

Literární jazyk vs. filmová řeč. K hledání nových pohledů na válku a totalitu v české kultuře 60. let

PETR KUČERA

V průběhu 20. století se vztah literatury a filmu postupně prohloubil natolik, že v procesech vzájemného ovlivňování již nelze zřetelně oddělit „výchozí“ a „cílovou“ uměleckou disciplínu, neboť se obě v důsledku této interakce výrazně proměnily a nadále proměňují. Zkoumání specifčnosti literárního jazyka a filmové řeči vyžaduje jistou míru simplifikace, která umožní lépe charakterizovat vyjadřovací možnosti i limity obou znakových systémů. Stav slovesného umění na počátku 20. století je výsledkem zásadních proměn funkcí a forem písemnictví, které těsně souvisejí s proměnami vnímání, prožívání, artikulování a komunikování tradičních i nových obsahů.

S proměnami lidské psychiky, v nichž v moderní době hrají nemalou roli právě film a vizuální média vůbec, se neustále proměňují a diferencují literární žánry, tradiční žánry mění svůj rozptyl, vznikají nové žánry či žánrové formy. Možnosti literatury jsou netušené, limity literárního jazyka jsou však dány limity přirozeného jazyka, na jehož bázi literární text vzniká (a to i v případě extrémních deformací tohoto jazyka).

Thomas C. Foster upozorňuje na nebezpečí spojené s porovnáváním rysů, které filmové umění sdílí s dalšími druhy umění (využívání zvuku i obrazu, prvků divadelního představení, narativního rozhodování atd.), neboť se pak ztrácí ze zřetele význam faktu, že objektiv kamery dokáže „vidět“ akci, pojme však jen určitou část scény (2017, 22–23). Důraz na selektivní zobrazování akce vede Fostera k lapidárním charakteristikám filmu: „Film je jediné literární médium, v němž se sám text hýbe“ a „text filmu je film sám“ (24).

Povaha emocí, které posluchač/čtenář literárního díla či divák filmu zažívá v procesu recepce, je rozdílná, třebaže obě média jsou narativní – sekvenční strukturovanost literárního textu je sice oproti filmu výrazně méně dynamická, poskytuje však čtenářské veřejnosti například vhled do dění, které se odehrává v psychice postav. Nemožnost synchronizovat dialogy a akci v literárním díle klade v době existence filmu zvýšené nároky na způsob, jímž zprostředkovává informace. V novodobé próze nahrazuje vševědoucího vypravěče postupně vypravěč personální. Modernistická tvorba využívá nové médium a vytváří typ narativního hlasu označovaného jako „oko kamery“.

Počítá-li próza s personálním vypravěčem se čtenářskou schopností identifikace s postavou a jejím pohledem na svět, je v případě vypravěče typu „oka kamery“ ještě

náročnější – předpokládá recipientovou vizuální zkušenost kultivovanou sledováním filmů. V nich převažuje kamera objektivní, která i u hraného filmu vyvolává díky stabilním záběrům pocit „dokumentárnosti“. Ruční kamera může naproti tomu vizuálními prostředky naznačit například psychickou labilitu postavy apod. Zatímco literatura má více možností, jak lze odkazovat nepřímou k psychické aktivitě postav, ve filmu je nutno vnášet odkazy k duševním dějům zvenčí, například kontrastem rozhýbaných postav a statické scény či naopak kontrastu nepohybujících se postav a dynamiky zjednané rozpohybovanou kamerou, popřípadě velkým množstvím střihů, z nichž lze usuzovat na psychické rozrušení postav.

