě filmové adaptace literárních děl. Nyní se pokusíme odpovědět na otázku, proč se filmoví tvůrci tak často obracejí právě k literatuře jako zdroji námětů pro svá díla.

### NEDOSTATEK PŮVODNÍCH NÁMĚTŮ

Jedním z důvodů může být nedostatek původních námětů. Těch nikdy nebyl dostatek, případně původní náměty nevyhovovaly svou kvalitou. Režiséry vždy lákala úspěšná literární či dramatická díla, a tak vznikala celá řada jejich filmových adaptací. Existuje mnoho autorů či titulů, ke kterým se filmaři neustále vrací. Zde jmenujme např. **Williama Shakespeara** a jeho divadelní hry, které patří k nejčastěji filmovaným literárním předlohám v dějinách kinematografie. Např. tragédie *Hamlet* se dočkala více jak sedmdesáti filmových zpracování v různých zemích světa.

### LITERÁRNÍ DÍLO JAKO VÝZVA PRO FILMAŘE

Filmoví tvůrci literární předlohu místo původního námětu často volí také v případech, kdy je zřejmé, že filmová adaptace daného literárního díla nebude právě jednoduchá. Chtějí se tak s určitým dílem vypořádat, stává se pro ně výraznou uměleckou výzvou. Režiséra může buď zaujmout námět, myšlenka, rozsah nebo také forma původního literárního díla, které se na první pohled může jevit jako zdánlivě nevhodné pro filmové ztvárnění. Dílo ale může filmového tvůrce fascinovat i bez jeho větší znalosti. To je případ režiséra **Juraje Herze**, který natočil adaptaci románu Ladislava Fuchse *Spalovač mrtvol* jen na základě svého impulzivního zážitku, kdy ho ve výloze knihkupectví fascinoval právě bizarní název této knihy.

### ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA JAKO ÚNIK OD BĚŽNÉ SCÉNÁRISTICKÉ PRAXE

V dějinách kinematografie čas od času nastanou období, která k adaptování literárních děl tíhnou mnohem více, jindy zase mnohem méně. Např. v českém filmu 50. let 20. století možnost adaptovat politicky nepřilíživě angažované tituly literatury 19. století znamenala útěk od příliš politizované skutečnosti socialistického realismu. Tvůrci se tak mohli vyhnout tehdy vyžadovaným budovatelským a příliš angažovaným tématům. V 60. letech pak vznikala celá řada mimořádně kvalitních literárních děl, která zase filmové tvůrce přímo vybízela k zfilmování. Navíc filmaři v tomto období byli ve velmi úzkém kontaktu se spisovateli a řada autorů pak působila jako scenáristé v Československém filmu (např. Arnošt Lustig, Josef Škvorecký...). Příkladem významné etapy dějin světové kinematografie, která k adaptování literárních předloh naopak příliš netáhla, je italský neorealismus, časově vymezený obdobím od 40. let do poloviny 50. let 20. století. Italští tvůrci tehdy inklinovali k téměř dokumentárnímu zachycení stavu společnosti a hledali zápletky pro své filmy přímo v životě tehdejší společnosti, nikoli v literatuře. Místo literárních předloh pak zpracovávali skutečné příběhy nebo se inspirovali faktickými událostmi, o nichž se např. dočetli v novinách.

## KOMERČNÍ ASPEKT FILMOVÉ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Dalším důvodem, proč se tvůrci obracují k literatuře, může být komerční aspekt předlohy a očekávání následného finančního úspěchu její filmové verze. Filmaři si nemusí vybírat literaturu jen pro umělecké či intelektuální kvality, ale například i z důvodu její popularity, a tedy s vidinou možného zisku, který může být podložen právě velkým zájmem čtenářů. V této souvislosti lze zmínit adaptace děl úspěšného a nejprodávanějšího českého autora **Michala Viewegha**. Jeho látky jsou oblíbené nejen u filmařů, zároveň jsou díky čtenářské popularitě zárukou vysoké návštěvnosti. Vieweghova rozsáhlá tvorba se pak na plátna kin dostala prostřednictvím následujících snímků: *Báječná léta pod psa* (1997, r. Petr Nikolajev), *Výchova dívek v Čechách* (1997, r. Petr Koliha), *Román pro ženy* (2005, r. Filip Renč), *Účastníci zájezdu* (2006, r. Jiří Vejdělek), *Nestyda* (2008, r. Jan Hřebejk), *Případy nevěrné Kláry* (2009, Roberto Faenza), *Román pro muže* (2010, r. Tomáš Bařina), *Andělé všedního dne* (2014, r. Alice Nellis) a *Vybíjená* (2015, r. Petr Nikolaev).

## ÚKOL



Zvolte si českého či zahraničního autora (prozaika, básníka či dramatika) a pokuste se zjistit, zda jsou jeho literární díla adaptována do filmové podoby. Na základě informací, které získáte z odborné literatury nebo ověřených internetových zdrojů, vytvořte krátký portrét autora ve vztahu k filmu. Pokud je to možné, seznámete se co nejdetailněji s filmovými adaptacemi jeho děl a jejich hodnocení také zahrňte do referátu. Nevíte-li si rady s výběrem autorů, můžete pátrat po filmových adaptacích následujících osobností: Božena Němcová, Vladislav Vančura, Karel Čapek, Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig.

## Filmová řeč vs. řeč literatury

Literatura a film jsou dva umělecké druhy, které se vyjadřují rozdílným jazykem. Způsoby, jimiž lze „číst“ film se sice do jisté míry podobají tomu, jak čteme literární text, v mnoha dalších ohledech se ale zásadně liší. Literatura i film mají společně především to, že jsou tvořeny značně sofistikovanými a silně konvencionalizovanými systémy znaků, které vyžadují nemalou míru diváckých či čtenářských zkušeností.

Zatímco literatura doprovází člověka vlastně již od jeho prvopočátků (nejprve byla tradována ústně a později zaznamenávána písemně), film vznikl relativně nedávno na konci 19. století a z velké části je závislý také na technických vymoženostech. Jeho jazyk se poměrně rychle vyvíjel a inspiroval se i dalšími druhy umění.

Literatura – přesněji umělecká literatura – by se velmi jednoduše dala charakterizovat jako záznam jazykových projevů určitého národa nebo epochy. Zároveň je to tzv. umění monomateriálové, které pracuje jen s jedním materiálem – jazykem.

Definovat film je mnohem obtížnější, jelikož se jedná o umění syntetické, které v sobě sdružuje a kombinuje prvky ostatních uměleckých oborů. Jde tedy o umění vícevrstevné, které spolu s jazykovými projevy zahrnuje i obraz, zvuk, hudbu atd. První teoretici označili film za desátou múzu a domnívali se, že umění, která se zrodila před filmem, v něm našla své dovršení. Film zároveň řadíme mezi tzv. dramatická umění, jejichž základem jsou osoby předvádějící děj. Jiná klasifikace ho zase začleňuje mezi tzv. audiovizuální umění, která pro svou realizaci využívají obraz a zvuk. „*Film pracuje s obrovským souborem konvencionalizovaných znaků; má svá „slova“, „věty“, „závorky“, „zámlky“ i kapitoly. Tento model je v určitém smyslu blízký literárním textům. Filmová řeč určuje, jakým způsobem je film časoprostorově strukturován, takže se dají nalézat významné odlišnosti v odvyprávění stejného tématu. Film a literatura se vzájemně ovlivňují. Ačkoli již před rokem 1900 existovala v literatuře náhlá změna času a scény „mezitím zpátky v domě...“, pozdější literatura je stále více stavěna jako film.*“<sup>1</sup> Jednoduše by se dalo říci, že tedy využívá specifické prostředky – jazyk (znaky a syntax) a to za účelem vzbuzení estetického účinku.

Přestože lze vnímat literaturu a film jako samostatné umělecké druhy, je jasné, že již od prvopočátků vzájemné koexistence se významně ovlivňovaly. Vztah mezi literaturou a filmem, a především hraným filmem, představuje mnohvrstevnatou a barvitou oblast. Režiséři od samých počátků filmu čerpali z literatury náměty, témata, postavy, ale i způsoby vyprávění – tzv. narativní vzorce – typické doposud jen pro literaturu. Filmoví historici a teoretici dokonce uvádějí, že téměř polovina filmových děl vychází z literárních textů. To lze přičíst především postupně vzrůstajícímu

<sup>1</sup> MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros, 2004, s. 174

zájmu filmových producentů o již hotové příběhy, kterých bylo možné využít při vzniku nových snímků. V počátečním období měl vzrůstající zájem o literární předlohy i finanční odůvodnění: tehdy ještě nebylo nutné platit spisovatelům honoráře, neboť se na oblast filmu nevztahovala autorská práva. K prohlubování vztahů mezi literaturou a filmem často přispívali i sami spisovatelé svým zájmem o možnosti nového umění: v českém meziválečném prostředí lze zmínit aktivní podíl Karla Poláčka, Karla Čapka či Vladislava Vančury. Zároveň však byla reflektována i možnost oboustranné výměny a inspiračních popudů. Nové experimentální techniky, patrné v románech modernistických autorů, byly proto označovány za filmové.

### CO JE TO FILM?

Když se řekne slovo film, každému se vybaví poněkud jiná představa. Na tento pojem lze nahlížet z různých úhlů a skrývá tudíž celou řadu možných výkladů. V původním označení se jedná o tenkou světlocitlivou vrstvu na pružném průhledném podkladu – pásu – určeném k fotografickému nebo filmovému snímání skutečnosti kolem nás. Slovo film dále označuje záznam světelných a zvukových stop zachycených na zmíněném nosiči (filmovém pásu). Dále tímto termínem můžeme pojmenovat např. výsledek promítání, tedy obraz „oživený“ na projekční ploše. Je to také souhrnné, obecné označení pro kinematografii a veškeré její aspekty – umělecké, technické, komerční i společenské. Film je také souhrn děl určité národní produkce (např. německý film, francouzský film, asijský film), nebo takto označujeme jednotlivé umělecké dílo.

Nás bude tento termín ale zajímat především jako pojem označující dílo, které využívá filmového záznamu k účelům sdělování, a především k zábavě a tvůrčímu projevu – tedy jako nový druh umělecké tvorby. To nejlépe vystihuje následující citace: *„Jako v každém umění je ve filmu trochu magie a trochu hry, potřeba seberealizace a komunikace s jinými, zápas s materiálem a hledání smyslu a řádu věcí, pud sebezáchovy a snaha člověka přetrvat sebe sama, zvítězit nad smrtí. Co však odlišuje film od dávných umění, to je jeho bezprostřední závislost na technice. Film si přivlastnil a po svém přizpůsobil vše, co za tisíciletí vytvořila umělecká činnost ostatních tvůrčích odvětví: dramaturgickou zkušenost a herecký projev divadla, bohatství tematiky, kulturu slova a kultivovanost spisovatelů, emotivnost melodie a rytmu z oblasti hudby, kompozici plochy a ladění barev jako ve výtvarnictví. Film jako umělecké dílo je tedy souhrnným uměleckým projevem, výsledkem kolektivní tvůrčí činnosti, skladbou. Během relativně krátké doby své existence si vytvořil vlastní gramatiku i poetiku, bohatou paletu žánrů a řady specializovaných tvůrčích profesí. Dnes již film sám zpětně ovlivňuje a obohacuje výrazové prostředky jak divadla, tak literatury a výtvarného umění. Nelze říci, že by se vývoj filmu ustálil, naopak, s těsným vývojem techniky se jeho možnosti neustále posouvají vpřed.“<sup>2</sup>*

### ČLENĚNÍ FILMU PODLE DRUHŮ

Podobně jako v literatuře či v jiných oblastech umění existuje i ve filmu systém, jakým jsou jednotlivá díla tříděna a zařazována do určité soustavy. Tento systém se nazývá taxonomie. Jde především o rozdělení na umělecké druhy a žánry. Při tomto třídění musíme v případě filmu brát v úvahu také řadu převážně technicko-výrobních hledisek.

Filmy lze systematicky členit podle:

1. **typu realizace:** hraný / dokumentární / animovaný/ experimentální film
2. **původu:** profesionální / amatérský / nezávislý film
3. **technického způsobu realizace:** barevný / černobílý / zvukový / němý film
4. **formátu:** úzký / klasický / širokoúhlý film / filmy na DVD, VHS či jiných nosičích
5. **metráže:** krátkometrážní / středometrážní / dlouhometrážní film
6. **diváckého určení:** film pro děti / pro mládež / pro dospělé / rodinný film
7. **typu produkce:** umělecký / účelový / propagační / výukový film

### ČLENĚNÍ FILMU PODLE TYPU REALIZACE

S ohledem na naše zaměření se budeme detailněji věnovat členění filmů podle typu realizace – tedy na hrané, dokumentární, animované a experimentální. S těmito kategoriemi – s drobnou výjimkou filmu dokumentárního – se totiž budeme také nejčastěji setkávat v souvislosti s tématem vztahu literatury a filmu.

<sup>2</sup> LEVINSKÝ, Otto. Film a filmová technika. Praha: SNTL, 1974, s.60-61

## HRANÝ FILM

Kategorie **hraného filmu** je v současné době nejžádanějším filmovým druhem – tedy pokud o kinematografii uvažujeme jako o umění, které se má prezentovat veřejně v kině. Hlavním rysem hraného filmu je umělecké stylizované zobrazení dramatické akce specifickými filmově-inscenačními prostředky, které využívá hry živých herců či objektů pro vyjádření příběhu. V hraném filmu může ale vystupovat ale i zvířecí hrdina, jak je tomu např. ve snímku Jeana **Jacquese Annauda** *Medvědi* (1988) či **Briana Levanta** *Beethoven* (1992), jehož hlavní postavou je pes. Předpokládáme, že osoby, místa a události jsou smyšlené (výjimku tvoří žánry historického či životopisného filmu, které zachycují konkrétní události či osobnosti).

Hraný film může být natočený podle původního námětu, literární předlohy, podle námětu ze současnosti, z historie nebo futurologické představy. Námětová návaznost na literaturu se projevuje v členění základních žánrových forem: mezi filmy najdeme drama v užším slova smyslu, komedii, tragikomedii či tragédii. Z epiky přejímá film povídku, novelu, román, pohádku, může se také inspirovat literaturou faktu.

Základní filmové žánry se člení dále podle kritérií *tematických* (historické, válečné, sociální, životopisné, psychologické, kriminální, milostné aj. filmy) nebo podle významových *důrazů na určitou uměleckou složku* (hudební komedie, taneční revue...). V typologii žánrů není zaveden pevný řád, ani přehledná systematizace třídících kritérií, často dochází také k jejich míšení.

## DOKUMENTÁRNÍ FILM

**Dokument** je druh filmu, jehož hlavním cílem je zprostředkování a dokumentace skutečnosti. Stál u zrodu kinematografie a vyvinul se z raných forem zpravodajských kronik, které natáčeli první kameramani, když zaznamenávali výjevy normálního života i mimořádné senzací (např. několikavteřinové snímky **bratrů Lumièrů** *Odchod dělníků z továrny* nebo *Příjezd vlaku* atp.).

Snímáním reality se dokumentární film vymezuje oproti filmu hranému i animovanému. Zaznamenaná fakta jsou většinou významově mnohoznačná a dynamická. Dokumentární film užívá specifických technik natáčení – snímání volnou kamerou z ruky, skrytou kamerou, kontaktní snímání zvuku, improvizované reakce na probíhající událost apod. Filmaři-dokumentaristé tak touží zaznamenat realitu co nejautentičtěji. Ovšem jen málokterý dokumentární film nemanipuluje s realitou. Filmaři totiž sami rozhodnou, kam postaví kameru a na co se zaměří. Míra pravdivosti jejího zachycení je pak dána etickým přístupem tvůrce-dokumentaristy.

Dokumentární film dělíme podle způsobu realizace na dokument **autentický** s reportážním snímáním, který je bezprostředním, záznamem neopakovatelného jevu, a dále na dokument **rekonstruovaný**, kdy tvůrci po předchozí přípravě a studiu materiálů realizují upravené dokumentární snímání. Prvky dokumentárního filmu mohou také někdy přejímat i jiné filmové žánry. To je případ **fiktivního dokumentu** (nebo také paradokumentu), kterým je např. hraný snímek **Petra Zelenky** *Rok ďábla* (2002), jenž využívá prvky typické pro dokumentární film ve snaze přesvědčit diváka, že se jedná o realitu, nikoli fiktivní (hraný) příběh.

Dokumentární film pak z hlediska stylu dělíme na tyto podskupiny:

1. **Umělecký dokument**, tedy filmový dokument v užším slova smyslu, v němž převládá sociálně-analytický pohled a realita je interpretována tvůrčím způsobem. Významným představitelem této linie byl český dokumentarista **Jan Špáta**, z jehož tvorby můžeme připomenout např. snímky *Největší přání* (1964), *Respice Finem* (1967), *Mezi světlem a tvou* (1990).
2. **Informativní dokument**, do kterého řadíme publicistickou a zpravodajskou tvorbu s žánry jako je reportáž, filmové zpravodajství, šot, interview... Tento typ dokumentu se dnes uplatňuje zejména v televizním vysílání.
3. **Dokument edukativní** či **didaktický**, tedy populárně vědecké, instruktážní, výukové a jiné filmy, jejichž cílem je vnést v různé míře vzdělávací aspekty do filmu a jeho prostřednictvím je sdělit i k divákovi.
4. **Dokument propagační**, jehož cílem je prosadit nějakou událost (agitka, reklama...).

## ANIMOVANÝ FILM

Animovaný film lze obecně charakterizovat jako souvislou řadu postupně snímaných fází pohybu kresby, loutky, reálných neživých i živých předmětů, jejichž poloha a tvar se mění mezi jednotlivými okénky filmu. Na rozdíl od filmu hraného a dokumentárního lze plynulý výsledný pohyb vidět až při projekci, kdy v rychlém sledu obrazů vzniká iluze pohybu. Zobrazovaná akce podléhá zcela záměrům



realizátorů snímku, často se nemusí ohlížet ani na přírodní zákony a jiná omezení tzv. skutečného světa.

Animovaný film dělíme podle základního materiálu a technik animace na tyto druhy:

1. **Kreslený film**, který oživuje kresbu, je jednou z nejrozšířenějších technologií animovaného filmu. Tvůrci mohou také kreslit nebo rýt přímo na filmový pás tak, jak to dělal např. významný kanadský animátor **Norman McLaren**. Jako příklad jednoho z nejslavnějších kreslených animovaných filmů můžeme jmenovat snímek z dílny studia **Walta Disneye** *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1937). Nejznámější hrdinové kresleného filmu jsou např. Myšák Mickey, Kačer Donald, Pepeť námořník a mnozí další, kteří se dodnes vrací k divákům v nových dobrodružstvích. Škola kresleného filmu má velkou tradici také u nás, animátoři ovšem tento žánr nevyužívají pouze v tvorbě pro děti (např. animované *Večerníčky* – seriál *Maxipes Fík, Bob a Bobek, králíci z klobouku, O Krtečkovi*), ale realizují i filmy pro dospělé diváky (např. tvorba **Jiřího Brdečky, Michaely Pavlátové...**).
2. **Loutkový film** animuje trojrozměrné předměty v prostoru. Člení se podle typu zvolené loutky na: *prostorový, reliéfní* a *ploškový*. Jedním z nejvýznamnějších tvůrců prostorové loutky je režisér a výtvarník **Jiří Trnka**, který např. osobitým způsobem adaptoval Shakespearův *Sen noci svatojánské* (1959) nebo Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1954). Reliéfní loutku u nás nejvíce proslavili dva „proměňující se“ medvědi ze série *Pojďte, pane, budeme si hrát*. Příkladem ploškového technologie je seriál večerníčků *Kocour Mikeš* podle populární knihy Josefa Lady.
3. **Kombinovaný film** pak mísí více druhů animace, velmi často také s hraným filmem. Jeho výrazným českým zástupcem je světově uznávaný režisér **Jan Švankmajer**.
4. **Počítačová animace** využívá možností digitálního zpracování obrazu. Tzv. 2D (dvojrzměrné) a 3D (trojrozměrné) techniky se neustále rozvíjejí a nabízejí stále nové a efektivnější cesty k ohromujícím vizuálním efektům. Mezi nejúspěšnější snímky realizované počítačovou animací patří např. *Shrek, Doba ledová, Hledá se Nemo, Auta* nebo český film *Kozí příběh*. Řada filmů ale dodnes využívá kombinace klasické a počítačové animace, příkladem je americký film *Na vlásku* (2010).

### EXPERIMENTÁLNÍ FILM

Experimentální film se vyčleňuje vůči většinové filmové produkci, jelikož využívá a hledá takové specifické postupy, které jsou mimo zájem hlavního proudu. Tvůrci – jejichž hlavním cílem je leckdy záměrné bytí na okraji – do filmů velmi často projektují své hraniční osobní postoje a snaží se překračovat stávající postupy, hledat nové tvůrčí, leckdy pro mainstreamovou produkci nepřijatelné cesty vyjádření, případně kombinují starší filmové postupy do nových podob a tvarů. Mezi významné zástupce současného českého experimentálního filmu patří např. **Martin Blažiček, Martin Čihák, Filip Cenek, Petr Marek, Alice Růžičková** nebo **Vít Pancíř**, který v roce 2008 ve značně experimentálním duchu adaptoval do filmové podoby román **Jáchyma Topola** *Sestra*.



### ÚKOLY

1. Zvolte si jeden druh filmu (hraný, dokumentární, animovaný, experimentální) a vyhledejte k němu pomocí internetu deset významných českých i zahraničních tvůrců. Zjistěte o nich podrobnosti naoč. na internetu nebo pomocí odborné literatury.
2. Zjistěte, jaké v České republice existují filmové festivaly a na jaké druhy filmů se specializují.

### FILMOVÁ ŘEČ

Každé umění se vyjadřuje specifickým způsobem, vlastní řečí. Ta slouží ke sdělování a výměně myšlenek a díky jistě srozumitelnosti umožňuje dorozumění. To platí i pro film, který disponuje vlastním souborem vyjadřovacích prostředků. Podobně jako mluvený jazyk pracuje se slovy, tak soustava filmové řeči operuje prostředkujícími znaky – pohyblivými audiovizuálními obrazy (záběry a jejich skladbou). Jednotlivé záběry ve filmu pak mají tutéž funkci jako slova ve větě. Film tvoří tyto základní strukturální jednotky:

- 1) **Filmové okénko** = nejmenší statická jednotka filmu (filmového. pásu). Během vteřiny proběhne kamerou nebo promítačkou 24 okének.
- 2) **Záběr** = nejmenší dynamická jednotka filmu mezi dvěma střihy.

**3) Obraz (scéna)** = úsek filmu tvořený řadou záběrů, spojených zpravidla principem jednoty místa a času.

**4) Sekvence** = scény řazené do delších celků. Vyznačují se jako kapitoly v knize jednotou dějového motivu.

Z těchto strukturních jednotek vzniká **film**, který je kompozičně uzavřeným celkem, jehož celkovou strukturu určil režisér. Právě využitím různých možností filmové řeči vzniká zajímavé (nebo nezajímavé) umělecké dílo.

### FILMOVÝ OBRAZ

Nejstarším výrazovým prostředkem bylo členění prostoru filmované situace nebo akce dle **velikosti záběrů** na bližší (detaily) a vzdálenější záběry (celky). Kolem roku 1910 se začaly více uplatňovat výmluvné charakterizační detaily a později detaily plnící dramatickou funkci. Ve zvukové éře byl význam detailu jako aktivního významového prostředku potlačen. Za základní výrazový prostředek filmu se považuje proměnlivá vzdálenost a postavení kamery vůči předváděným událostem, tj. střídání velikosti záběrů. Velikost záběru rozhoduje o emocionálním charakteru daného záběru ve filmu. Jinak na diváka působí např. plačící postava ztracená ve velkém davu v záběru velkého celku, zcela jiné emoce v nás vyvolá detailní záběr hrdiny, kterému po tváři stékají slzy. Záběry podle velikosti dělíme na velký celek, celek, polocelk, americký plán, polodetail, detail a velký detail.

### ÚKOL

Vyhledejte v odborné literatuře hesla, případně kapitoly, které se věnují problematice záběrů. Pokuste se definovat jednotlivé typy záběrů podle velikosti, konkrétně: velký celek, celek, polocelk, americký plán, polodetail, detail a velký detail. Doporučená literatura k prostudování a splnění zadaných úkolů: Płażewski, J. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967; Bernard, J. – Frýdlová, P. Malý labyrint filmu. Praha: Albatros, 1988; Monaco, J. Jak číst film. Praha: Albatros, 2004.

Jednotlivé záběry mají také svou **kompozici** – tedy uspořádání jednotlivých prvků v obrazu, rozmístění postav, rekvizit, dekorace, využití krajiny. To vše je pro vnímání záběru důležité a diváka to velmi ovlivňuje.

Způsobům spojování záběrů se pak věnuje **filmová stříhová skladba** – montáž, která je velmi specifickým výrazovým prostředkem filmu. Díky filmové skladbě vznikají vyšší významové celky (sekvence) a celé filmové dílo. Stříhem se spojuje sled pohyblivých obrazů, jejichž konfrontací vzniká buď asociativní vazba, rozvinutí děje nebo kontrast. Lineární montáž spojuje záběry přímé časové následnosti, paralelní montáž zachycuje současně několik vyprávěcích motivů a asociativní montáž spojuje kauzálně nesouvisějící záběry, přičemž vzniká metafora. Vnitrozáběrová montáž nevzniká stříhem, ale pohybem kamery kompozicí snímané scény. Z toho vyplývá, že teprve a pouze montáží vzniká kinematografické vyprávění. Montáž je tedy nejen technickým způsobem, který dovršuje tvůrčí filmový proces, ale i nástrojem emocionálního působení.

### FILMOVÝ ZVUK

Kromě obrazové složky je dalším důležitým prvkem filmové řeči také **filmový zvuk**. Zvukový film jako masový fenomén nastoupil sice až na přelomu 20. a 30. let 20. století, filmaři se ale pokoušeli zvuk zachytit od samého počátku kinematografie. V té době ale záznam zvuku ještě nebyl – kvůli nedobrym technickým podmínkám – zaznamenáván na filmový pás, ale na jiné nosiče (fonografické válečky, gramofonové desky apod.), takže jeho reprodukce byla komplikovaná. Teprve až záznam zvukové stopy na jednom pásu společně s obrazem dal vzniknout skutečně zvukovému filmu.

Ve zvukové složce filmu rozlišujeme tři základní druhy zvukových prostředků (zvukové kategorie): jednak **mluvené slovo** neboli **řeč** (dialog, komentář), **hudbu** (původní hudba, převzatá hudba) a **ruchy** (přirozené a uměle vytvářené zvuky). Mluvené slovo a hudba jsou produkty lidského myšlení, tedy svébytné, organizované zvukové soustavy s komunikativním smyslem. Mluvenou řečí lze sdělovat zcela určité významy, hudební sdělení je nekonkrétní. Nad racionalitou u hudby výrazně převažuje emotivita a do popředí vystupuje stránka estetická. Zvuky přírody (praskání, rachot, bubláni, hlasy zvířat...), zvuky strojů a činnosti člověka nechápeme jako složitě organizovaný systém, ale jako příznačný projev objektů v jejich činnosti, pohybu. Tyto zvuky užití v audiovizuálním díle se obvykle



označují jako ruchy. Stejně jako ostatní výrazové prostředky vstupující do filmu se i ruchy uplatňují s tvůrčím záměrem, dostávají jistý řád, stávají se jedním ze systémů znakové řeči filmu. Vedle vymezených čistých typů zvukových kategorií existují i jejich kombinace a typy přechodové. Mluvené slovo a hudba jsou schopné sloučení a vzájemného umocnění v podobě zpívaného slova. Zvuk „nečteme“ stejně vědomým způsobem jako obraz, je všudypřítomný a všesměrový. Má vliv na vytváření prostoru a času. Nehybný obraz ožívá, jakmile k němu přidáme zvuk, který navodí pocit plynutí času. Řeči a hudbě se obvykle věnuje pozornost proto, že nese specifický, konkrétnější význam, skutečná konstrukce zvukového prostředí se však realizuje v oblasti zvukových efektů.



### **SHRNUTÍ KAPITOLY**

Výklad v této úvodní kapitole vám posloužil k základnímu seznámení s problematikou filmového umění. Nyní již budete umět vyčlenit film z množiny ostatních umění a budete moci detailně pracovat se základní filmovou terminologií, jejíž přesné pojmenování je velmi důležité při analýze filmu a interpretaci vybraných uměleckých děl, ale i při širším vnímání literární a audiovizuální umělecké tvorby. Zároveň jsme si ověřili, že motivace režisérů zfilmovat literární předlohy jsou rozmanité a odrážejí nejen ekonomické potřeby kinematografie, ale také umělecké programy jednotlivých tvůrců. Možnosti uchýlení se k určitým vybraným autorům také ovlivňuje obecný historický vývoj společnosti.



## 2) CO JE FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA? MODEL Y ADAPTACE



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V následující kapitole si vysvětlíme pojem filmová adaptace literární předlohy. Seznámíme se také se zásadními adaptačními teoriemi a přiblížíme několik vybraných pohledů předních filmových teoretiků, kteří se věnovali či věnují teorii adaptace. Začneme v angloamerickém prostředí, které nám nabízí mnohé adaptační modely, a dále zmíníme i český kontext, kde ale teorie adaptace zatím nemá vybudovanou větší tradici. Seznámení s jednotlivými adaptačními modely je pro nás důležité zejména proto, že je lze zpětně využít při konkrétní analýze vybraných filmových děl, která vznikla na základě literárních předloh.

### Pokus o definici filmové adaptace literárního díla

Film s literaturou spojuje jedna společná vlastnost: možnost vyprávět příběh. Jak jsme již zdůraznili, filmoví tvůrci se nejednou obrátili k literární předloze, aby odvyprávěli její příběh. Aby to ale mohli učinit, musí původní literární prostředky adaptovat do nového jazyka, přizpůsobit je „novému prostředí“. Vzniká tak filmová adaptace literárního díla.

Jinými slovy: filmová adaptace je přepis literárního díla do podoby filmu. Konkrétně se jedná o převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev do řeči filmu. Při adaptaci literárních látek je obvykle nutné provést kondenzaci rozsáhlého literárního útvaru a zdůraznit dějové linie nosné pro film. To je v mnoha případech velmi složitý proces, neboť do značné míry podléhá subjektivnímu pohledu, individuálnímu citění a profesní zručnosti režiséra a dalších pracovníků a pro filmaře obecně znamená velkou výzvu. Při adaptaci by měla být zachována a adekvátními filmovými prostředky tlumočena myšlenka původního díla. Adaptaci je možné provádět mnoha způsoby – od téměř doslovného přepisu (tzv. klasické adaptace), až k volné adaptaci, používající z původní předlohy jen některé motivy. Nadání tvůrci se pochopitelně nemusí spokojit s konvenčním převodem knihy na filmové plátno, ale mohou se literární předlohou pouze inspirovat či zpracovat její část. Jednotlivý filmový přepis literárního díla je specifický svými podmínkami, tvůrčím záměrem i určením.

V každém případě adaptaci vnímáme jako jeden ze způsobů interpretace výchozího díla a díky ní může vzniknout nové umělecké dílo. Filmová adaptace může mít nejrůznější kvality. Není podmínkou, že z brakové literatury automaticky vznikne špatný film, naopak hodnotná umělecká literatura nemusí být zárukou dobrého filmu.

### Modely filmové adaptace

Z počátku vycházely modely adaptace především ze srovnávací analýzy, kdy se komparoval film a kniha. Film byl posuzován především ve vztahu ke své předloze a jeho kvalitu výrazně určovalo věrnostní paradigma. Tento přístup se samozřejmě nevyhnul jistému zkreslenému pohledu a přehlížení uměleckých kvalit filmu. V případě hodnocení filmové adaptace se totiž nelze opírat pouze o věrnost literární předloze, ale je potřeba akceptovat rozdílné možnosti filmového a literárního média, a také to, že filmovou adaptací vzniká nové umělecké dílo. Důraznější debaty o teorii adaptace ovlivněné těmito podněty se rozvíjejí od 50. let 20. století, a to zejména v angloamerickém prostředí amerických a britských universit, kde na nově ustavených filmovědných oborech vznikaly stěžejní koncepty adaptačních teorií. V nich se autoři snaží postihnout povahu adaptace, míru věrnosti a zdařilosti či lépe způsob uchopení literárního díla.

### ADAPTAČNÍ STUDIA VE SVĚTĚ

Jako jeden z prvních se teorií filmové adaptace zabýval **George Bluestone**, označovaný jako „otec“ adaptačních studií. Ten ve své publikaci *Novels to film* (1957) poukazuje na rozdílnost filmu a literatury, které – jak zdůrazňuje – pracují s dvěma různými a značně odlišnými způsoby a prostředky uměleckého vyjádření. Zatímco podstatou literatury je jazykové vyjádření, film se prezentuje vizuálně, takže vztahy mezi oběma médii jsou v praxi neslučitelné. To je dle Bluestona hlavní příčinou toho, že filmová adaptace se nikdy nemůže podobat literární předloze. Ta tak slouží jen jako inspirační zdroj pro vlastní tvorbu filmaře, který nevytváří adaptaci, ale nové dílo.

Na Bluestona později navázala řada dalších autorů. Z nich můžeme jmenovat například **Geoffreyho Wagnera**, který v roce 1975 publikoval teoretickou práci *The Novel and the Cinema*. Wagner popsal tři možné druhy adaptace: *transpozici*, *komentář* a *analogii*. Transpozice je prostým přenesením románu na plátno, takže vzniká snímek velmi věrný předloze. Komentář je volnější parafráze předlohy, kdy adaptátor vědomě změní určité části původního díla. V případě analogie jde o výrazné vzdálení se předloze s účelem vytvořit odlišné a zcela nové umělecké dílo.

Obdobný model zmiňují v knize *The English Novel and the Movies* (1981) **Michael Klein** a **Gillian Parkerová**. Stejně jako Wagner i oni rozlišují tři různé modely. První je *věrnost vůči příběhu*, druhý *interpretace příběhu*, kdy dochází k zachování základní struktury příběhu a samotný text podléhá interpretaci nebo dekonstrukci. Poslední možností je *pojetí originálu jako syrové materie*, kdy původní dílo slouží jen jako námět nebo určité východisko pro vytvoření nového originálního díla.

Zásadní pokus o vytvoření adaptačního modelu učinil **Dudley Andrew** v práci *Concepts in Film Theory* (1984). Zavedl tzv. triadický model, v němž popisuje tři adaptační situace definované v pojmech *vypůjčka*, *transformace* a *křížení*. Vypůjčka je nejčastější a nejvolnější adaptační způsob, který je založen na pouhé inspiraci určitým prvkem, motivem, zápletkou, scénou či myšlenkou. Adaptace čerpá většinou z příběhů, které jsou ve společnosti dobře zavedené (např. Bible, mýtické příběhy). V adaptaci jsou zachovány především strukturní roviny díla jako rozvržení postav a jejich charakteristiky a vzájemné vztahy, dále základní prvky narace či kulturní a geografický kontext díla. V transformaci se adaptace s mnohem větším úsilím pokouší zachovat podstatné rysy originálu – a to buď věrnost „liteře“ textu (postavy a jejich vzájemné vztahy, prvky určující sociální, kulturní a geografický kontext, základní prvky narace), nebo jeho „duchu“ (zachování klimatu, hodnot, rytmu a stylu originálu). V případě přiblížení se „duchu“ původního uměleckého díla je podle Andrewa velmi složité tuto entitu naplnit. V případě transformace pak odlišnosti mezi předlohou a adaptací vycházejí především z rozdílné podstaty obou médií. Křížení je pak případem adaptace, která se snaží o zachování textu originálu v co nejvyšší možné míře věrnosti, a vyplývá z toho, že si je adaptátor vědom specifčnosti a jedinečnosti tohoto textu. Nicméně ani v tomto případě nelze v důsledku přenesení všechny mody a aspekty literární narace.

Další vlna zájmu o filmové adaptace přinesla v 90. letech přehodnocení některých starších východisek a komplexnější chápání adaptace jako interdisciplinárního kulturního dialogu. Nové pojetí přináší např. **Brian McFarlane** v titulu *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), v němž odkazoval na teorie Georgese Bluestona. McFarlane odsuzoval do té doby převládající studie, které kladly hlavní důraz na „věrnost“ vůči knize a adaptaci se rozhodl zkoumat v návaznosti na strukturální analýzu narativu Rolanda Barthesa. Vyšel z jeho rozlišení funkcí a indicií, přičemž od sebe oddělil ty prvky literárního díla, které jde snadno převést na filmové plátno, a ty, jež vyžadují adaptaci („transfer“ a „vypovídání“). Zatímco např. zápletky příběhu nepřinášejí filmařům větší obtíže, zcela jinak je tomu s převodem atmosféry fikčního světa, charakterizací postav atd. Na rozdíl od svých předchůdců se omezuje na dvojčlenný model adaptace a rozeznává *situaci transferu* a *situaci vlastní adaptace*. Transferu podléhá to, co patří k vyprávěnému příběhu, co není spjato s jedním sémiologickým systémem a může být přímo přeneseno do filmu. Naproti tomu to, co patří k vypovídání, které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci. McFarlane uznává autonomii filmové adaptace, zároveň zdůrazňuje, že výsledný film nikdy není zcela nezávislý, neboť je vytvořen dle daného textu, ať už se s ním vyrovnává jakkoliv.