Významotvorná funkce pohybu ve filmu však nemusí být naplněna, jestliže jsou zobrazované akce samoučelné, což je častý případ tzv. akčních filmů, ale i situací ve filmech jiných žánrů, v nichž režisér s kameramanem podléhá vizuálnímu uhrnutí dynamismem určitých situací, prostředí, typických aktivit postav apod. Zdánlivě podobně pojaté rychlé střídání střihů může ve filmu navozovat vzájemnou distanci postav nebo kritickou životní situaci postavy, která se svému okolí začíná stále více odcizovat. Vyjadřování psychických dějů vizualizovaným pohybem skýtá filmové řeči na jedné straně velké možnosti, na druhé straně s sebou nese jistá rizika. Nemałym rizikům však čelí i jazyk literatury, neboť je do značné míry odkázán na volbu narativních postupů, jimiž jsou čtenáři pozvolna zprostředkovány informace sdělitelné ve filmu časově výhodnějším a recepčně snazším způsobem.

Vypravěč typu „oko kamery“ je v moderní próze kromě jiného také pokusem o překonání tradičního omezení literárního jazyka, který přímo a bez hodnotících prvků nevyjadřoval pocity postav. Moderní próza počítá se čtenářem, který je filmem připraven dozvídat se o prožívání postavy ze záběrů na její obličej. Tvůrci filmu jsou oproti autorům literárních děl většinou nuceni vyvinout větší úsilí k zobrazení vnitřního života postav, na druhé straně však mohou počítat s bohatou zkušeností diváků s používáním zrakového analyzátoru.

Autor prozaického díla je výrazně omezen již volbou narativního postupu. Zdánlivě „svobodný“ personální vypravěč například nabízí čtenáři pouze události, které zná z vlastní zkušenosti, zatímco režisér a kameraman mají permanentně k dispozici širokou škálu možností nakládání s informacemi – od základního výběru a následného zdůraznění, omezení, zamlčení. Zajímavá je možnost rafinovaného zavedení diváka na falešnou stopu, kterou lze ve filmu zprostředkovat kupříkladu minimem detailních záběrů. Filmová řeč má k matení diváka zvláště vhodný postup prostřihu, při němž lze vrstvit či rozdělovat různé scény odehrávající se v téže době. Vrstvit lze však nejen scény, ale i jednotlivé obrazy tak, že postupně vytvářejí určitý vizuální model, jehož význam může odkazovat například k závažnému společenskému problému.

Film uvádí instrukce ke své sémantizaci ve své první části zpravidla výrazněji – děje se tak v podobě představení postav a vztahů mezi nimi, nastínění výchozí situace, zobrazení prostředí atd. Filmu je vlastní důraz na zachycení pohybu, vývoje a proměn postav, konstrukce zápletky, jejíž zajímavost spočívá v uchopení aktuálního společenského problému. U filmového hrdiny se tak mnohem více než u hrdiny literárního očekává pestrá škála vnějších rysů jeho vnitřní proměny – zejména v podobě mimiky, gest, pohybů, stylu oblečení apod.

Zatímco v raných fázích filmu byla motivace chování postav dosti jednoduchá, stává se postupně stále méně zřetelnou – sílí naopak význam sociálního, kulturního či náboženského kontextu, v němž k proměnám v chování hrdiny dochází. Logicky tak rostou požadavky kladené na kompozici záběrů – i sebemenší detaily v podobě proměn světla, jeho pronikání prostorem apod. tak mohou hrát v mizanscénách významnou roli.

Rozdíly mezi jazykem literatury a řečí filmu se nejvýrazněji projevují v případech filmových adaptací literárních děl. Poměrně vzácná je situace, kdy divák-čtenář pronikne díky filmové adaptaci lépe k hloubkové struktuře literárního textu, lépe pochopí např. tragičnost kritické životní situace, v níž se hrdina nachází. Zejména u rozsáhlejších románů totiž mohou odbočky od hlavní dějové linie a větší reflexivní pasáže znejasnit kontury existenciálního problému, jehož uměleckým řešením se dílo zabývá. Filmová adaptace tak může díky svým zobrazovacím možnostem zvýraznit nebo dokonce nově domyslet a rozvinout základní narativní linii, kterou románové digrese zastřely.

Kritické životní situace a jejich deformační vliv na psychiku postav zkoumali ve svých filmech mj. tvůrci československé nové vlny. Od konce 50. let 20. století se v Československu unikátním způsobem propojily snahy o ideologicky méně zatížený pohled na historické události, ale i na soudobé sociální problémy s širším úsilím o hledání nových podob filmové řeči. Právě ve filmu spojovaném s největšími možnostmi při zobrazování „skutečného života“ – srov. např. koncept filmové „záchrany vnější skutečnosti“ Siegfrieda Kracauera z počátku šedesátých let (1979) – se neprosazoval esteticky akcentovaný přístup snadno, neboť byl podezírán ze snahy vyhýbat se palčivým otázkám nedávné minulosti i novým problémům soudobé reality.

V podmínkách „tání“ ideologického příkrovu v kulturní politice Československa 60. let se však zkoumání estetické role ve významové výstavbě filmu stalo podnětem nejen k dialogu různých uměleckých oborů při vzniku filmového díla, ale také k objevování nových forem, jejichž prostřednictvím lze komunikovat obsahy např. neslučitelné s úzkou představou myšlení a cítění „socialistického člověka“. Důležitou roli sehrály v tomto procesu filmové adaptace nově vzniklých próz s válečnou tematikou. V nově vznikající české próze byl patrný především ústup od pojetí historie jako sledu velkých politických událostí a heroizace jejich aktérů – nejvýrazněji se tento odklon od tzv. velkých dějin projevil v části válečné prózy, která se obracela ke každodennosti malého člověka, jeho niterným obavám, touhám, ale i ke všednosti, banalitě, a dokonce trapnosti života, který je pouhým obstaráváním a přežíváním.

Novou typologickou linii představovala próza s židovskou tematikou, neboť Židé byli nejčastějšími oběťmi nacistického teroru. Židovská tematika je však zároveň více či méně skrytou polemikou s komunistickým režimem, který byl výrazně antisemitský – v obnažené podobě se tento rys nového totalitního režimu projevil v popravách Židů v politicky inscenovaných procesech v první polovině 50. let. Umělecky nejvýraznějšími autory české válečné prózy s židovskou tematikou jsou Arnošt Lustig (1926–2011), Josef Škvorecký (1924–2012) a Ladislav Fuks (1923–1994). Díla těchto autorů byla přeložena do desítek jazyků a dočkala se i řady filmových, televizních a divadelních adaptací.

Velkému zájmu filmařů se v 60. letech těšily zejména prózy Arnošta Lustiga. Podle povídek *Noc a naděje* (1957) natočil Zbyněk Brynych film *Transport z ráje* (1963); podle povídky „Tma nemá stín“ z povídkové sbírky *Démanty noci* (1958) natočil Jan Němec stejnojmenný film (1964). Antonín Moskalyk adaptoval v roce 1965 pro televizi Lustigovu novelu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), v roce 1967 pak zfilmoval novelu *Dita Saxová* (1962).

Pozoruhodný je výsledek spolupráce Arnošta Lustiga s režisérem Zbyněkem Brynychem (1927–1995), kterého zaujalo několik povídek souboru *Noc a naděje* (1957) – na základě několikaleté spolupráce a studia dobových materiálů vznikl společný scénář k filmu *Transport z ráje* (1963), v němž se propojují motivy několika povídek sbírky (zejména povídky „Modrá naděje“). Film využívá rámcové konstrukce konfrontující příjezd nacistického generála do Terezína, kde má proběhnout secvičená „potěmkiniáda“ pro delegaci Mezinárodního Červeného kříže, s odjezdem čtyř tisíc mužů a žen do vyhlazovacího tábora Birkenau (jako trest za odbojovou činnost v podobě vyvěšování plakátů upozorňujících na lživost nacistické propagandy).