Zajímavými postřehy k diskuzi o novém směřování adaptačních studií přispěla **Kamilla Elliottová**. V knize *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) tvrdí v ní, že slova a obrazy lze převádět z jednoho média do druhého a že forma se dá oddělit od obsahu. Představuje šest neoficiálních modelů adaptace: *pojetí spiritistické* (nejdůležitější je zachytit ducha textu čili autorský záměr, představivost a styl, ale často se tomu do cesty staví „mrtvá litera“ původního textu), *adaptace jako břichomluvectví* (text, z něhož adaptace vychází, představuje neživé tělo, jež není potřeba opustit, ale vzkřísit ho pomocí nové, filmové duše), *jako záležitost genetickou* (mezi knihou a filmem se přenáší jakási „hlubková narativní struktura, podobná struktuře genetické“), *jako rozklad/sklad (de/rekompozici)* (adaptace mísí znaky textové a filmové a pro její interpretaci je nutné postupovat nejen od románu k filmu, ale i opačným směrem), *jako inkarnaci* (využívá náboženský koncept „slova učiněného tělem“, kdy text je ve filmu zhmotněn a jeho nově vytvořená fyzická podoba zpětně ovlivňuje čtení knihy, neboť filmové obrazy mohou při návratu k románu překrýt vizualizace dřívější) a *jako triumf* (preferuje filmové médium oproti literatuře, filmová adaptace usiluje o „zusušlechtní a racionalizaci románu“ a o to, aby se stala lepší reprezentací příběhu, než byla kniha).

Jednou z nejzásadnějších teoretických publikací je kniha **Lindy Hutcheonové** *A Theory of Adaptation* (2006). Filmovou adaptací autorka vnímá jako tvořivý a svébytný tvůrčí akt, který vykazuje určitý druh nezávislosti na své předloze, vyplývající také z vlastní jedinečné vyjadřovací schopnosti každého média. Pojem adaptace tak neomezuje jen na variantu film-literární předloha, ale zahrnuje sem i přepisy divadelních her, oper, počítačových her, videoklipů aj. Hutcheonová adaptaci nahlíží ze tří rozdílných nesouvisících perspektiv jako *transpozici díla* (pouhá změna média, žánru nebo rámce způsobená odlišnou interpretací), *tvořivý a interpretační proces* (nové pojetí díla a jeho přivlastnění a zužitkování) a rozšířené *intertextuální zapojení* (sleduje intertextuálnost díla). Adaptací neoznačuje jen výsledný produkt, ale i samotný proces jeho vzniku. Během něho musí adaptátor literární dílo kreativně zpracovat, přičemž vede souboj s estetickými hodnotami a vlastnostmi díla a zároveň mu vzdává hold. Výsledné dílo je tak autonomní a nezávislé na předloze. V důsledku toho nabízí tři modely adaptace: *telling to showing* (převod vyprávění v předvádění), *showing to showing* (přechod textu z jednoho performativního média do druhého) a interakci *telling nebo showing* (recipient stává přímo aktérem nebo strůjcem příběhu, např. v případě počítačových her).

Mimo angloamerické badatelské prostředí se v oblasti adaptačních studií prosadila zejména polská teoretička **Alicja Helmanová**, která své úsilí shrnula do studie *Tvořivá zrada: Filmové adaptace literárních děl* (Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury, 1998). V ní předkládá základní a výstižnou definici pojmu filmová adaptace: „*Adaptovat znamená přepracovat, přizpůsobovat novým potřebám, novému použití. Tento základní smysl pojmu je zavedený i ve filmologickém myšlení, které jej sice rozvinulo, teoreticky zakotвило, ale také omezilo na jednu oblast – na vztah literatury a filmu.*“<sup>3</sup> Zároveň rekapituluje několik možných pohledů na adaptační proces a uvádí autory, kteří se adaptací věnují. Sama pak nabízí vlastní třídění adaptací podle jejich historické proměnlivosti s ohledem na historickou poetiku filmu.

#### ADAPTAČNÍ STUDIA V ČESKÉM KONTEXTU

V českém prostředí se neobjevují zásadnější studie, které by si kladly za cíl vytvořit specifický a původní adaptační model. Problematice adaptací se u nás nicméně průběžně od 80. let 20. století věnovalo několik výrazných osobností.

**Jiří Cieslar** ve svém textu *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací* (1988) rozlišuje dvojí pojetí adaptace – interpretaci a adaptaci. Adaptací rozumí doslovný (věrný) přepis do filmového média (*Babička* Jana Čápa) a interpretace podle něho zohledňuje autorský zásah do zdrojového textu a přináší osobitou meditaci nad dílem (*Babička* Antonína Moskalyka).

Literární a filmová historička **Marie Mravcová** od 80. let publikuje srovnávací studie o filmových adaptacích a jejich předlohách (část z nich je zahrnuta v knihách *Literatura ve filmu*, 1990 a *Od Oidipa k Francouzově milence*, 2001). Vztah film – literatura nahlíží především z perspektivy jejich společné schopnosti vyprávět příběh, která vytváří základní platformu pro souběžné estetické vlastnosti. Proces adaptace pak nahlíží z pohledu sémiologie jako proces konkretizace, který automaticky postuluje významové posuny filmové adaptace od své předlohy.

Mezi další české teoretiky zabývající se problematikou filmové adaptace patří jazykovědec, filmový a literární historik **Petr Mareš**, který vydal společně s Alenou Macurovou knihu *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1992) a společně s Petrem Szczepanikem připravil antologii *Tvořivé zrady* (2005), která zahrnuje nejvýznamnější příspěvky polských autorů k debatě o filmu a audiovizuální kultuře. Opomenout nesmíme také studie **Petra Málka** z počátku 90. let, publikované ve filmovém časopise *Illuminace* (např. *Konkretizace v literatuře a ve filmu*, 1991 a *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I-II*, 1993). V posledních letech se vztahu literatury a filmu soustavně věnuje zejména literární historik **Petr Bubeniček**, který inicioval a připravil tematická čísla časopisů *Illuminace* (1/2010), *Pandora* (20/2010) a *Česká literatura* (2/2013) věnovaná adaptačním studiím a jejich vývoji.

#### SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme nejprve vyložili pojem filmová adaptace literárního díla a dozvěděli se, že je možné ji provádět mnoha způsoby – od téměř doslovného přepisu (tzv. klasické adaptace), až k volné

<sup>3</sup> HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133-144.



adaptaci. Zároveň jsme se pokusili stručně načrtnout přehled důležitých adaptačních teorií, které lze aplikovat v rámci analýzy vybraných filmových adaptací. Zkoumání vztahu literatury a filmu se věnují zejména specialisté na filmovědných oborech amerických a britských universit, kde vznikaly zejména od 50. let minulého století postupně stěžejní koncepty adaptačních teorií. Mezi nejzásadnější představitele patří teoretikové George Bluestone, Geoffrey Wagner, Michael Klein a Gillian Parkerová, Dudley Andrew, Brian McFarlane, Kamilla Elliottová nebo Linda Hutcheonová. Mimo angloamerické badatelské prostředí se prosadila zejména polská filmová vědkyně Alicja Helmanová. V Česku se – oproti širokému spektru zahraničních názorů – bohužel doposud neobjevily žádné zásadnější přístupy, setkat se můžeme spíše jen s dílčími srovnávacími studiemi (např. Jiří Cieslar, Marie Mravcová, Petr Mareš, Petr Málek). Soustavněji se pak mapování vztahu literatury a filmu v posledních letech věnuje literární historik Petr Bubeníček.

### 3) FÁZE A ASPEKTY ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA



#### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola nabídne teoretický vhled do problematiky filmové adaptace literárního díla a tentokrát se zaměří zejména na určení jednotlivých fází adaptace a zejména na vysvětlení pojmů jako je selekce, amplifikace, aktualizace a konkretizace. Následně budeme nahlížet filmovou adaptaci literárního díla ze tří různých aspektů – kvantitativního, kvalitativního a realizačního, přičemž na příkladech jednotlivých filmů postihneme základní rozdíly mezi těmito možnými přístupy.

#### Fáze filmové adaptace

Filmová adaptace literárního díla má několik fází. Na začátku tohoto složitého procesu stojí důkladné přečtení a interpretace literárního díla. Scenárista se pokouší chápat knihu a rozhoduje se o tom, jakou výkladovou rovinu zvolí. Podle zvolené myšlenkové koncepce pak dochází k *selekcí* (výběru) jednotlivých motivů předlohy. Obecně můžeme říci, že neexistuje ideální předloha, u které by nemuselo docházet k výběru daných motivů a která by se dala „doslovně“ převést do filmové podoby. V tomto momentě je to právě osoba scenáristy (který je současně dramaturgem), kdo určuje, zda zůstane věrný původní předloze, nebo dodá dílu své nové interpretace.

V další a výrazněji tvůrčí fázi scenárista jednotlivé motivy rozpracovává a provádí *amplifikaci*. Konkrétně to znamená, že domýšlí naznačené charaktery postav, např. také přidává postavy zcela nové a poskytuje jim nová zázemí. Závisí samozřejmě na jeho fantazii a zkušenostech a také na tom, jakou zvolí míru odchýlení se od původní předlohy. Hezkým příkladem funkční amplifikace je filmová adaptace povídky **Jana Drdy** *Vyšší princip* (režie **Jiří Krejčík**, 1960). Na úpravě scénáře se podílel s režisérem Krejčíkem také samotný autor předlohy. Po domluvě rozšířili původní povídku o mnohá časová a dějová pásma, zároveň doplnili řadu nových postav. Intimní příběh několikastránkové předlohy, který by vydal na pětiminutové filmové cvičení, se rozrostl do rozměrů téměř antické tragédie. Ovšem tvůrcům se podařilo nevídané: nenarušili původní vyznění povídky, jen ho pravými prostředky vhodně zdůraznili.

Po amplifikaci následuje fáze *aktualizace*, při které se scenárista společně s režisérem snaží hledat nové významy a výklady díla. Aktualizace může mít různou intenzitu. Někdy se tvůrci snaží zachovat co největší věrnost předloze, jindy se zase snaží zasadit původní dílo např. do zcela nového historického, společenského či geografického kontextu. Takovým příkladem je adaptace Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie*, kterou v roce 1996 zfilmoval režisér **Baz Luhrmann**. Zachoval sice přesně podle dramatikovy předlohy jednotlivé postavy a konflikty, zároveň ale celé drama přenesl do současnosti, do amerického města Verona Beach. Účelem aktualizace bylo přiblížení předlohy zejména mladým divákům, její ztraktivnější a zároveň i odmítnutí klasických, historizujících adaptací klasických titulů.

Završením procesu filmové adaptace literární předlohy je fáze *konkretizace* – tedy audiovizuálního zachycení jednotlivých postav a situací. Tento krok už není v rukou scenáristy či dramaturga, ale podílí se na něm režisér za podpory dalších tvůrčích filmařských profesí (scénograf, kostýmní návrhář, maskér atp.), kteří společně konkretizují scenáristovu práci.

#### Různé aspekty přepisu literárního díla do filmové podoby

Konkrétní přepis literárního díla do filmové podoby pak má několik aspektů.

#### KVANTITATIVNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Kvantitativní aspekt znamená míru či množství převedených motivů do nové podoby. Zůstává otázkou, zda má být autor či tvůrce přepisu věrný originálu, nebo se mu má vzdálit. Vznikají tyto typy adaptací:

**a) Věrný přepis**, pro který se také ustálily termíny otrocký či doslovný. Tvůrci většinou cítí potřebu co nejvíce se přiblížit literárnímu dílu, což ovšem vyžaduje předlohu s adekvátním rozsahem a obsahem. Většinou se jedná o literární útvary jako je novela nebo povídka, v případě rozsáhlejších útvarů (jako jsou rozsáhlé románové fresky – např. Proustovo *Hledání ztraceného času*) se totiž nedá věrný přepis vůbec předpokládat. Tvůrci většinou jednoduchým způsobem reprodukují literární text se snahou získat co nejpresnější ekvivalent hlavní linie syžetu, konfliktu, hrdiny a kresby prostředí.

Motivací k realizaci takové adaptace je většinou popularizace díla oblíbeného veřejností, často jsou sledovány i cíle komerční i umělecké. Ve výsledku tento způsob přepisu většinou sklouzává spíše k jednoduché ilustraci textu. Mezi příklady relativně zdařilého věrného přepisu lze zařadit např. snímek *Rozmarné léto* režiséra **Jiřího Menzela** (1967, předloha **Vladislav Vančura**).

**b) Volný přepis** využívá z původní předlohy jen určité motivy a linie a nedodrží přesně její dějovou strukturu. Na straně druhé se tvůrci snaží zachytit původní atmosféru a zaměřují se na vystižení hlavního smyslu díla i za cenu nutných redukcí a odchylek od originálu. Tento přístup pramení z adaptátorova vědomí nemožnosti plné reprodukce výchozího textu filmem. Příkladem volného přepisu je adaptace **Hrabalových** *Ostře sledovaných vlaků* (1967), kdy režisér **Jiří Menzel** zobrazil jen tři dějové epizody předlohy, ovšem oproti jejímu tematickému a časovému vrstvení je sjednotil do lineárně probíhajícího děje. Za další příklad volného přepisu poslouží snímek **Jaromila Jireše** *Žert* (1967), adaptace románu **Milana Kundery**.

**c) Přepis na motivy** je velmi uvolněným způsobem adaptace původní předlohy. Příkladem takového postupu je snímek **Saši Gedeona** *Návrat idiota* (1999), ve kterém se tvůrce odkazuje na jediný motiv **Dostojevského** románu *Idiot*. Jiným případem je přepis na motivy v případě českého filmového muzikálu *Hvězda padá vzhůru* (r. **Ladislav Rychman**, 1973), který vznikl jako volné zpracování klasického dramatu **J. K. Tyla** *Strakonický dudák*. Příběh je zasazen do období normalizace, kdy titulní hrdina – v herecké a pěveckém podání Karla Gotta – po krátkém kontaktu s kapitalistickou cizinou rychle prozře a uznává, že realita socialismu je pro život tou nejideálnější volbou. Režiséři jsou si v případě přepisu na motivy velmi často vědomi polemického vyznění výsledného díla.

#### KVALITATIVNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Kvalitativní aspekt adaptace literárního díla pak hodnotí výsledek zejména v souvislosti s estetickými kvalitami literární předlohy a filmové podoby. Důležité je zejména to, jak se pracuje s myšlenkou, smyslem či poetikou díla a hodnotí se úroveň myšlenkové závislosti na předloze. Podle aspektu kvality dělíme tyto typy filmových přepisů:

**1) Adaptace** důsledně se drží ducha či smyslu předlohy. To se např. povedlo režisérovi **Václavovi Krškovi** při realizaci **Šrámkovy** předlohy *Měsíc nad řekou* (1953). Nejen že na dané ploše důkladně ztvárnil jednotlivé dějové momenty a postihl přesnou psychologii hrdinů příběhu, ale dokázal výrazně zachytit prchavé okamžiky impresionistického ladění a zaměření původní divadelní hry.

**2) Interpretace** nabízí nové čtení původní předlohy, kdy výsledný filmový přepis nemusí souhlasit s tradičními výklady původního literárního díla. Touto cestou se vydal režisér **Pavel Juráček**, který pro svůj film *Případ pro začínajícího kata* (1969) jako východisko zvolil předlohu **Jonathana Swifta** *Třetí kniha Gulliverových cest (Cesta do Laputy, Balnibarbi, Glubbdribu a do Japonska)*.

**3) Rezignace** se pak výrazně odchyluje či upouští od myšlenky předlohy, což leckdy znamená její zjednodušení či popření.

#### REALIZAČNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

V případě realizačního aspektu je důležité to, jaké prostředky filmové řeči tvůrci při adaptaci zdůrazňují a jaké prvky ve výsledném díle převládají. Mluvíme o různých typech přepisů, jako je **výtvarný přepis** (uplatňoval ho např. **Juraj Herz**, který se snažil v rámci realizace toho kterého snímku zdůraznit určitý výtvarný styl – v případě *Spalovače mrtvol* to byl expresionismus, *Sladké hry minulého léta* odkazovaly k francouzskému impresionismu a filmy *Morgiana* či *Petrolejové lampy* byly zase oslavou výtvarného symbolismu a secese). Takto může vzniknout také **hudební přepis**, který klade důraz na hudební stránku (**Jaromil Jireš**: *Valerie a týden divů*), **herecký přepis** (klade důraz na herecké ztvárnění – např. filmové adaptace režiséra **Jiřího Menzela**). Ideálním příkladem vyváženého uplatnění všech složek filmové řeči je tzv. **komplexní film** (*Amadeus* **Miloše Formana**, který vychází z předlohy **Petera Schaffera**).



#### SHRNUTÍ KAPITOLY

Tato kapitola se pokusila nastínit typologii filmové adaptace, přičemž vyšla zejména z hledisek kvantitativních, kvalitativních a realizačních. Typologie filmové adaptace se ale neustále vyvíjí, protože vstřebává nové podněty ze svého okolí.



## 4) FILMOVÁ ADAPTACE PODLE LITERÁRNÍCH DRUHŮ (PRÓZA, DRAMA, POEZIE)

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola představí různé možnosti vzniku filmových adaptací literárních děl na základě různých literárních druhů – tedy lyriky, epiky a dramatu. Budeme se věnovat i úskalím, která adaptace odlišných literárních druhů sebou mohou přinášet.

### Filmové adaptace literárního díla podle literárních druhů

Umělecká literatura se dělí na tři základní literární druhy: epiku, lyriku a drama, paralelně se používá pojmenování próza, poezie a drama. Toto dělení nevyklučuje různé průniky jednotlivých druhů – např. lyrickoepické dílo (**K. H. Mácha: Máj**), lyrizovaná prozaická epika (**Vojtěch Dyk: Krysař**) nebo lyrické drama (**Fráňa Šrámek: Měsíc nad řekou**). Každý z literárních druhů nabízí jiné podmínky pro možnosti literární adaptace.

### SAMOSTATNÝ ÚKOL

Pokuste se zodpovědět otázku, k jakému literárnímu druhu nejvíce inklinuje film v případě filmových adaptací literárních předloh. Volí filmaři jako východisko pro svá filmová zpracování častěji poezii, prózu nebo drama? Své stanovisko zdůvodněte.

### FILMOVÉ ADAPTACE PROZAICKÝCH DĚL

Pokud jde o četnost adaptování, próza zaujímá mezi všemi literárními druhy prvenství. Filmaři se k ní obracují nejčastěji, protože film má s literaturou společné vyprávění. Navíc, vyrovnat se s formou dramatu či poezie bývá podle režisérů údajně těžší.