Film, který mj. získal v roce 1963 Hlavní cenu na Mezinárodním filmovém festivalu ve švýcarském Locarnu, se inspiroje stylem dobových žurnálů, které usilovaly o autenticitu výpovědi. V časovém prostoru jednoho dne zachycuje kvazidokumentární kamera Jana Čuříka nenalíčené herce v situacích, které mapují podstatné události terezínského ghetta. Mozaikovitě skládané mikropříběhy obyvatel ghetta ruší možnost vytváření jakékoli hierarchie – každý židovský život je důležitý, a tak je hrdinou filmu nikoli jedinec nebo vybraná skupinka lidí, ale celý židovský národ ocitající se ve smrtelném ohrožení.

Na rozdíl od první vlny válečné prózy a filmů 50. let nekontrastují postavy vězňů s jednoznačně negativně pojatými postavami svých věznitelů. Nacisté nejsou – až na výjimky, jimiž je zejména obersturmführer SA Herz v podání Ilji Prachaře – ztělesněním nadřazenosti a krutosti. Spíše se svým neosobním přístupem k okolí hraničícím až s apatií stávají účinnými nástroji zla. Svůj díl viny však nesou i někteří Židé – v první řadě někteří členové samosprávy, na niž nacisté přenášejí odpovědnost za osudy vězňů (odmítnutí či naopak souhlas s transportem).

Všudypřítomnou ponurost prostředí terezínského ghetta umocňuje práce kamery se světlem či kontrastivní snímání stísněných obývaných prostor a rozlehlých veřejných prostranství či prázdných ulic. Nejsuggestivněji však působí detailní záběry na tváře vězňů i věznitelů, v nichž se zračí výrazné emoce – pocity strachu, bezděje, odhodlání uchovat si lidskou důstojnost či naopak pocit nezúčastněnosti, spoluviny aj. Také u tvůrců *Transportu z ráje* se hledání možností filmové řeči pojí s hledáním odpovědí na otázky, které si širší kulturní veřejnost začala stále častěji klást.

Již zmíněný film *Démanty noci* (1964) natočil režisér Jan Němec jako svůj celovečerní hraný debut, v němž navázal na svůj absolventský film *Sousto* (1960). Tento dvanáctiminutový studentský snímek, adaptující Lustigovu stejnojmennou povídku, vzbudil pozornost, když získal na Dnech krátkého filmu v Oberhausenu druhou hlavní cenu v konkurenci tvorby zkušených režisérů. Film *Démanty noci* byl na Mezinárodním filmovém festivalu v Mannheimu – Heidelbergu v roce 1964 oceněn Velkou cenou, čímž obrátil pozornost mezinárodní kulturní veřejnosti nejen k talento-

vanému režisérovi, ale i k rodící se nové československé vlně. Scénář vznikl za úzké spolupráce Jana Němce s Arnoštem Lustigem, který v té době působil jako scenárista Filmového studia Barrandov. Tento scenáristický dialog je pozoruhodný zejména tím, že autor literární předlohy, který prošel několika koncentračními tábory a uprchl z transportu smrti, se dokázal otevřít pohledu nezkušeného mladého režiséra.

V kontrastu k příběhovému či dokumentárnímu rázu nemalé části tzv. koncentračnické literatury se již Lustigova pozornost zaměřila na existenciální aspekty holokaustu, v nichž se podstata lidské bytosti vyjevuje ve své nezastřené podobě. Lustig tak souzní s tzv. druhou vlnou válečné prózy, která se posouvá z deskriptivní roviny k analýze lidské psychiky. Režisér Jan Němec se v *Démantech noci* rozhodl – podobně jako Arnošt Lustig ve svých prózách – prozkoumávat nikoli materiální svět okupace a koncentračních táborů, ale neprobádané prostory lidské duše. Film proto redukuje na minimum odkazy k době či prostředí a vhání diváka do vypjaté situace útěku, při němž jde o záchranu holého života.