Próza, respektive umělecká próza, se začala emancipovat poměrně pozdě, a to až v průběhu 18. století v době preromantismu a osvícenství, kdy poezie začala postupně ustupovat do pozadí a význam prózy narůstal. Počátkem 19. století v období romantismu už próza dosahovala rovnocenného postavení s ostatními literárními druhy a ve 20. století literatura psaná řečí nevázanou, neutrálním, „přirozeným“ jazykovým stylem zaujala přední místo zájmu čtenářů. Prózu dělíme na základní prozaické žánry:

**1) Povídka** disponuje kondenzovanou narativní linií, která jako by byla připravena pro filmové ztvárnění. Postavy zde ale nejsou tak rozvinuté, jako je tomu u delších prozaických útvarů. Proces eliminace je tak velmi jednoduchý. Adaptace povídky ale často vyžaduje pravý opak – většinou bývá rozšiřována a doplňována. Je samozřejmě logické, že při adaptaci povídky zaujímá svou roli interpretace jako taková. Na „prostoru“ povídky lze také snadněji určit volbu hlediska či úhlu pohledu, z něž bude filmové vyprávění vedeno.

Ideálním příkladem filmové adaptace povídky je snímek *Vyšší princip* (**Jiří Krejčík**, 1960), který vznikl podle stejnojmenné předlohy **Jana Drdy**. Režisér společně s autorem kratičkový text upravili a výrazně dotvořili. Původní předlohu rozšířili o další časové i prostorové roviny a řadu postav, takže ve filmové verzi není veškerá pozornost upřena pouze na neokázale statečné gesto staromládeneckého latináře, ale významnými se stávají i postoje studentů, pedagogů gymnázia i celého maloměsta, všech těch, kteří jsou v čase heydrichiády, během níž se děj odehrává, vystaveni nemilosrdnému teroru. Vedle tlumeného holdu lidské odvaze zde Krejčík poprvé od konce války ukázal, co zmůže všudypřítomný strach, a také zrušil falešnou iluzi o jednotě národa semknutého v boji s nepřítelem. Svůj film přitom postavil nejen na emotivně působivých hereckých výkonech, ale rovněž na výsostném režijním umění. Jeho střízlivě vedené líčení se každou chvílí nepozorovaně překlání do polohy jitrivé citovosti, vyvolávající již v několika diváckých generacích spontánní pohnutí. Dalším příkladem filmu, který vznikl jako adaptace literární povídky, je *Němá barikáda* (1949, r. **Otakar Vávra**). Tato nepřilíš vydařená adaptace povídek ze stejnojmenné knihy **Jana Drdy** byla v době svého vzniku výrazně zatížena ideologickým nábojem. Filmu *Démanty noci* (1964) – surrealisticky laděný celovečerní debut **Jana Němce** o útěku dvou mladých židovských uprchlíků z transportu smrti –

vznikl podle povídky **Arnošta Lustiga** *Tma nemá stín*, ale pojmenován byl podle povídky *Démanty noci*, které pojednávají zcela jiný dějový motiv. Film je osobitou interpretací předlohy, protože v něm – na rozdíl od předlohy – často splývá reálné a imaginární. V některých případech je povídka jako východisko pro celovečerní film svým rozsahem krátká a tvůrci ji zároveň nechtějí obohacovat o nové linie, a tak využijí několik literárních povídek (pravidelně 3-4), které samostatně zadaptují a uvedou ve formě tzv. povídkového filmu (např. *Perličky na dně* – r. **Jiří Menzel**: *Smrt pana Baltazara*; r. **Jan Němec**: *Podvodníci*; r. **Evald Schorm**: *Dům radosti*; r. **Věra Chytilová**: *Automat Svět*; r. **Jaromil Jireš**: *Romance*). Režisérem povídkového filmu může být jeden tvůrce, případně každou povídku režíruje jiný režisér.

**2) Novela** je žánr kratšího nebo středního rozsahu. Od povídky a románu se liší tím, že se soustřeďuje na jeden jednoduchý, ale poutavý a nápaditý příběh. Tomu se věnuje dramaticky, sevěně, stupňuje ho až do překvapivého dějového zvratu (tzv. bod obratu), který je základem kompozice novely, a do závěrečné pointy. Tento literární žánr je svým rozsahem velmi vhodným pro filmovou adaptaci. Příklady filmů, které vznikly jako adaptace novely, jsou tituly *Smrt v Benátkách* (1971, r. **Luchino Visconti** – podle **Thomase Manna**), *Rozmarné léto* (1967, r. Jiří Menzel – podle **Vladislava Vančury**) nebo adaptace novel **Vladimíra Körnera** *Adelheid* (1967, r. **František Vlácil**) či *Zánik samoty Berhof* (1983, r. **Jiří Svoboda**).

**3) Román** je rozsáhlý prozaický žánr, smyšlené vyprávění. Vývoj románu je dlouhý, což se výrazně projevilo na proměnlivosti jeho struktury. Na rozdíl od povídky nebo novely je román co do rozsahu delší (často se uvádí, že by měl obsahovat minimálně 40 000 slov, ale nejedná se o závazné pravidlo) a co do fabule komplikovanější (často rozvíjí příběh několika směry, zachycuje více hlavních postav a mnoho postav vedlejších, ale ani to není bezpodmínečný rys).

Adaptace románového díla je velmi složitý proces. Stejně jako u povídky musí dojít k transferu úhlu pohledu tak, aby bylo možno jej přetransformovat z psaného slova do vizuálního kódu. Původní autorská vize, zahrnující postavy, zápletku, rozvíjení děje, může být změněna za účelem jejího tvarování do filmového formátu. Tvůrci filmu se většinou musí rozhodnout, které z postav a dílčích či vedlejších dějových peripetií je nutno eliminovat a které naopak sehrají podpůrnou roli při kompletaci scénáře jako dramatického celku. Příkladem filmové adaptace románu je snímek *Žert* (1968), který režisér **Jaromil Jireš** natočil podle stejnojmenné předlohy **Milana Kundery**.

#### FILMOVÉ ADAPTACE DRAMATU

**Drama**, o němž jako o jednom z druhů literatury výrazně pojednává ve své *Poetice Aristoteles*, vzniká většinou za účelem uvedení (inscenování) v divadle. Na rozdíl od lyriky a epiky je základem dramatu dramatický konflikt a dialog. Ten je tvořen přímými jazykovými promluvami a realizován jednáním dramatických postav. Text doplňují scénické poznámky (popis prostředí, postav, vysvětlivky), které neslouží k reprodukci herci. Drama je určené k převedení na divadle a počítá se zpětnou vazbou diváků. Tvůrci adaptují dramata do filmové podoby celkem často, a to zejména proto, že chtějí zopakovat úspěch jevištního díla na filmovém plátně. Tento zájem ale může být zavádějící. To, co funguje na divadle, totiž filmové plátno unést nemusí.

Příkladem nevydařené adaptace dramatu je titul *Srpnová neděle* (1960, r. **Otakar Vávra**). Úspěch divadelní inscenace dramatu **Františka Hrubína** rozhodně nebyl zopakován ve filmu, který vyznívá jen jako pouhý „záznam“ a zfilmované divadlo. Tvůrci filmové adaptace se totiž téměř doslovně drželi textu a jeho struktury. Nevznikla tak filmová adaptace, ale titul inscenovaný prostřednictvím kinematografie. Zcela jiná, opačná situace nastala v případě filmu *Sen noci svatojánské* (1957, r. **Jiří Trnka**). Režisér vyšel ze známé komedie **Williama Shakespeara** a zvolil zcela osobitý klíč k jejímu adaptování. Ač je Shakespearova dramatika postavena na slovu, Trnka se od něj dokázal oprostít, potlačil ho a soustředil ho jen do promluv vypravěče, který děj s jemnou ironií komentuje a citlivě napomáhá v orientaci v ději. Slovo zde nahrazují jednotlivé animované výjevy a divákova fantazie se tak soustředí na vizuální stránku. Drama se zde ideálně přizpůsobilo požadavkům filmového umění.

#### FILMOVÉ ADAPTACE LYRIKY

**Lyrika** je literární druh, který zprostředkovává subjektivní básnickovy pocity, jeho úvahy, myšlenky a nálady, přičemž upřednostňuje monologické vyjádření v první osobě. Nezachycuje časovou následnost událostí a od ostatních literárních druhů (a vlastně i filmu) se liší svým nedějovým základem. Je tedy logické, že je nejméně adaptovaným literárním druhem.

Přesto čas od času vznikne filmové dílo, které z lyriky vychází. Většinou jde o adaptace některých hraničních žánrů, které disponují vyprávěním či dějem: lyrickoepický žánr, básnická povídka (*Máj K.*

**H. Máchy**), balada (báseň s ponurým a spádovým dějem, soustředěným k tragickému střetnutí postavy s démonickou silou), lyrická (lyrizovaná) próza...

---

### **SAMOSTATNÝ ÚKOL**

Přečtěte si báseň Františka Hrubína *Romance pro křídlovku* a srovnajte ji se stejnojmenným filmem Otakara Vávry. O jaký typ přepisu se jedná?

---

### **SHRNUTÍ KAPITOLY**

V této kapitole jsme ve zkratce naznačili, jaké jsou rozdíly mezi jednotlivými literárními žánry a druhy a současně jsme poukázali i na to, jaké se vyskytují překážky při převádění literární předlohy do filmové podoby. Každý z literárních druhů totiž pro další filmové zpracování nabízí zcela odlišnou výchozí materiál. Nejvíce filmů vzniká na základě prozaických děl, která svou strukturou vyprávění nejvíce vyhovují filmové naráci. Také dramata tvůrci adaptují do filmové podoby celkem často, a to zejména proto, aby znovu zopakovali úspěch jevištního díla na filmovém plátně. To ale ještě nemusí znamenat, že vznikne kvalitní adaptace, která by ve výsledku vhodně pracovala s prvky filmové řeči. Vzhledem ke svému nedějovému základu je logicky nejméně adaptovaným literárním druhem lyrika.

## 5) K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU I. (DO ROKU 1960)



### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tato kapitola nabízí chronologicky uspořádaný přehled filmových děl námětově čerpajících z české literatury, a to konkrétně v období od počátku zrodu kinematografie až do konce 50. let 20. století. Periodizace kopíruje zásadní mezníky vývoje české kinematografie, výklad zároveň neopomíjí začlenění filmových adaptací literárních děl do jejího kontextu. Sleduje také postupně se vyvíjející vztah spisovatelů k českému filmu.

#### Období němého filmu do roku 1930

##### POČÁTKY KINEMATOGRAFIE: 1896-1918

Dějiny české kinematografie se začínají psát už krátce po historicky první filmové projekci bratrů Lumièrů, která se uskutečnila v Paříži v prosinci 1895. V českých zemích se poprvé promítalo už v červenci 1896 v Karlových Varech. Kočovní podnikatelé posléze se svými kinematografy cestovali po městech a vesnicích a fascinovali diváky kouzlem „živých“ obrazů. Počátky kinematografie jsou spojeny s prezentací filmu především coby pouťové atrakce, která měla přitáhnout pozornost diváků a zajistit zisk filmovým podnikatelům. Z technických důvodů vznikaly jen krátké dokumentární záznamy a hrané skeče. Pro realizaci adaptací literárních děl ještě nebyly vhodné podmínky. Český filmový průmysl dlouho zaostával za světovými trendy a stabilnější společnosti se – po vzoru těch zahraničních – začaly prosazovat až s počátkem druhého desetiletí 20. století (např. 1911: Kinofa, 1913: ASUM).

V této době u filmu také ještě neexistovala pozice scenáristy. Scenáře si většinou psali sami režiséři podle vlastních námětů. Česká literatura se tak na plátna nedostávala téměř vůbec, spíše výjimečně se objevovaly adaptace významných děl literatury zahraniční (např. 1911: *Dáma s kaméliemi* nebo 1912: *Šaty dělají člověka*, oba r. Max Urban). Tento stav měl příčinu i v jisté počáteční nedůvěře spisovatelů vůči filmu, kteří jej z počátku nepovažovali za dostatečně umělecky hodnotný a odmítali s ním spojovat svá jména. Za prvního průkopníka, který tuto bariéru prolomil, lze považovat českého divadelníka a autora **Jaroslava Kvapila**, který realizoval podle vlastního námětu a scénáře snímek *Ahasver* (1915) – veselou příhodu malířky, která s manželovou pomocí hledá model pro svůj obraz. V roce 1922 pak Kvapil natočil podle scénáře **Karla Čapka** film *Zlatý klíček* – moderní pohádku o metaři, který za pomoc kouzelného zlatého klíčku nezákonně zbohatne. Kopie filmu se bohužel nedochovala. Své náměty filmu poskytl jako jeden z prvních osvícených autorů také prozaik a dramatik **František Zavřel**, podle jehož stejnojmenných divadelních her vznikly v období němého filmu snímky *Noční děs* (1914, r. Jan A. Palouš) a *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač).

##### KINEMATOGRAFIE PO VZNIKU ČESKOSLOVENSKA DO ROKU 1938

Výrazné změny v oblasti kinematografie sebou přinesl vznik Československé republiky v roce 1918. Vznikala první stálá kina a došlo i k rozvoji filmového podnikání. Ustavily se nové filmové společnosti a profesionální ateliéry, a tak vzrůstal i počet filmů: ročně bylo natočeno okolo 20-30 celovečerních titulů. Většinou se ale jednalo o snímky nevalné umělecké úrovně. Brzy se začalo v českém filmu uplatňovat i několik výrazných režisérů (např. Martin Frič, Karel Lamač nebo Gustav Machatý), kteří si později vydobyli světový věhlas. Začíná se objevovat i profese specializovaného filmového libretisty, v té době většinou zcela neznámého autora, který psal filmové scénáře. Po vzoru světových filmařských velmocí se také v českém filmu začínají prosazovat první herecké hvězdy, mezi které nesporně patřila Anny Ondráková. Později ztvárnila např. hlavní roli ve filmu Alfreda Hitchcocka *Její zpověď* (Blackmail, 1929). Mezi vrcholy němé produkce patřilo zejména historické drama *Stavitel chrámu* (1919, r. Karel Degl), dále sociálně laděný příběh chudé pražské pradleny *Takový je život* (1929, r. Carl G. Junghans) a formálně propracovaný a ve světě uznávaný titul *Erotikon* (1929), který Gustav Machatý natočil podle filmového manuskriptu *Panensví* Vítězslava Nezvala.

Postupně se také začíná sblížovat film s literaturou, i když zpočátku to nebyla setkání nijak umělecky výrazná. Úroveň filmových adaptací nebyla velká a kvalitní předlohy měly odvést pozornost od filmových nedostatků. Největší skupinu adaptací tvořily filmy natočené podle literárních předloh

bulvárních autorů. Tato volba byla dána konkurenčním tlakem, který nutil producenty hledat takové náměty, které by přivedly do kin co nejvíce diváků. A tak se preferovala díla okrajové literatury, s nimiž scenáristé nakládali dle vlastní libosti. Vítězily šestákové romány, které nabízely nezvyklá dobrodružství plná malebných zápletek a neuvěřitelných nedorozumění v lásce, žárlivosti a podvodu.

Mezi nejoblíbenější autory patřili **Josef Skružný** – redaktor Humoristických listů a autor šesti filmových veseloher *Láska si nedá poroučet* (1918), *Dráteníček* (1920), *Zelený automobil* (1921), *Venoušek a Stázička* (1922), *Lásky Kačenky Strnadové* (1926), *Milenky starého kriminálního* (1927) a *Falešná kočička* (1926), dále **Jan Klecanda** s filmy *Šest mušketýrů* (1925), *Prach a broky* (1926, oba r. Přemysl Pražský), *Páter Vojtěch* (1928, r. Martin Frič), *Starý hřích* a *Adjunkt Vrba* (oba 1929, r. Miroslav J. Krňanský), **Bohumil Zahradník Brodský** – *Čarovné oči* (1923), *Děvče z hor* (1924), *Dům ztraceného štěstí* (1927), *Životem vedla je láska* (1928) nebo autor sentimentálních příběhů ze studentského prostředí **Vilém Neubauer** – *Sextánka* (1927), *Filozofka Mája* (1928) a *Hanka a Jindra* (1929). Prosadila se také autorka umělecky málo náročných románů **Popelka Biliánová** s tituly *Do panského stavu* (1925, r. Karel Anton), *V panském stavu* a *Paní Katynka z Vaječného trhu* (oba 1927, r. Václav Kubásek).

Okrajová literatura dala výjimečně vzniknout také hodnotným filmovým dílům. Do historie českého filmu se nesmazatelně zapsal snímek Přemysla Pražského *Batalion* (1927), který vznikl podle stejnojmenné povídky **Josefa Haise Týneckého** z roku 1922 a patří mezi desítku nejoceňovanějších českých filmů němé éry. V zachycení příběhu tragického osudu kdysi váženého pražského advokáta a poslance dr. Františka Uhra režisér dosáhl silného emotivního účinku díky propojení skvěle vedených herců, výtvarného pojetí i skladby záběrů. Již zmíněný přepis románu *Páter Vojtěch* **Jana Klecandy** byl zase úspěšným debutem režiséra **Martina Friče**, kterému se podařilo vhodně potlačit sentimentalitu předlohy a s využitím filmové symboliky a výrazným podílem exteriérových záběrů kameramana Otto Hellera povýšit původní dílo na filmařsky precizně propracovaný melodramatický příběh nešťastné lásky.

Pokud byla zvolena náročnější látka, bylo to zejména pro atraktivitu tématu či obecnou proslulost předlohy, kterou adaptace pak ale většinou jen ilustrovala. Důkazem, že se film s literaturou ještě moc nepřátelil, je případ Jiřího Voskovce, který herecky debutoval pod pseudonymem Petr Dolan v roli Ríši v adaptaci *Pohádky máje* (1926, r. Karel Anton) **Viléma Mrštíka**. Za své účinkování v tomto filmu byl dokonce vyloučen z Devětsilu, protože nově se rodící avantgarda nepovažovala snímek za dostatečně umělecký.

Pokud jde o kvalitativně hodnotnou literaturu, němý film se tak nejčastěji obracel k literární klasice 19. století. Filmaře přitahovala díla **Boženy Němcové** *Babička* (1921, r. Thea Červenková) a *Pohorská vesnice* (1928, r. Miroslav J. Krňanský), **Karoliny Světlé** *Kříž u potoka* (1921, r. Jan Stanislav Kolár) a *Nemodlenec* (1924–1928, r. Václav Kubásek), **Karla Hynka Máchy** *Cikáni* (1922, r. Karel Anton), **Karla Václava Raise** *Pantáta Bezoušek* (1926, r. Karel Lamač) či **Jakuba Arbesa** *Sivooký démon* (1919, r. Václav Binovec) a *Ukřižovaná* (1921, r. Boris Orlický). Na dvou posledně zmíněných titulech spolupracoval filmový scenárista a ředitel společnosti American-Film Jan Reiter, který okomentoval složité možnosti prosazení české literatury na filmovém plátně: „*Již před třemi roky hovořil jsem o Arbesově romanetu Ukřižovaná, jako vhodném pro zfilmování, s několika literáty a divadelníky, a upozornil jsem na dramatičnost a působivost tohoto romaneta pro filmové zpracování. Avšak všichni tito činitelé nechtěli ani připustiti možnost, že by Ukřižovaná mohla býti zfilmována. Nedbal jsem jejich úsudku, vyžádal jsem si svolení dědiců zemřelého mistra a napsal jsem libreto, a pustili jsme se do práce, která setkávala se u nezúčastněných s pochybovačným úsměvem. A teprve když byly předvedeny první ukázky filmu, uznáno, že moje předpoklady byly správné. A veřejné předvedení Ukřižované, jakož i kritiky veškerého denního tisku daly mému „názoru“ za pravdu. (...) Stejně pietním a uměleckým vypravením Ukřižované byla spokojena i rodina Arbesova, neboť mně dala na půl roku právo výběru ze všech jeho děl. A tak nyní pracujeme na druhém filmu, rovněž dle romaneta Arbesova, Moderní Magdaleně.“<sup>4</sup>*

Malý prostor dostaly také adaptace závažnější literatury současné. K prvnímu dílu románu **Jaroslava Haška** *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* se obrátil režisér Karel Lamač. Do hlavní role snímku se zkráceným názvem *Dobry voják Švejk* (1926) obsadil Karla Nolla, který předtím hrál s úspěchem Švejka v několika divadelních inscenacích. Ačkoli je Lamačův film vrcholem jeho režijní tvorby, vyzněl především jako filmová ilustrace dokonalejšího literárního díla. V němém snímku se výrazně projevil nedostatek zvukové složky, takže typický slovní humor – tak neodlučitelný

<sup>4</sup> Schmitt, Julius: Snaha o náš dobrý film, *Film*, roč. 1921, č. 1, s. 1.



od jednání Haškových postav – byl do titulků vložen jen ve zkrácené podobě a film se stal jen útržkovitou ilustrací známých Švejkových výroků. Kladem byl vynikající herecký výkon Karla Nolla v jeho nejslavnější roli.

Zmínit bychom měli také adaptace děl **Egona Erwina Kische** – úprava v náznamech idealizovaného románu z prostředí pražské spodiny *Pasák holek* (1929, r. Hans Tinter) a zejména průkopnický titul *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton). Původně vznikl jako němý a dodatečně byl ozvučen. Snímek o nevinné venkovské dívce, která se ve městě protlouká jako prostitutka a upadne v zavržení, když se o ní roznese, že strávila noc s vrahem před jeho popravou, citlivě přetlumočil předlohu a díky inovativní kombinaci němých i zvukových prostředků se zařadil mezi nejvýznamnější evropská díla své doby.

Nejednou se čeští tvůrci obrátili také k dramatu a na plátna kin se tak dostaly němé filmové verze děl **J. K. Tyla** *Paličova dcera* (1923, r. Thea Červenková) a *Pražský flamendr* (1926, r. Přemysl Pražský), dále *Jedenácté přikázání* (1925, r. Václav Kubásek) a *Podskalák* (1928, r. Přemysl Pražský) **F. F. Šamberka**, *Její pastorkyňa* (1929, r. Rudolf Měšťák) **Gabriely Preissové**, *Bludička* (1922, r. Thea Červenková) **Jaroslava Kvapila** či *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač) **Františka Langera**. Nepříliš zdařilé ovšem byly adaptace epických básní – konkrétně tituly *Magdaléna* (1920, r. Vladimír Majer) **Josefa Svatopluka Machara** či *Lešetínský kovář* (1924, r. Ferry Seidl) podle předlohy **Svatopluka Čecha**.

### Nástup zvuku a vývoj kinematografie do roku 1945

#### ČESKÝ ZVUKOVÝ FILM A LITERATURA DO ZAČÁTKU 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

Nástup zvuku na začátku 30. let 20. století přečkal mladý český film bez větších otřesů. Významnou událostí bylo vybudování ateliérů na Barrandově. Na okraji Prahy vyrostl velký filmový komplex, který byl ve své době nejmoderněji vybaveným studiem v Evropě. První snímek zde byl natočen roku 1933.

Vedle průměrných komerčních titulů vznikala i řada výjimečných děl. Mezi ta, která zaznamenala výrazný úspěch i v zahraničí, patří především snímky *Extáze* (1931, r. Gustav Machatý), *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton) nebo lyrické drama o životních snech dvou chudých dětí *Řeka* (1933, r. Josef Rovenský). Mezi divácky oblíbené filmaře patřili zejména Karel Lamač, Martin Frič, Václav Wasserman, Miroslav Cikán, Svatopluk Innemann nebo Otakar Vávra. Velký podíl na úspěchu jejich filmů mělo i herecké obsazení. Mezi nejpopulárnější hvězdy filmu 30. let patřili zejména komik Vlasta Burian, „milovníci“ Oldřich Nový a Svatopluk Beneš, dále Hugo Haas nebo Jindřich Plachta. Mezi ženami se prosadily Adina Mandlová, Lída Baarová, Nataša Nollová nebo Růžena Nasková.

Umělecká úroveň filmových adaptací nebyla velká, takže kvalita předlohy opět měla odvést pozornost od nedostatků filmu. Z hlediska množství byla díla vážné a bulvární literatury téměř v rovnováze. Postupně ale snahy o adaptace hodnotných literárních děl pomalu převážily nad náměty z okrajové literatury (např. úpravy bulvárních operet **Járy Beneše** *Uličnice* nebo *Slečna matinka* (obě 1938, r. Vladimír Slavínský). Příkladem z druhého tábora je film *Trhani* (1936, r. Václav Wasserman) podle předlohy **Jana Nerudy** nebo dva snímky Otakara Vávry – *Filozofská historie* (1937, podle předlohy **Aloise Jiráka**) a *Cech panen kutnohorských* (1938, podle komedií **Ladislava Stroupežnického** *Paní mincmistrová* a *Zvíkovský rarášek*). Kromě toho, že se jedná o umělecky náročnější díla, nesly oba snímky aktuální dobové vyznění a v problematice předválečné době symbolicky a tvůrčím způsobem oživovaly kulturní dědictví.

Vedle převažující klasiky 19. století – např. *Maryša* (1935, r. Jan Rovenský) podle **bratří Mrštíků** či *Naši furianti* **Ladislava Stroupežnického** (1937, r. Václav Kubásek, Vladislav Vančura) – přibyla díla inspirovaná psychologickou literaturou nové vlny soudobých autorů, na jejímž základě vznikají více či méně zdařilé adaptace. Podle románu *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová* **Boženy Benešové** natočil E. F. Burian divácky náročnější snímek *Věra Lukášová* (1938) a režisér Josef Rovenský v roce 1937 zfilmoval nejprve román **Marie Majerové** *Panenství* a následně titul **Josefa Kopty** *Hlídač č. 47*. Nebývalé divácké odezvy se dostalo filmovým zpracováním humoristických románů **Karla Poláčka** *Muži v offsidu* (1931, r. Svatopluk Innemann) a *Dům na předměstí* (1933, r. Miroslav Cikán) i děl **Karla Čapka**, konkrétně protiválečného dramatu *Bílá nemoc* (1937, r. Hugo Haas) či dramatického příběhu navrátilce z Ameriky *Horďubalové* (1937, r. Martin Frič).

K podstatnému zrovnoprávnění literatury a filmu v tomto období nemalou měrou přispěli spisovatelé, kteří se sami pokusili o filmovou tvorbu. Formování uměleckého filmu výrazně ovlivnil



především **Vladislav Vančura** svými snímky *Před maturitou* (1932), *Na sluneční straně* (1933, spolupráce s **Vítězslavem Nezval**) a *Marijka nevěrnice* (1934, spolupráce s **Ivanem Olbrachtem**).

### KINEMATOGRFIE ZA 2. SVĚTOVÉ VÁLKY (1939-1945)

S nástupem Adolfa Hitlera k moci se začalo měnit politické klima v celé Evropě. V roce 1938 se i Československo dostalo do vlivu agresivního fašistického Německa, které přísně kontrolovalo směřování naší kinematografie. Pražské Barrandovské ateliéry se staly hlavním filmovým centrem Říše a tvůrci, kteří byli pronásledováni pro svůj původ nebo politické názory, se museli stáhnout do ústraní (E. F. Burian, Karel Hašler) nebo emigrovat (Hugo Haas, Jiří Voskovec, Jan Werich). Nejvyšší tituly natáčejí zejména Martin Frič, Otakar Vávra nebo František Čáp. Protektorátní doba logicky nepřála experimentům, a tak téměř polovina ze 114 celovečerních hraných filmů natočených od března 1939 do května 1945 byly komedie s jednoduchými zápletkami nebo kostýmní filmy a melodramata.

Pokud to jen bylo možné, snažili se tvůrci využívat literární předlohy českých klasiků, které interpretovali s důrazem na vlastenecké cítění a národní hodnoty s jasným cílem oslavy českého národa a jeho tradic. Často se zaměřovali na postavy spjaté s naším venkovem a akcentovali symboliku a motivy malebné české krajiny i lidového folkloru. Na plátna kin se tak dostala *Babička* (1940, r. František Čáp) **Boženy Němcové**, *Muzikantská Liduška* (1940, r. Martin Frič) **Vítězslava Háška**, *Pohádka máje* (1940, r. Otakar Vávra) **Viléma Mrštíka**, *Paličova dcera* (1941, r. Vladimír Borský) **J. K. Tyla**, *Turbina* (1941, r. Otakar Vávra) **Karla Matěje Čapka-Choda** nebo *Barbora Hlavsová* (1942, r. Martin Frič), vycházející z motivů románu *Skleněný vrch* **Jaroslava Havlíčka**. Tyto snímky diváci vnímali jako skrytý protest proti nacistické nadvládě. Úroveň adaptací ale byla různá. Někdy se látka podařilo aktualizovat, jindy šlo o pouhou ilustraci, která ulpívala na povrchu původního textu. Umělecká úroveň nicméně nebyla pro národně-povzbuzovací funkci stěžejní. Zmiňované adaptace hodnotných literárních předloh a národně-obranné tendence v českém filmu byly rovněž příčinou potlačení okrajové literatury. Druhořadých předloh reálně ubylo, více se točilo podle námětů současných autorů a naprosto převažovaly látky z klasických literárních děl.

Okupační úřady ale také vyvíjely na tvůrce tlak a usilovaly o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch. Jedním z nejnápadnějších ústupků domácích filmařů nacistické dramaturgii byl titul *Jan Cimbur* (1941), který František Čáp natočil podle stejnojmenné předlohy **Jindřicha Šimona Baara**. Tvůrci pro potřeby filmu náležitě zdramatizovali antisemitský motiv lichvářského židovského krčmáře. V románu hrdina Salomon opouští dobrovolně vesnici jako reakci na nevráživost venkovanů, kteří do jeho hospody přestali chodit. Ve filmu na muže, uvedeného v titulcích jen jako „židovský krčmář“, místní ženy uspořádají pogrom, jeho krčmu, vyobrazenou jako hnízdo neřesti, vydrancují a zapálí. Zbitý krčmář odchází s malým batohem na zádech a z kopce se naposledy smutně ohlíží za vesnicí.

### SAMOSTATNÝ ÚKOL

Jaké znáte nejpopulárnější adaptace literárních děl v české kinematografii od počátku do roku 1945 a proč se jimi staly? Zdůvodněte.

### Poválečná kinematografie v bouřlivých proměnách

#### PŘECHOD K SOCIALISTICKÉ KINEMATOGRFII (1945-1948)

S koncem 2. světové války dochází ke znárodnění filmového průmyslu. Cílem bylo vyprostit kinematografii z pout obchodních zájmů a osvobodit tvůrce od závislosti na ryze komerčním přístupu producentů. K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Adaptace tvořily téměř polovinu poválečné produkce, důraz se kladl na scenáristickou přípravu a proceduru schvalování scénářů. Spisovatelé byli prosazováni na všech úrovních řízení kinematografie: byli zaměstnáváni jako dramaturgové a scenáristé, zasedali v uměleckých radách a dalších kontrolních orgánech.

Dramaturgie v rámci boje s tzv. literárním brakem zcela vyloučila dříve značně oblíbenou ženskou četbu. Ze zábavné literatury zůstaly především divadelní veselohry založené na dialogu a situační komice jako např. *Poslední muž* **Františka Xavera Svobody** zfilmovaný pod názvem *Poslední mohykán* (1947) nebo *Okénko* **Olgy Scheinpflugové** uváděné jako *Dnes neordinuji* (1948, oba r. Vladimír Slavínský).



S ohledem na příklon ke klasické literatuře vznikaly adaptace historických próz autorů převážně 19. století, které ale ještě souzněly s poetikou předválečného filmu, neboť jejich příprava plynule přešla z periody válečné do poválečné. Vznikly snímky realizované podle próz **Zikmunda Wintra** *Rozina sebranec* (1945) a *Nezbedný bakalář* (1946, oba r. Otakar Vávra), **Jana Nerudy** *Týden v tichém domě* (1947, r. Jiří Krejčík), **Antala Staška** *O ševci Matoušovi* (1948, r. Miroslav Cikán) či **Františka Kubky** *Alena* (1947, r. Miroslav Cikán, podle povídky *Karlštejnské vigilie*). Prostřednictvím historické fikce se leckdy nepřímou prosazoval i postoj k přítomnosti (např. témata sociální necitlivosti). Hledání historické paralely a dobové situace se promítlo do volby dramatu **Aloise Jiráka** *Jan Roháč*, jehož prepis nazvaný *Jan Roháč z Dubé* (1947, r. Vladimír Borský) zdůrazňoval nacionální patos s protikladem slovanství a němečtví.

Mnohem častěji se východiskem pro filmaře stávala tvorba umělecky renomovaných autorů – většinou prozaiků meziválečné éry. To mělo zajistit zvýšení umělecké úrovně filmů a posílit kulturně a národně výchovnou úlohu kinematografie. Tituly podle předloh **Fráni Šrámka** *Léto* (1948, r. K. M. Walló), **Karla Čapka** *Krakatit* (1948, r. Otakar Vávra), **Ivana Olbrachta** *Nikola Šuhaj* (1947, r. M. J. Krňanský – podle románu *Nikola Šuhaj loupežník*), **Marie Pujmanové** *Předtucha* (1947, r. Otakar Vávra) či **Karla Poláčka** *Hostinec U kamenného stolu* (1948, r. Josef Gruss) navozovaly určité paralely s dobovými problémy a náladami a mnozí tvůrci v nich dokonce prosadili aktualizaci posuny. Nejvýznamnějším počinem bezprostředně poválečného období se stal snímek Karla Steklého *Siréna* (1947), který vycházel ze dvou kapitol stejnojmenného románu **Marie Majerové**. Sociální drama o povstání dělníků na Kladně, v němž se tematika třídních konfliktů potkávala s dramatičností a patetickým vyzdvížením individuální tragiky, bylo oceněno Zlatým lvem na festivalu v Benátkách v roce 1947.

### 1.1.1 FILM A LITERATURA V ĚŘE SOCIALISTICKÉHO REALISMU (1948-1956)

Rok 1948 znamenal zásadní zvrát v dějinách Československa. Cílem únorového puče bylo nastolení komunistické diktatury, likvidace parlamentního demokratického systému a připojení Československa k sovětskému mocenskému bloku. Tyto změny výrazně poznamenaly i oblast kinematografie. Ekonomické aspekty byly vnímány spíše jako druhořadé, na významu nabývala především propagandistická dimenze filmu, která zastíňovala jakékoli umělecké snahy. Na základě vládního nařízení vznikl podnik Československý státní film, byla zavedena centralizace výroby i tuhá cenzura. Důkladnou dramaturgickou přípravu doprovázela soustava složitých schvalovacích procedur. Oficiálně platilo, že filmové umění musí sloužit ideologii a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem v duchu socialistického realismu. Filmařská obec – až na drobné výjimky – rezignovala v zájmu společenské objednávky na tvůrčí svobodu, a tak vznikala schematická díla s jednostranně typizovanými charaktery. Tematicky se tvůrci soustředili zejména na svět pracujícího člověka a jeho problémy, výrazným fenoménem se stal budovatelský film s vysokou frekvencí žánrů jako agitka či špionážní a politické drama. Tvůrci se také nejednou obraceli k vybraným obdobím českých dějin (zejména husitství a národnímu obrození), historie byla ale nahlížena jednostranně a často docházelo – pod vlivem ideologie – k jejímu překrucování. Jistý únik od této deformované tvorby nacházeli tvůrci v oblasti filmů pro děti a mládež, v nichž mohli projevit svůj smysl pro poetično a fantazii.

Podstatná část znárodněné filmové produkce také vycházela z literárních předloh, jejichž vhodná volba měla zajistit kvalitu filmového díla. Výběr textů tak byl striktně podřízen cílům kulturní politiky a hlavní důraz byl kladen na jejich společenskou a agitační funkci. Předmětem adaptací se často stávala prověřená a vyhovující díla minulosti, zejména klasické literatury, kterou filmaři v rámci dobového kontextu výrazně aktualizovali. Druhým inspiračním zdrojem byly nově vznikající tituly, které se snažily naplňovat požadavky socialistického realismu.

V případě prvně zmíněné skupiny byla přednostně adaptována díla, která přispívala k legitimizaci nových poměrů, podporovala prokomunistický výklad starší i nedávné minulosti a kladla důraz na boj dělnické třídy. Stereotypní líčení třídního protikladu ale většinou provázal značný vnějškový patos. Jedním z prvních snímků této linie byla *Němá barikáda* (1949, r. Otakar Vávra) vycházející ze stejnojmenné knihy povídek **Jana Drdy**. Oproti předloze tvůrci zvýraznili třídní rozvrstvení postav i optimistické vyznění spjaté s aktem osvobození a perspektivou budoucího šťastného života. Dále zmiňme filmové adaptace próz **Antonína Zápotockého** *Vstanou noví bojovníci* (1950, r. Jiří Weiss) a *Rudá záře nad Kladnem* (1955, r. Vladimír Vlček), **Karla Nového** *Chceme žít* (1950, r. E. F. Burian), **Ivana Olbrachta** *Anna proletářka* (1952, r. Karel Steklý), *Botostroj T. Svatopluka* (1954, r. K. M. Walló) či *Kavárna na hlavní třídě Gézy Včeličky* (1953, r. Miroslav Hubáček). Ideologicky motivované dějové posuny poznamenaly prepis povídky **Svatopluka Čecha** *Jestřáb kontra Hrdlička*

(1953, r. Vladimír Borský) či titul **Ivana Olbrachta** *Bratr Žak*, uvedený pod názvem *Komedianti* (1953, r. Vladimír Vlček).