Na rozdíl od divácky oblíbené žánrové formy dobrodružných „útěkářských“ filmů nenabízí kamera Jaroslava Kučery napínavou, avšak „bezpečnou“ podívanou – divák zakouší s maximální možnou vizuální sugestivitou vrcholně stresující okamžiky útěku, v nichž se téměř stává sám jedním ze štvaných uprchlíků. Vizuální a akustické vjemy netvoří ve filmu logicky komponovaný a smysluplný celek, ale útočí na smysly prchajících často izolovaně. Diváka zvyklého na lineární a didaktizující vyprávěcí techniky socialistického realismu 50. let rušila nejen dynamická kamera, ale i časté střídání časových rovin a fantazijních prostorů.

Stálo by jistě za speciální pozornost prozkoumat originální propojení Němcovy inklinace k existencialismu v celkovém vyznění mrazivé okupační atmosféry s náběhy k surrealismu v pojetí halucinativních vizí či snových představ. Strohé dialogy, ponurá atmosféra a bezvýhodnost kritické životní situace kontrastují v Lustigově literární předloze s výrazně bohatšími vnitřními monology, které odkazují ke složitým psychickým dějům v situaci blížícího se konce. Režisér Němec rozpoznal v Lustigových prózách novou tendenci k překračování tradičního vyprávění svědků válečných hrůz směrem ke zkoumání obecně lidské problematiky proměn a mezí základních emocí. Ve volné filmové adaptaci se pak pokusil o důsledně umělecké ztvárnění vlastností lidské psychiky založené na sugestivních obrazech, které postupně skládají portréty lidí poznamenaných prožitými událostmi.

Řadu próz s židovskou tematikou z období nacistické okupace vytvořil v 60. letech Ladislav Fuks – román *Pan Theodor Mundstock* (1963), povídkový cyklus *Mí černovlasí bratři* (1964), román *Variace pro temnou strunu* (1966). Podle novely *Spalovač mrtvol* (1967) natočil v roce 1968 Juraj Herz stejnojmenný film – novela a její filmová adaptace představují zásadní přínos k novému pojetí literárního jazyka a filmové řeči ve vztahu k tématu války.

V roce 1968 natočený černobílý celovečerní film měl premiéru 14. března 1969, tj. v předvečer třicátého výročí vpádu hitlerovských vojsk do Československa. Ihned po premiéře byl film uložen do trezoru, opětovného uvedení do kin se dočkal až 1. srpna 1990. Vedle nápaditého zachycování pohybu se tvůrci soustředili také na vizuálně sugestivní zobrazování prostorových vztahů, které v polemice s předcháze-

jící tradicí přehodnocovali. Režisér Juraj Herz a kameraman Stanislav Milota zvolili divácky nepříjemný, avšak velmi účinný postup – výrazné deformace postav a prostředí. Obvyklé rozměry a pohledy na objekty a scénérie kamera narušuje snímáním z extrémních úhlů, z nichž v každodenním životě nejsou nahlíženy. Hodnotová hierarchie je tak ve filmu i v této rovině odlišná od podstatně abstraktnějšího rozvrhu v novele, neboť neutrální či nevýrazné se posouvá ve filmu do polohy příznakového nebo nápadně abnormálního.

Přebujelé hyperboly v promluvách hlavní postavy, u nichž není zcela zřejmé, zda jde o ironii nebo psychickou poruchu, jsou ve filmu vizualizovány zrychleným střídáním detailních záběrů či záběrů z neobvyklých úhlů, které běžné realitě propůjčují panoptikální ráz. Dojem panoptikálnosti podporuje také převaha interiérových scén nad exteriérovými. Panoramatické záběry, v nichž lze vnímat širší kontext jevů, se nevyskytují, akcentovány jsou naopak vizuálně deformované jednotlivosti, které spoluutvářejí přízračnou atmosféru.