Tvůrci se samozřejmě obraceli i k textům české národní klasiky. *Divá Bára* podle stejnojmenné povídky **Boženy Němcové** (1949, r. Vladimír Čech) ještě důsledně ctíla předlohu, v případě zpracování *Strakonického dudáka* **Josefa Kajetána Tyla** (1955, r. Karel Steklý) a zejména pak filmů vycházejících z próz **Aloise Jiráska** *Temno* (1950, r. Karel Steklý), *Psohlavci* (1955, r. Martin Frič) i jeho husitské trilogie *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1957, r. Otakar Vávra) se jednalo o výrazně ideologicky deformované ilustrace jednoznačně hodnocené historie. Výjimkou byl loutkový přepis *Starých pověstí českých* (1952), v němž režisér Jiří Trnka vyvážil vlastenecký patos poetičností, výtvarnou virtuozitou a odlehčujícím humorem.

Únik od dobové schematičnosti s důrazem na ztvárnění problematiky individuálního hrdiny pak nabídlo jen několik málo filmových adaptací. Mezi ně patří artistní zpracování veselohry **V. K. Klicpery** *Divotvorný klobouk* (1952, r. Alfréd Radok) a dva lyrické přepisy děl **Fráni Šrámka** *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954, oba r. Václav Krška). Divácky nejpobulárnějším žánrem byly filmové pohádky, které ideově vyhovovaly dobovému vyzdvížení lidové kultury, zároveň přitahovaly zájem svou výpravností i humorem. Největší ohlas získaly tituly *Pyšná princezna* (1952) a *Byl jednou jeden král* (1954), které režisér Bořivoj Zeman natočil jako volné adaptace pohádek **Boženy Němcové** *Potrestaná pýcha* a *Sůl nad zlato*. Další pohádky pak vycházely zejména z díla **Karla Jaromíra Erbena** – *Obušku, z pytle ven!* (1955, r. Jaromír Pleskot) nebo **Jana Drdy** – *Hrátky s čertem* (1956, r. Josef Mach).

Žánr komedie se v tomto období musel výrazně emancipovat od meziválečných lidových zábavných titulů a najít dobově adekvátní podobu, povinně zatíženou ideologickým nánosem. To se naštěstí nenaplnilo v případě adaptací próz **Jaroslava Haška**. Na plátna kin se dostala jak jeho povídková tvorba ve filmech *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952, r. Miroslav Hubáček a Oldřich Lipský) a *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955, r. Oldřich Lipský), tak i *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Ty inspirovaly jednak animátora Jiřího Trnku k realizaci tří loutkových snímků *Osudy dobrého vojáka Švejka I. – III.* (1954–1955), následně se o věrný přepis s důrazem na přesné předvedení sledu scén pokusil Karel Steklý v hraných filmech *Dobryj voják Švejk* (1956) a *Poslušně hlásím* (1957).

Snímky čerpající námětově z literatury první poloviny 50. let většinou pozbývají jakýchkoli uměleckých kvalit. Jednalo se totiž převážně o adaptace vzorových děl české socialistickorealisticke budovatelské literatury, která jednostranně zdůrazňovala vyhraněně agitační poslání a schematickou typologii černobíle rozdělených postav. Zmíňme např. přepisy výrobního dramatu **Vojtěcha Cacha** *DS 70 nevyjždí* (1951, r. Vladimír Slavínský), vesnické veselohry **Jaroslava Zrotala** *Slepice a kostelník* (1950, r. Oldřich Lipský a Jan Strejček), titulu **Vaška Káni** *Parta brusiče Karhana* s názvem *Karhanova parta* (1951, r. Václav Wasserman a Zdeněk Hofbauer), veselohry **Karla Stanislava** *Stavěli zedníci* zfilmované jako *Štika v rybníce* (1951, r. Vladimír Čech), románu **Václava Řezáče** *Nástup* (1952, r. Otakar Vávra) či povídky **Jiřího Marka** *Nad námi svítá* (1952, r. Jiří Krejčík).

## LITERATURA A FILM V DOBĚ POLITICKÉHO TÁNÍ PO ROCE 1956

Po smrti J. V. Stalina a krátce poté i Klementa Gottwalda v roce 1953 došlo v Československu k otřesu politického systému. Napětí studené války uvolnila významná mezinárodně-politická událost – XX. sjezd KSSS v roce 1956, na kterém Nikita Chruščov odsoudil zvěrstva stalinismu a následovala kritika kultu osobnosti. Na krátkou dobu dochází i u nás k určitému uvolnění a politickému tání, kdy je zdůrazňována nutnost vyrovnat se s minulostí. Zásadním mezníkem v oblasti kultury byl II. sjezd Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956, na kterém řada tvůrců kritizovala období tzv. socialistického realismu. Pozitivní důsledkem sjezdu bylo otevření se české kultury i českého filmu světovým trendům. Postupně vznikla celá řada filmů, které otevřeně a leckdy velmi odvážně kritizovaly soudobou společnost a apelovaly na otázky svědomí. Někdy také hovoříme o tzv. českém civilismu.

Od poloviny 50. let také dochází k proměně ve volbě literárních předloh pro filmové adaptace. I zde se projevuje potřeba vyrovnat se se schematickou tvorbou agitačně zaměřené kinematografie předešlého období a odvážně a otevřeně kritizovat nedostatky společnosti a apelovat na otázky svědomí člověka. Určitý posun se projevil i ve vztahu k dílům klasickým. Nový pohled tvůrci uplatňují např. v případě tvorby dosud výrazně preferovaného **Aloise Jiráska**. Film *Ztracenci* (1956, r. Miloš Makovec) podle autorovy stejnojmenné povídky se záměrně vyhýbal patetickému nahlížení dějin a soustředil se na postoje několika obyčejných lidí v mezní situaci války. Důslednou

psychologickou drobnokresbu hrdinů a jejich vztahů zase nabídly adaptace románů **Jarmily Glazarové** *Advent* (1956, r. Vladimír Vlček) a *Vlčí jáma* (1957, r. Jiří Weiss) a kupodivu i *Občana Brycha* **Jana Otčenáška** (1958, r. Otakar Vávra). Nostalgické ohlédnutí za dobou mezi válkami vyvolal povídkový snímek *O věcech nadpřirozených* (1958, r. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach a Miloš Makovec), založený na prózách **Karla Čapka** z *Povídek z jedné kapsy* a souboru *Bajky a podpovídky*.

V polovině 50. let zaznamenal český film také nástup druhé poválečné generace spisovatelů, mezi kterými se začali svými pokusy o kritické postižení aktuálních společenských problémů projevovat zejména **Pavel Kohout**, **Jan Procházka**, **Ivan Kříž**, **Ludvík Aškenazy**, **Jan Otčenášek** nebo **František Hrubín**. Vojtěch Jasný např. zfilmoval rok po divadelním uvedení hru **Pavla Kohouta** *Záříjové noci* (1956), v níž autor odvážně odhaloval negativní jevy v armádě. Scénář k satirické filmové komedii Jána Kadára a Elmara Klose *Tři přání* (1958) napsal **Vratislav Blažek** a posléze jej upravil do podoby divadelní hry *Třetí přání*.

Toto umělecké a kritické vzepětí však bylo zanedlouho – naštěstí jen na krátko – sraženo k zemi. V únoru 1959 se v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici konala konference hodnotící dosavadní filmovou tvorbu. Zazněly zde příspěvky dogmatických kritiků českého filmu, v nichž došlo mj. k odsouzení několika zásadních snímků uplynulého období (např. *Tři přání*) za jejich vyhocený postoj proti okrajovým společenským jevům a negativistickému nazírání skutečnosti. Krátce po skončení přehlídky došlo ke stažení některých titulů z distribuce, následovala restriktivní opatření a vrátila se výraznější cenzura. Banskobystrická konference se tak stala aktem politického výprasku, který se snažil oslabit náběh ke svobodnější umělecké tvorbě.



### KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1) Přečtete si povídku Jana Drdy *Vyšší princip* (ze souboru povídek *Němá barikáda*, 1946). Vypracujte odpovědi na následující otázky: 1) Kdo je hlavní hrdina, případně kdo jsou hrdinové této povídky? 2) Popište děj povídky, pokuste se vystihnout hlavní téma. 3) Popište, kdy a v jakém časovém rozmezí se odehrává děj příběhu. 4) Popište postavu profesora latiny. Jak je v literární předloze charakterizován? Konkrétně rozveďte, jak si hrdinu představujete, určete jeho věk, povahové i fyzické rysy. 5) Vysvětlíte, co znamená přezdívka „Vyšší princip“.

2) Zhlédněte film *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík) a následně vypracujte písemné odpovědi na následující otázky: 1) Jak se liší děj filmu od literární předlohy? 2) O čem film pojednává? 3) Srovnajte prostředí, ve kterém se děj odehrává, s prostředím literární předlohy. 4) Popište postavy, které se v literární předloze nevyskytují, a charakterizujte jejich povahy. 5) Popište, jaké nálady ve vás film vyvolává? Měli jste podobné pocity již při čtení povídky? Co podle vás tyto pocity způsobilo? 6) Popište, která scéna ve filmu na vás nejvíce zapůsobila?



### SHRNUTÍ KAPITOLY

V průběhu 20. století začala literatura promlouvat ke svým adresátům také prostřednictvím nového média – filmu, který díky svému postupnému rozvoji vstupoval s literaturou do úzkého vztahu, a navazovala s ní řadu různorodých vazeb. Toto sblížení probíhalo postupně a vzhledem k výraznějším filmařským mocnostem i s jistým zpožděním. Zhruba celá první dvě desetiletí se česká literární díla na plátna kin téměř vůbec nedostala, což pramenilo i z počáteční nedůvěry spisovatelů vůči filmu coby pouťové atrakci. K výraznějšímu sblížení došlo až po 1. světové válce, nicméně filmová tvorba zůstala v zajetí bulvárních předloh. Pokud jde o hodnotnou literaturu, němý film se nejčastěji obracel k literární klasice 19. století, úspěch zaznamenaly i adaptace děl Jaroslava Haška či E. E. Kische. S nástupem zvukového filmu ve 30. letech pak převážily snahy o adaptace hodnotnějších literárních děl nad náměty z okrajové literatury. Během 2. světové války tvůrci kladli důraz na volbu takových námětů, které mohli interpretovat s akcentem na vlastenecké cítění, s jasným cílem oslavy českého národa. Zároveň byl na tvůrce vyvíjen tlak okupačními úřady, které usilovaly o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch. Také přechod k socialistické kinematografii po jejím znárodnění v roce 1945, ale především po proměnách v Únoru 1948 přinesl výrazné zásahy do vztahu literatury a filmu. K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu, kdy adaptace tvořily téměř polovinu poválečné produkce. Dramaturgie úspěšně vyloučila meziválečný brak, místo něj ale prosadila rovněž schematické adaptace vzorových děl české socialistickorealisticke budovatelské literatury. Únik hledala zejména v námětech z klasické literatury, které ale většinou striktně podřizovala cílům kulturní politiky.



## 6) K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU II. (OD ROKU 1960 DO SOUČASNOSTI)

### RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V návaznosti na předcházející kapitolu budeme dále sledovat vývoj české kinematografie od roku 1959 až do současnosti a opět se zaměříme na filmové tituly, které vycházejí z literárních předloh českých autorů.

### Slibná šedesátá léta (1959-1968)

Ačkoli konference v Banské Bystrici zbrzdila slibný vývoj československého filmu po roce 1956, nepodařilo se jí ho zastavit úplně. Zhruba od roku 1961 se navíc začaly projevat liberalizační tendence, které vedly k intenzivnímu rozvoji nejen v oblasti kinematografie. Postupná stabilizace poměrů umožnila nástup jedné z nejvýraznějších etap českého filmu – tzv. české nové vlny, která se zformovala převážně z absolventů FAMU a jim generačně blízkých přátel. Zároveň měla pozitivní vliv také na tvorbu starších tvůrců (např. Otakar Vávra, Zbyněk Brynych, Elmar Klos a Ján Kadár, František Vlácil, Vojtěch Jasný), kteří v této dekádě vytvářejí svá nejlepší díla.

### ÚZKÉ PROPOJENÍ FILMOVÉ A LITERÁRNÍ SFÉRY

Pro období 60. let je typické výrazné propojení literární a filmové sféry, které se vzájemně ovlivňovaly. Film se inspiroval literárními náměty a literatura zpětně přebírala prvky filmové řeči. U řady autorů došlo k úzkému sepětí literárních a filmových aktivit. Tvůrci jako např. **Vladimír Körner** či **Jan Procházka** pro film adaptovali své prózy, a naopak původní scénáře rozpracovávali do podoby literárních děl. Výrazně se také projevil obrat filmu od literární klasiky 19. století k české literatuře 20. století – a to buď k titulům právě vydávaným, případně dosud nepublikovaným.

Na přelomu 50. a 60. let – pod vlivem rezoluce konference o československé kinematografii v Banské Bystrici v roce 1959 – se pozornost adaptátorů ještě obracela převážně k tvorbě oficiálně vyzdvihovalých autorů, jejichž díla zdůrazňovala antagonismus socialismu a kapitalismu a často mapovala události spojené s vývojem dělnického hnutí. Podle románu **Marie Majerové Nejkrásnější svět** tak vznikl snímek *Kde řeky mají slunce* (1961, r. Václav Krška) a novela **Vladimíra Neffa Zelené pochodně** posloužila jako inspirace pro titul *Pochodně* (1960, r. Vladimír Čech). Režisér Otakar Vávra zfilmoval román **Gézy Včeličky Policejní hodina** (1960) a *První partu* (1959) **Karla Čapka**. Nesmíme opomenout ani přepis historického románu **Alfréda Technika Mlýn na ponorné řece**, který pod názvem *Đablova past* (1961) zfilmoval František Vlácil.

Současnou tematiku, jejíž zobrazování se v počátcích tohoto období nejednou utápělo ve schematičnosti a bezradnosti, zastupovaly adaptace románu **Jana Otčenáška Občan Brych**, kterou pod názvem *Jarní povětrí* (1961) natočil Ladislav Helge, filmová verze dramatu **Františka Pavlíčka Labyrint srdce** (1961, r. Jiří Krejčík) či *Noční host* (1961, r. Otakar Vávra) podle hry **Ludvíka Aškenazyho**. Značnému úspěchu se těšil dobrodružný film podle románu **Rudolfa Kalčíka Král Šumavy** (1959, r. Karel Kachyňa), pojednávající o zásadách pohraničnicků proti lidem překračujícím po Únoru 1948 státní hranici.

V kinematografii 60. let rovněž zaznamenáváme výrazný příklon k tematice 2. světové války. Tuto tendenci můžeme vysledovat jednak na přelomu 50. a 60. let v souvislosti s adaptacemi děl generačně starších tvůrců – např. *Reportáž, psaná na oprátce* (1961, r. Jaroslav Balík) **Julia Fučíka** či *Práce* (1960, r. Karel Kachyňa) **Jana Mareše**. Stejnomená povídka **Jana Drdy Někdo nemá barikádu** posloužila k realizaci psychologicky propracovaného filmu *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík).

Postupně se do filmu dostávají také díla tzv. druhé vlny válečné prózy, která usilovala o psychologicky věrnější postižení individuálních osudů i budování sugestivní atmosféry strachu a ohrožení. Často tvůrci také zobrazovali tragické osudy Židů v době okupace, jak tomu bylo v případě adaptace novely **Jana Otčenáška Romeo, Julie a tma** (1959, r. Jiří Weiss), která nabídla velmi citlivý pohled na dospívání v době války. Nejčastěji se ale tvůrci obraceli k dílu **Arnošta Lustiga**. Nejprve vznikl na základě povídek ze sbírky *Noc a naděje* film *Transport z ráje* (1962, r. Zbyněk Brynych), následovaly *Démanty noci* (1964, r. Jan Němec, podle povídky *Tma nemá stín*), v nichž se režisér snažil postihnout niternou situaci hrdinů za pomoci obrazových vizí, a komorně pojatá *Dita Saxová* (1967, r. Antonín Moskalyk). Židovské problematice se rovněž věnuje film *Zbyňka Brynychy ...a pátý*

*jezdec je Strach* (1964), vycházející z novely **Hany Bělohradské** *Bez krásy, bez límce*, a Oscarem oceněný *Obchod na korze* (1965, r. Ján Kadár a Elmar Klos), jehož základem je povídka *Past Ladislava Grosmana*. Autor ji paralelně s prací na scénáři upravil do podoby rozsáhlejší novely, která vyšla pod názvem *Obchod na korze* (1965).

Na počátku 60. let se začala mezi filmovými adaptacemi výrazněji prosazovat současná tematika. Tvůrci se snažili např. o kritický pohled na pracovní prostředí. Výraznější umělecký úspěch v této oblasti ale zaznamenal jen přepis novel **Jana Procházky** *Zelené obzory* (1962, r. Ivo Novák) nebo **Lenky Haškové** *Obžalovaný* (1964, r. Ján Kadár a Elmar Klos), reflektující otázku odpovědnosti člověka ve vysoké pracovní funkci. O zachycení deziluze tehdejší každodennosti se pokoušely adaptace nových titulů, vycházejících z tzv. poetiky všedního dne, např. snímky *Marie* (1964, r. Václav Vorlíček, podle novely **Alexandra Klimenta**), *Pršelo jim štěstí* (1963, r. Antonín Kachlík, podle prózy **Jana Trefulky**) nebo *Souhvězdí Panny* (1965, r. Zbyněk Brynych, podle novely **Milana Uhdeho** *Ošetřovna*).

Žánrová pestrost literatury se v 60. letech přenesla do filmu. Vedle divácky oblíbených přepisů detektivních próz (**Hana Bělohradská**, **Václav Erben**, **Eduard Fiker**, **Pavel Hejzman**, **Anna Sedlmayerová**, **Josef Škvorecký** aj.) se objevily filmy s fantastickými zápletkami vycházející především z povídek **Josefa Nesvadby** (*Blbec z Xeenemünde*, *Tarzanova smrt*, 1962, r. Jaroslav Balík). Jednou z nejslavnějších českých filmových parodií na western, kde správní muži pijí pouze kolalokovu lihuprostou limonádu, se stal snímek podle předlohy **Jiřího Brdečky** *Limonádový Joe* (1964, r. Oldřich Lipský).

### NÁSTUP NOVÉ VLNY

Úzká vazba filmu na současnou literaturu se promítla také do tvorby mladých režisérů, příslušníků tzv. nové vlny, kteří se začali v kinematografii prosazovat zhruba od roku 1964. Už svým symbolickým programovým manifestem – povídkovým filmem *Perličky na dně* (1965, r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), vycházející z Hrabalových povídek otištěných v souborech *Perlička na dně* a *Pábitelé* – vzdali hold významnému českému spisovateli **Bohumilu Hrabalovi**. Součástí „Perliček“ měly být původně i filmy *Fádni odpoledne* (1964, r. Ivan Passer) a *Sběrné surovosti* (1965, r. Juraj Herz), ale ty se již do časového rámce povídkového celovečerního filmu nevešly. Hrabalovy prózy mladé filmaře přitahovaly zejména díky autentickému a originálnímu zobrazení obyčejného života i přirozeně působícím dialogům. Dvorním adaptátorem Hrabalových próz se stal Jiří Menzel, který se značným úspěchem zfilmoval válečnou novelu *Ostře sledované vlaky* (1966). Filmový příběh mladičkého eléva Miloše Hrmu, který na malé železniční stanici přes své milostné problémy dospívá na práh mužství, získal v roce 1967 Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Další Menzelův film *Skřivánci na niti* (1969), ve kterém zpracoval povídky z Hrabalovy knihy *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, se do kin dostal až v roce 1990. Jiří Menzel zaujal mj. i adaptací novely **Vladislava Vančury** *Rozmarné léto* (1967). Podařilo se mu zachovat košatě barokní jazyk předlohy a přesně vystihnout atmosféru dávno zapomenutých časů.

Filmaři nové vlny se hlásili i k dalším reprezentativním dílům literatury 60. let. Měli potřebu utkat se s nově vzniklými texty a skrze specifické filmové prostředky umělecky vytvořit hodnotné adaptace, často s důrazem na netradiční a experimentální postupy. Velkou pozornost vzbudilo pro své tragikomické a ironické ladění i aktuální politické akcenty prozaické dílo **Milana Kundery**. Vznikly tak filmy *Nikdo se nebude smát* (1965, r. Hynek Bočan) a *Já, truchlivý bůh* (1969, r. Antonín Kachlík) podle povídek ze sbírky *Směšné lásky*, v roce 1968 byl podle stejnojmenného románu natočen film *Žert* (r. Jaromil Jireš), jehož hlavní hrdina Ludvík Jahn představuje oběť, která se ani po letech nedokáže vyrovnat s utrpěnou křivdou, a tak se za ni chce pomstít, ale vše se nakonec obrátí proti němu. Předmětem těch nejvýraznějších adaptací tohoto období se staly prózy **Vladimíra Párala** *Soukromá vichřice* (1967, r. Hynek Bočan), **Ladislava Fukse** *Spalovač mrtvol* (1968, r. Juraj Herz) nebo **Karla Michala** *Čest a sláva* (1968, r. Hynek Bočan).

Výboji příslušníků nové vlny se dokázali inspirovat také generačně starší a zkušenější režiséři. Např. Otakar Vávra, který v této době coby pedagog na FAMU formoval řadu jejích budoucích, čelních představitelů a současně byl svými studenty sám ovlivněn, se dvakrát obrátil k lyrizovaným dílům **Františka Hrubína**. Jak v adaptaci *Zlaté renety* (1965), tak zejména ve zpracování básnické skladby *Romance pro křídlovku* (1966) našel adekvátní filmová vyjádření svébytných předloh. Oba filmy vynikají propracovanou lyrickou optikou, smyslem pro civilní všednodennost i pochopením pro postavy, nostalgicky hledající ztracený čas. Reprezentativním dílem konce 60. let se stala Vávrova adaptace románu **Václava Kaplického** *Kladivo na čarodějnice* (1969), která se v dobovém kontextu



stala historickým podobenstvím o mechanismech moci. Vedle Otakara Vávry je třeba zmínit také režiséra Františka Vláčila, který vytvořil stěžejní dílo české kinematografie – kongeniální adaptaci románu **Vladislava Vančury** *Marketa Lazarová* (1967), ve které proti nevšednímu jazyku staví složitou souhru dynamického obrazu, zvuku a hudby. Vlácil také dokázal ve filmu brilantně prolnout lyrickou a epickou složku.

Období slibného rozvoje kinematografie 60. let nicméně bylo velmi rázně ukončeno kvůli politickým událostem spojeným s okupací v roce 1968. Značné administrativní zásahy i nástup normalizace v následujících letech znamenal výraznou regresi ve vývoji českého filmu.

### Od normalizace k perestrojce (1968-1989)

Nástup normalizace zasáhl do filmové tvorby neúprosně a znamenal prudký zlom v započatém nadějném vývoji předcházejícího období. Velká pozornost byla věnována zejména kontrole kinematografie. Zastavila se výroba řady připravovaných filmů, ty aktuálně dokončené byly uloženy tzv. do trezorů a promítány až po roce 1989. To byl například osud snímku *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela, znemožněno bylo také uvedení adaptace románu **Evy Kantůrkové** *Smuteční slavnost* (1969, Zdenek Sirový). Došlo také k zásadním výměnám tvůrčích pracovníků, kteří nesouhlasili se sovětskou okupací nebo jejich tvorba ideologicky nevyhovovala novým požadavkům režimu. Na Barrandově vznikly nové tvůrčí skupiny, do nichž pronikli druhořadí filmaři.

Proměna oficiální kulturní politiky silně ovlivnila i úroveň filmových adaptací literárních děl. Řadě autorů spojených s obrodným procesem 60. let byl postupně znemožněn přístup do filmových studií a v kinematografii se začala uplatňovat nově prosazovaná oficiální literatura podřizující se ideji socialismu. Námětově vyhovovaly zejména látky z pracovního prostředí či historie dělnického hnutí, oslavovali se příkladní socialističtí hrdinové. Propojení literární a filmové sféry za normalizace zesílilo i proto, že bylo snazší prosadit film opírající se o již knižně vydaný text.

Od roku 1971 vznikala celá řada filmů, které se snažily vyjít vstříc „požadavkům nové doby“ a naplno sloužit zájmům komunistické strany jako nástroj propagandy a výchovy. Důraz se kladl na tzv. angažovanou problematiku. Do popředí tak znovu vystupovaly náměty z dějin dělnického hnutí nebo zpracování historických událostí, které stvrzovaly význam komunismu a socialismu (vznik KSČ, dělnické hnutí, kolektivizace vesnice). Vznikala pak většinou prvoplánová díla nevalné úrovně, jako např. filmy *Dvacátý devátý* (1974, r. Antonín Kachlík, podle předlohy **Jaroslava Matějky**), *Svět otevřený náhodám* (1971, r. Karel Steklý, adaptace románu **Josefa Kadlece**), *Černý vlk* (1971, r. Stanislav Černý, přepis novely **Karla Fabiána**), *Zločin v Modré hvězdě* (1973, r. Antonín Kachlík, podle epizody románu **Ivana Olbrachta** *Anna proletářka*), *Kronika žhavého léta* (1973, r. Jiří Sequens, přepis románu **Václava Řezáče** *Bitva*), *Čas lásky a naděje* (1976, r. Stanislav Strnad, přepis románu **Antonína Zápotockého** *Rozbřesk*), *Pavlinka* (1974, r. Karel Kachyňa, podle románu **Alfréda Technika** *Svárov*), *Tobě hrana zvonit nebude* (1975, r. Vojtěch Trapl podle vlastní divadelní hry), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975, r. Karel Steklý, přepis románu **Bohumila Nohejla** *Velká voda*), *Bouřlivé víno* (1976, r. Václav Vorlíček, volná adaptace románu **Jana Kozáka** *Svatý Michal*) nebo *Náš dědek Josef* (1976, r. Antonín Kachlík, podle prózy **Jaroslava Matějky**).

Od ideologie zůstaly naštěstí oprostěné kultivované přepisy klasických literárních děl. To je případ hodnotné adaptace *Babičky* **Boženy Němcové** (1971, r. Antonín Moskalyk), jejíž scénář anonymně napsal zakázaný František Pavlíček. Tři povídky **Vladislava Vančury** se staly východiskem pro film režiséra Jana Schmidta *Luk královny Dorotky* (1970) a velmi působivá byla i adaptace románu **Jaroslava Havlíčka** *Petrolejové lampy* (1971, r. Juraj Herz), která kladla důraz na psychologii postav a pečlivé vykreslení dobové atmosféry. V této linii později Juraj Herz pokračoval přepisem **Hrubínova** pohádkového dramatu *Panna a netvor* (1978). Na postupy nové vlny navázal přepis „černého“ románu **Vítězslava Nezvala** *Valerie a týden divů* (1970, r. Jaromil Jireš). Zájem diváků vzbudily i četné adaptace próz s detektivními a kriminálními motivy, např. *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko* (1970), *Smrt černého krále* a *Vražda v hotelu Excelsior* (1971) **Jiřího Marka**.

V první polovině 70. let se pak v případě adaptací klasických děl využívalo možnosti předlohu transformovat, a to s důrazem na dobově politické aktualizace a ideologické úpravy. Příkladem jsou nepřilíživě vydařené filmy *Rytmus 1934* (1980, r. Jaroslav Balík, podle románu **Václava Řezáče** *Černé světlo*) nebo *Temné slunce* (1980), v němž se režisér Otakar Vávra podruhé vrátil k románu **Karla Čapka** *Krakatit* a pokusil se výstražně varovat před válečnými choutkami současných imperialistů.

Na straně druhé se objevovaly i tendence využívat apolitického rozměru předloh a vyzdvihovat například půvab atmosféry starých dobrých časů. To je případ filmové balady *Stín kapradiny* (1985), kterou František Vlácil natočil podle předlohy **Josefa Čapka** se scenáristickým přispěním Vladimíra

Körnera. V 80. letech filmaři využívali klasické tituly hlavně jako volné východisko pro nadčasové vyprávění – např. *Poklad hraběte Chamaré* (1984, r. Zdeněk Troška, podle novely **Aloise Jiráka** *Poklad*) nebo *Prokletí domu Hajnů* (1988, r. Jiří Svoboda, podle románu **Jaroslava Havlíčka** *Neviditelný*).

Jen pozvolna se kinematografie navracela k autorským osobnostem poválečného období, zejména 60. let. Jednou z výjimek byl klasik socialistického realismu **Jan Otčenášek**. Dílčí motivy z jeho románu *Kulhavý Orfeus* posloužily jako námět k filmu *Svatba bez prstýnku* (1972, r. Vladimír Čech). Snímek *Milenci v roce jedna* (1973, r. Jaroslav Balík) zase vycházel z jeho nedopsaného románu *Pokušení Katarina*.

Určitá proměna nastala v letech 1978–1979, kdy byli vzati na vědomí někteří spisovatelé 60. let, jejichž adaptace často patřily k tomu nejlepšímu, co během normalizace vzniklo. Prostor ve filmu dostaly adaptace próz **Vladimíra Párala** *Radost až do rána* (1979, r. Antonín Kachlík), *Mladý muž a bílá velryba* (1979) a *Katapult* (1984, oba r. Jaromil Jireš), *Muka obraznosti* (1990, r. Vladimír Drha). Na plátna kin se také vrátila tvorba **Bohumila Hrabala**, jehož dvorní režisér Jiří Menzel dokázal ve filmech *Postřižiny* (1981) a *Slavnosti sněženek* (1984) najít adekvátní filmové výrazové prostředky pro vyjádření jeho specifické literární řeči. Baladické ladění pak provázelo filmy podle próz **Vladimíra Körnera** *Adelheid* (1969, r. František Vlácil) a *Cukrová bouda* (1980, r. Karel Kachyňa, podle novely *Zrození horského pramene*). Körnerův původní scénář k filmu *Zánik samoty Berhof* (1985, r. Jiří Svoboda) se zase stal východiskem pro autorovu pozdější stejnojmennou prózu. Divácky vděčná byly adaptace předlohy **Adolfa Branalda** *Vizita*, podle které vznikly filmy Karla Kachyni *Pozor, vizita!* (1981) a *Sestřičky* (1983), nebo zpracování povídek **Oty Pavla**, jež se staly inspirací filmu *Smrt krásných srnců* (1986, r. Karel Kachyňa). Prvky sci-fi a komedie v sobě zase spojovaly adaptace předloh **Josefa Nesvadby** *Slečna Golem* (1972, r. Jaroslav Balík) a *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977, r. Jindřich Polák).

Hlavním úkolem normalizační produkce ale bylo prosadit příběhy ze současnosti, které zachycovaly nejistoty, citové zmatky i revolty mladých hrdinů a vyzdvihovaly jejich závěrečné zapojení se do společnosti. Předním autorem ideologicky přijatelných námětů byl **Karel Štorkán**, podle jehož předloh byly natočeny filmy *My ztracený holky* (1972, r. Antonín Kachlík), *Půlnoční kolona* (1972, r. Ivo Novák), *Rodeo* (1972, r. Antonín Máša) a *Kvočny a Král* (1974, r. Jaromír Borek). Vesnickou tematiku nabídl zpracování próz **Jana Kostrhuna** *Plavení hříbat* (1976, podle novely *Prázdniny*), *Tvář za sklem* (1979, podle románu *Černé ovce*), *Pytláci* (1981) a *Vinobraní* (1982), které režíroval Hynek Bočan. Humorná nadsázka se stala základem jedné z nejúspěšnějších komedií *Jak svět přichází o básníky* (1982, r. Dušan Klein) podle novely **Ladislava Pecháčka** *Amatéri*. Naopak konfliktní hrdiny, kteří se dostávají do střetu s okolím, i důraz na sociálněkritický aspekt přinášejí filmová zpracování próz **Jiřího Švejdy**, podle kterých vznikly filmy *Požáry a spáleniště* (1980, r. Antonín Kachlík), *Kariéra* (1984, r. Július Matula, předloha *Dva tisíce světelných let*) a *Havárie* (1985, r. Antonín Kopřiva), dále **Václava Duška** *Křehké vztahy* (1979, r. Juraj Herz, podle prózy *Druhý dech*) nebo **Petra Novotného** *Zámek „Nekonečno“* (1983, r. Antonín Kopřiva, podle prózy z výchovného ústavu pro mládež *Vezmu sekeru*). Osobitě zpracování tematiky nelehkého dospívání a generačních konfliktů pak najdeme ve filmech Karla Smyczka *Jen si tak trochu písknout* (1980) a *Sněženky a machři* (1982; oba na motivy románové prvotiny **Radka Johna** *Džínový svět*) či *Krajina s nábytkem* (1986, podle povídkové knihy **Zdeňka Rosenbauma**).

V důsledku politického uvolňování v druhé polovině 80. let se začal objevovat i prostor pro sociální kritiku a satiru. Téma pokrytectví a protekcionismu se objevilo ve filmu *Hauři* (1987, r. Július Matula, podle románu **Stanislava Váchy**), alkoholismus zase pranýřoval přepis románu **Ladislava Pecháčka** *Dobří holubi se vracejí* (1988, r. Dušan Klein).

Zajímavý byl v tomto období vztah filmu a divadla. Vznikaly především přepisy nekonvenčních divadelních inscenací, jejichž smyslem bylo vyrovnat se s poetikou a atmosférou divadelního titulu a případně je významově povýšit posunem do nového filmového kontextu. Na plátna kin se tak dostaly – v režii Vladimíra Síse – dvě osobitě verze inscenací brněnského Divadla na provázku *Balada pro banditu* (1978, podle hry **Milana Uhdeho**) a *Poslední leč* (1981). Vladimír Sís zprostředkoval divákům také tvorbu **Jiřího Suchého** v divadle Semafor ve filmu *Jonáš a Melicharová* (1986). Stejnojmenná inscenace **Boleslava Polívky** se stala inspirací filmu Věry Chytilové *Šašek a královna* (1987). Do českého filmu 80. let výrazně zasáhli také autoři Divadla Járy Cimrmana **Zdeněk Svěrák** a **Ladislav Smoljak**, kteří sem přenesli svůj osobitý humor skrze snímky navazující na jejich inscenace s ústřední postavou Járy Cimrmana *Jára Cimrman ležící, spící* (1983) a *Rozpuštěný a vypuštěný* (1984, podle hry *Vražda v salonním coupé*).

## Adaptace české literatury v českém filmu po roce 1989

Bezprostředně po proměnách v roce 1989 se česká kinematografie vydala cestou, která byla opakem situace v letech 1945-1989. Filmaři se museli vyrovnat zejména s novými ekonomickými a organizačními podmínkami. V roce 1993 byl zrušen státní monopol, což proměnilo celkový charakter filmového průmyslu. Došlo k rozpadu do té doby monopolního výrobce filmů Filmového studia Barrandov, které prošlo složitou privatizací. Finanční podpora za strany státu byla minimální a tvůrci tak byli odkázáni zejména na aktivity soukromých producentů. Již od počátku 90. let tak vzniká celá řada filmových společností (např. Bonton, Space Films, Bioscop, Ateliéry Zlín...). Výraznou producentenskou činnost později rozvinula i veřejnoprávní Česká televize, která se stala největším koproducentem filmů. Česká kinematografie se sice konečně stala svobodnou, ale byla to především svoboda bez peněz, s níž si mnozí tvůrci nevěděli rady. Chyběli zkušení producenti, rozpadalo se výrobní zázemí, nastala nemilosrdná konfrontace se zahraniční konkurencí. Z těchto podmínek se odvíjejí nové dramaturgické tendence filmové tvorby po roce 1989, která se z počátku snaží sázet zejména na jistotu. A tu mj. poskytovala právě úspěšná literární díla, jež se stávala předlohami mnohých adaptací.

### BEZPROSTŘEDNÍ REAKCE NA MINULÝ REŽIM

Na počátku 90. let se tvůrci pokoušeli vyrovnávat s komunistickou minulostí. Často velmi neúspěšně ventilovali své osobní křivdy z období normalizace nebo se v adaptacích úspěšných literárních předloh vraceli k nelehkému období 50. let 20. století. Již v roce 1991 natočil režisér Vít Olmer první český soukromý film – adaptaci stejnojmenné předlohy **Josefa Škvoreckého** *Tankový prapor*. „Vzpomínka“ na vojenskou službu v 50. letech velmi lákala diváky, kteří se skrze adaptaci v minulosti zakázaného díla mohli podívat na socialismus tak, jak to dosud nebylo možné. Snímek ovšem místo závažnější reflexe nabídl hlavně zábavně laděné historky z vojenského prostředí. Bulvární ladění bylo předzvěstí Olmerova uměleckého pádu, který se bohužel naplnil realizací dvoudílného filmové zpracování románu **Vladimíra Párala** *Playgirls 1* a *Playgirls 2* (1995) o třech přítelkyních, které se rozhodnou podnikat v erotickém byznysu. Podobně jako *Tankový prapor* vyzněla i adaptace jedné z nejčtenějších knih bezprostředně porevolučního období **Černí baroni** (1992, r. Zdeněk Sirový) **Miroslava Švandrlíka**. Realizační záměr opět nedošel naplnění, neboť námět neodpovídal naturelu záumčivého režiséra, kterému se nepodařilo povznést se nad nenáročnost předlohy. Přes nenaplněné umělecké ambice však *Tankový prapor* i *Černí baroni* zaznamenaly značný komerční úspěch. Tematikou komunistického režimu se ve svých knihách zabývá také někdejší politický vězeň **Jiří Stránský**, z jehož předloh vyšel Hynek Bočan ve filmu *Bumerang* (1996). Jednalo se o první český film z prostředí bolševických lágrů, který byl zároveň lidsky pochopitelným zúčtováním s minulostí.

### ODKAZ ČESKÉ KLASIKY

Na počátku 90. let nutil filmaře nedostatek soudobých literárních předloh sahat jak po osvědčených, tak i pozapomenutých autorech české literární klasiky. Nejčastěji se tvůrci obraceli k dílu **Bohumila Hrabala**, ale bohužel žádná z adaptací nedosáhla kvalit slavných *Ostře sledovaných vlaků* nebo *Postřižin*. Dušan Klein zfilmoval pod názvem *Andělské oči* (1993) povídku *Bambini di Praga 1947* a zachytil osudy partičky podezřelých pojišťováků, kteří jsou nakonec sami obelštěni. Výsledek nicméně nepřesáhl úroveň barvotiskového retra. Ještě hůře dopadla *Příliš hlučná samota* (1994, r. Věra Caisová). Tvůrci sice do hlavní role získali slavného francouzského herce Philippa Noireta, ale nepochopení předlohy dalo vzniknout jednomu z nejslabších filmů 90. let. Práva na zfilmování knihy *Obsluhoval jsem anglického krále* se zase stala předmětem deset let trvajících tahanic. Když film, jenž zrcadlí v osudech číšníka dramata a prohry, kterými prošly naše dějiny v minulém století, v roce 2007 vznikl, zaujal sice svými dokonalými dobovými stylizacemi, ale tragikomičnost předlohy, ani metaforu českého osudu 20. století vystihnout nedokázal.

Tvůrci starší a střední generace se pak obraceli k literatuře období mezi světovými válkami, a to proto, že nedokázali najít výraznější kontakt s realitou ve zpracování současných témat. Klasikem, jehož skeptický pohled na temné stránky lidské psychiky filmaře v minulosti nejednou inspiroval, byl spisovatel **Jaroslav Havlíček**. V případě filmu *Helimadoc* (1992) ale režisér Jaromil Jireš natočil jen nostalgické retro, které z původně dominantní postavy románu – domácího tyрана dr. Hanzelína – udělalo sympatického podivína a na úkor dilematu mezi rodinnou soudržností a osobní svobodou vyzdvihlo motiv prvního citového okouzlení i hlubokého rozčarování vnímavého dospívajícího chlapce

Emila. Humoristický román **Zdeňka Jirotky** *Saturnin* – pojednávající o mladém muži dobrého společenského postavení a jeho svérázném sluhovi Saturninovi, který způsobí v poklidném životě svého pána řadu překvapivých zvratů – patří díky svému až barokně košatému jazyku mezi čtenářsky nejoblíbenější české knihy. V roce 1993 se ho zhostil režisér Jiří Věřčák, jehož retrosnímek sice zaujme hvězdným obsazením i nostalgickou atmosférou dokonalého koloritu 30. let 20. století, ale specifický duch předlohy v něm bohužel chybí. Také tvorba dalšího výrazného meziválečného autora **Vladislava Vančury** vynikala zejména bohatým jazykem. Filmaři při přepisu jeho předloh uspěli jen tehdy, dokázali-li vytvořit svébytnou atmosféru, do níž by se vančurovská stylizace hodila. To ovšem není případ adaptace *Útěku do Budína* (2003, r. Miloslav Luther), která je především kostýmní podívanou toporně ilustrující příběh generační vzpoury ve swingujících 20. letech. Spisovatel **Ivan Olbracht** v této době přitahoval filmaře zejména díky svým titulům zachycujícím osudy podkarpatských Židů. Podle jeho předloh vznikl nejprve komediálně laděný *Golet v údolí* (1995, r. Zeno Dostál), který se s využitím laskavého komentáře soustřeďuje na nostalgicky smířlivý popis již zmizelého světa svérázné židovské vesnice. Tragicky laděný snímek *Hanele* (1999, r. Karel Kachyňa, podle povídky *O smutných očích Hany Karadžičové*) pak vypráví příběh mladé ženy, která je kvůli milostnému vzplanutí k muži, jenž se odklonil od tradiční víry, zavrhnuta nejen židovskou komunitou, ale i vlastní rodinou. Legionářský spisovatel **Josef Kopta** je známý díky svému psychologickému románu *Hlídač č. 47*, který v roce 2008 nově zpracoval režisér Filip Renč. Syrový příběh válečného vysloužilce, který předstíráním hluchoty odhalí manželčinu nevěru, patří k nejlepším českým filmům té doby. Román pozapomenutého spisovatele a dekadenta **Josefa Karla Šlejhara** *Kuře melancholik* převedl na plátno v roce 1999 jako svůj třetí režijní počín kameraman Jaroslav Brabec. Snímek obdařil výrazným obrazovým řešením, korespondujícím s dějovými zvraty, nicméně značně posunul jeho vyznění, když z původního příběhu malého čtyřletého chlapce, který po smrti matky marně hledá jistoty ve světě dospělých, vypustil motivy týrání. Svůj smysl pro originální vizualitu Brabec projevil už v roce 1993 v přepisu knihy **Josefa Váchala** z roku 1924 *Krvavý román*. Obrazově vysoce stylizovaný film, který si pohrával se stereotypy brakové literatury, formálně stavěl na žánrových schématech kinematografie od jejích počátků až do zvukové éry. Většina zmíněných adaptací je převážně jen ilustracemi původních literárních předloh. Světlou výjimkou mezi tvůrci, kteří se snažili literární předlohy uchopit nově, byl Vladimír Michálek. Jeho netradiční přepis *Ameriky* (1994) **Franze Kafky** byl výtvarně stylizovanou podívanou, shrnující představy Středoevropana o Americe. Zajímavě se vyrovnal s přepisem meziválečné autobiografie **Jakuba Demla** ve filmu *Zapomenuté světlo* (1996). Příběh přesadil do období normalizace a do role vesnického kněze, bojujícího koncem 80. let za zachování místního kostela, obsadil netradičně komika Bolka Polívku. Stranou zájmu filmařů nezůstala ani poezie. Klasiku 19. století, jako je **Erbenova Kytice** a *Máj* **Karla Hynka Máchy**, převedl do podoby celovečerních kalendářových ilustrací, postrádajících jakoukoli básnivost režisér F. A. Brabec.

## SOUČASNÉ LÁTKY

S jistou stabilizací české literatury se v polovině 90. let začínají objevovat i noví autoři, kteří přicházejí se svými současnými pohledy na svět, v nichž výrazně převažují tendence k autobiografičnosti či (psuedo)autentičnosti. Zájem čtenářů o jejich díla zákonitě vzbudil pozornost filmařů.

Vděčné látky poskytoval humorista **Petr Šabach**. Vzhledem k epizodickému charakteru jeho knih vznikaly na jejich základě většinou volné adaptace, kterým dodával dějovou linku scenárista Petr Jarchovský. V roce 1993 to byla *Šakalí léta* (r. Jan Hřebejk) – retromuzikál z období 50. let pojednávající o začátcích rock'n'rollu ve čtvrti režimních prominentů Dejvicích. Na pozadí událostí roku 1968 se zase odehrávala úspěšná komedie *Pelišky* (1999, r. Jan Hřebejk), jejíž děj se soustřeďuje kolem hašteření dvou ideologicky znesvářených rodin, žijících v jednom domě a bezděčně sdílejících vše dobré i zlé. Na *Pelišky* volně navázala hořká komedie *Pupendo* (2003), která opět zachycuje dvě rodiny spojené těsnými pouty citů, tentokrát ovšem v morálně komplikované době normalizace. Nepříliš zdařilou komedií situovanou tentokrát do 90. let pak byl film *U mě dobrý* (2008). *Občanský průkaz* (2010) generačně spřízněného režiséra Ondřeje Trojana se pak v příběhu čtveřice mladíků, jejich přátel, lásek i rodičů opět vrací do doby normalizace.

Filmaři se zákonitě obraceli i k literárním předlohám domácích bestsellerů. Nejčastěji adaptovaným autorem se stal **Michal Viewegh**, který ve své tvorbě umí propojit na jedné straně komerčně atraktivní témata, kdy často vychází z pokleslých žánrů, na straně druhé ale velmi dobře vystihuje psychologii hrdinů, atmosféru i prostředí. Od roku 1997 se jeho příznivci dočkali celkem deseti adaptací. Jako první zfilmoval jeho autobiograficky laděnou knihu *Báječná léta pod psa* v roce 1997 Petr

Nikolaev. Film ve své době zaznamenal velký úspěch, protože s humornou nadsázkou zachycoval osudy jedné obyčejné rodiny za komunistického bezčasí, v době, kdy bylo Československo okupováno sovětskými vojsky. Nikolaev (který je mj. také autorem drsného filmu z prostředí deklasované mládeže 70. let ...*a bude hůř* podle románu **Jana Pelce**) adaptoval i další Vieweghovu předlohu *Vybíjená* (2015). Režisér Petr Koliha v roce 1997 zfilmoval *Výchovu dívek v Čechách* – milostný příběh učitele a začínajícího spisovatele, který se kvůli penězům ujme nelehkého úkolu vzdělat dceru bohatého podnikatele. Filip Renč zase v roce 2005 vytvořil z *Románu pro ženy* – Vieweghova nejprodávějšího titulu – mondénní pseudofeministickou podívanou, v níž matka a dcera hledají pravého muže pro cestu životem. Na komerční úspěch snímku navázal režisér Jiří Vejdělek filmem *Účastníci zájezdu* (2006), v němž ale vytvořil jen oddechovou prázdninovou komedii, těžící z konfrontace typově odlišných rekreantů během dovolené na Jadranu. Následující komedie *Nestyda* (2008, r. Jan Hřebejk) vychází z *Povídek o manželství a sexu*, jež Viewegh vydal v roce 1999 a uplatnil v nich své zkušenosti s rozvodem. Film pojednává o čtyřicátníkovi pokoušejícím se neustálými zálety zahnat neodbytně se hlásící krizi středního věku i narůstající nespokojenost s vlastním manželstvím. Poměrně malému diváckému úspěchu se těšily snímky *Případy nevěrné Kláry* (2009, r. Roberto Faenza) nebo *Román pro muže* (2010, r. Tomáš Bařina), v němž samolibého soudce, který vezme své dva sourozence – umírajícího mladšího bratra a osamělou sestru – na dovolenou do Tater, ztvárnil Miroslav Donutil. Vieweghově typickému rukopisu se poněkud vymyká fantasticky laděný příběh čtyř andělů s názvem *Andělé všedního dne*, který v roce 2014 zfilmovala Alice Nellis.

Ve výčtu divácky úspěšných titulů pak nesmíme opomenout adaptaci románu **Jaroslava Rudiše** *Grandhotel* (2006). Příběh o lásce, samotě, nejistotě, frustracích a touze splnit si své sny zasadil režisér David Ondříček do prostředí hotelu Ještěd, ale bezradný film se bohužel rozpustil ve figurkaření a vnějškové libivosti.

Experimentálnější linii v adaptacích české literatury tvoří snímky, které vznikly podle předloh autora **Jáchyma Topola**, jehož tvorbu charakterizuje specifické nakládání s jazykem, které rozbíjí výrazové konvence a provokuje užíváním drsných výrazů. To vše akcentuje i syrový přepis novely *Anděl* z prostředí drogových dealerů, kterou pod názvem *Anděl Exit* (2000) realizoval Vladimír Michálek. Na motivy Topolovy kultovní knihy *Sestra* (1994) vznikl v roce 2008 stejnojmenný film Víta Pancíře. Zatímco Michálek se rozhodl rekonstruovat příběh, Pancíř vsadil na abstrakci a vystižení ducha vyprávění. V jeho filmu se doplňuje svébytný koncept obrazu s Topolovými hutnými, někdy až barokně naditými větami a původní hudbou kapely Psí vojáci.

Po roce 1989 se tvůrci také často věnují adaptacím divadelních her či přepisům divadelních inscenací do filmové podoby. Hlavní motivací – ne vždy ale naplněnou – je většinou úspěch díla na jevišti, který se filmaři pokoušejí zopakovat. Tak tomu bylo v případě filmové verze úspěšné divadelní hry **Jiřího Hubače** *Dům na nebesích* (1980), kterou pod názvem *Jedna kočka za druhou* (1993) nepřilíš úspěšně zfilmoval František Filip. V roce 2005 se do kin dostala černá komedie **Petra Zelenky** *Příběhy obyčejného šílenství* – a to v režii samotného autora, který hru o vztazích a absurditě každodenního života už předtím sám režíroval v pražském Dejvickém divadle a ve filmovém přepisu se mu podařilo nápaditě odpoutat od divadelní podoby. Vznikla inteligentní komedie o lidech, jejichž chování je podřízeno snaze zbavit se jakýmkoli způsobem osamělosti. Nepřilíš kvalitní přepisy divadelních her nabídly tituly *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí* (2006, r. Pavel Göbl) – absurdní tragikomedie na motivy divadelní hry **René Levinského**, v níž se hlavní postavy snaží řešit své vztahové propletence na pozadí mizejícího genia loci opuštěného nádraží, a také *Zakázané uvolnění* (2014, r. Jan Hřebejk) – výbušná konverzační komedie, jež vznikla podle komorní hry **Petra Kolečka** o únosu nevěsty ze svatby. Oba snímky dokazují, že film vždy nemusí najít adekvátní zpodobnění filmové předlohy. Neopomenutelným počinem je naopak titul *Odcházení* (2011) – adaptace poslední hry **Václava Havla**. Snímek, jenž byl také Havlovým režijním debutem a který se zcela výhradně odehrává v zahradě jisté vládní vily, sice dramatickou strukturu původní divadelní hry nepopře, přesto se režisérovi podařilo vytvořit osobitou atmosféru, v níž se sebeironickým nadhledem i nepopíranou kritikou poměrů soudobé politické kultury zachycuje groteskní proměny moci. Na plátna kin se kupodivu dostávaly také více či méně zdařilé přepisy divadelních inscenací, které většinou nepřilíš invenčně kopírovaly jejich jevištní podobu. Patří sem např. adaptace stejnojmenné divadelní hry **Václava Havla** – nadčasové ironické komedie o totalitních mechanismech *Žebrácká opera* (1991), kterou režisér Jiří Menzel již dříve uvedl na jevišti pražského Činoherního klubu. Dále lze zmínit např. *Dobře placenou procházku* (2009, r. Miloš Forman) – obnovené nastudování titulu divadla **Semafor**, které v roce 2007 uvedlo pražské Národní divadlo, nebo film *Čtyři dohody* (2013, r. Olga Špátová a Miroslav Janek) podle úspěšné divadelní inscenace **Jaroslava Duška**.



V poslední době počet filmů, které vznikají na základě literárních děl, oproti situaci na počátku 90. let výrazně poklesl. Z důvodu nedůsledného systému dotací filmů ze strany státu se totiž snížil počet nově vznikajících snímků, a tak se zájem tvůrců soustředí hlavně na původní náměty, případně mezinárodní koprodukce upřednostňují témata nadnárodní. Filmaři se tak i k osvědčeným literárním dílům – bestsellerům – obracejí s menší frekvencí.



## SHRNUTÍ KAPITOLY

Adaptace literárních děl představují v české kinematografii v období 2. poloviny 20. století velmi výraznou položku. Volba titulů vždy závisela na vývoji kinematografie a společenských poměrech. Pro liberální 60. léta pak bylo typické propojení literární a filmové sféry, jež se vzájemně ovlivňovaly a u řady autorů navíc docházelo k úzkému sepětí literárních a filmových aktivit. Stabilizace poměrů umožnila nástup tzv. české nové vlny a měla pozitivní vliv i na tvorbu starších tvůrců, kteří v této dekádě vytvářejí leckdy svá nejlepší díla. Filmové adaptace vycházely z reprezentativních literárních předloh (tvorba Arnošta Lustiga, Bohumila Hrabala, Milana Kundery, Vladimíra Párala...), se kterými se tvůrci měli potřebu vypořádat většinou značně osobitě. Období slibného rozvoje nicméně bylo velmi rázně ukončeno kvůli politickým událostem v roce 1968. Nástup normalizace v 70. letech zasáhl do filmové tvorby neúprosně a znamenal prudký zlom. Proměna oficiální kulturní politiky silně ovlivnila i úroveň filmových adaptací literárních děl. Od roku 1971 vznikala celá řada filmů, které se snažily vyjít vstříc „požadavkům nové doby“ a naplno sloužit zájmům komunistické strany jako nástroj propagandy a výchovy. Jedním z hlavních úkolů normalizační produkce ale bylo prosadit příběhy ze současnosti, které zachycovaly nejistoty, citové zmatky i revolty mladých hrdinů a vyzdvihovaly jejich zapojení se do společnosti. K další proměně pak dochází po roce 1989, kdy adaptace úspěšných literárních děl většinou měly být sázkou na jistotu.

## LITERATURA

- Aujezdský, P. Od knížky k televiznímu filmu. Brno, JAMU, 2009.
- Bartošek, L. Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945). Praha, Mladá fronta, 1985.
- Bazin, A. Co je to film? Praha, 1979.
- Bordwell, D. – Thompson, K. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha, NAMU, 2011.
- Bubeníček, P. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. In: Iluminace. Praha, NFA, 2010, č. 1, s. 7-21.
- Bubeníček, P. Zásahy adaptace: ke studiu literatury ve filmu. In: Česká literatura. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013, č. 2, s. 156-182.
- Fedrová, S., ed. Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?). Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010.
- Filmový sborník historický. Film a literatura. Praha, Československý filmový ústav, 1988.
- Halada, A. Český film devadesátých let. Praha, Lidové noviny, 1997.
- Helmanová, A. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře. Praha: NFA, 2005, s. 125-144.
- Helmanová, A. Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu. In: Host, 2001, č. 2, s. 57-64.
- Homoláč, J. Intertextovost a utváření smyslu v textu. Praha: Karolinum, 1996.
- Hutcheon, L. Teória adaptácie. Brno, JAMU, 2012.
- Chatman, S. Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu. Brno, Host, 2008.
- Lukeš, J. Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). Praha, Slovart, 2013.
- Macurová, A. – Mareš, P. Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu. Praha, Karolinum, 1993.
- Mravcová, M. Literatura ve filmu. Praha, Melantrich, 1990.
- Mravcová, M. Od Oidipa k Francouzově milence. Praha, NFA, 2001.
- Plažewski, J. Filmová řeč. Praha, Orbis, 1967.
- Přádná, S. – Škapová, Z. – Cieslar, J. Démanty všednosti. Praha, Pražská scéna, 2002.
- Thompson, K. – Bordwell, D. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha, AMU, 2011.
- Žalman, J. Umlčený film. Praha, KMa, 1993.