Z deformujících detailních a polodetailních záběrů jsou ve filmu Juraje Herze složeny i sekvence, u nichž divák očekává obvyklé panoramatické záběry mapující celkovou situaci v širším prostoru – panoptikální až hororově děsivý ráz těchto sekvencí se výrazně vepisuje do divákovy paměti a nutí k úvahám o abnormalitě zdánlivě běžných situací a jejich aktérů. Převrácená či zkreslená perspektiva shora, v zrcadle apod. je dalším kreativním přínosem kamery Stanislava Miloty při „představování“ postav nebo zvířat. Nic není normální, běžné, obvyklé, přirozené – většina záběrů upozorňuje na excentričnost a neuvěřitelnost viděného (Kučera 2018, 71–73).

Ve filmu Juraje Herze *Spalovač mrtvol* hraje důležitou roli také hudba Zdeňka Lišky a zvuk Františka Černého, a to nejen proto, že hlavní postava (Kopfrkingl) je milovníkem a znalcem klasické hudby. Hudebním motivem, který podkresluje důležité scény, je stylizovaná operní árie, v níž kromě smyčcových nástrojů zaznívá ženský hlas. S výjimkou této ústřední melodie je veškerý hudební doprovod bez lidského zpěvu, čistě instrumentální a nahrazuje běžné zvuky. Stylizace vnějšího prostředí tak postrádá typickou zvukovou rozmanitost, ojedinělé zvuky proto působí téměř překvapivě – ozývají se při běžném provozu krematoria. Při Kopfrkinglově vraždění naopak zaznívá pouze hudba symbolizující vytržení z rámce běžného života (Kučera 2018, 73–74).

Židovské tematické věnoval povídkové knihy také Josef Škvorecký – *Sedmírmenný svícen* (1964) a *Babylonský příběh a jiné povídky* (1967). Václav Gajer natočil s názvem *Flirt se slečnou Stříbrnou* v roce 1969 Škvoreckého román *Lvíče* (1969). Třebaže ve Škvoreckého románu i v Gajerově filmové adaptaci je téma židovské perzekuce za nacistické okupace v povrchové struktuře spíše okrajové, hraje důležitou roli pro pochopení tajemné viny hlavní postavy. Scénář je výsledkem spolupráce Josefa Škvoreckého a Zdeňka Mahlera, podstatný podíl na umělecké kvalitě snímku má kamera Jana Čuříka. Román psal Škvorecký v letech 1963 až 1967 již jako spisovatel z povolání, využil v něm však své zkušenosti z předchozí práce nakladatelského redaktora, a tak je satirická linie příběhu demaskující manipulativní praktiky komunistických funkcionářů nakladatelství i vliv cenzury na podobu tehdejší české kultury nejen zdrojem originálního humoru, ale i hlubších reflexí o fungování společenských mechanismů.

Jako vystudovaný anglista a bytostný liberál vnesl Škvorecký do české prózy ne zcela běžný ironický nadhled a tvůrčí lehkost při prolínání různých žánrů a stylových poloh. Neobvyklé bylo především spojení pronikavých postřehů o patologii sociálního prostředí a přesné portrétování postav intelektuálů a stranických šíbrů s nízkými žánry detektivky, melodramatu či ironizovaným lyrismem milostných románek. Škvoreckého pojetí autenticity je podstatným příspěvkem k novému směřování české prózy i filmu 60. let. V memoárově laděných esejích toto pojetí svým příznačným stylem formuluje: „Ty malé autentické kecy jsou větší než věty nádherně vyklenuté rétorikou podle všech předpisů a vypovídající o tajemství života. Jsou-li kecy autentické, vypoví o tom tajemství víc“ (1997, 285).

V románu i ve filmu převažují dialogy, v literární předloze hrají důležitou roli také monologické „sebehodnotící“ reflexe hlavní mužské postavy – nakladatelského redaktora Ledna, který se marně snaží svést slečnu Stříbrnou. Cynický a citově zploštělý pražský intelektuál Karel Leden je ve filmu díky neopakovatelnému osobnímu kouzlu Jana Kačera složitější postavou, dokonce se zdá, že se v rozporu se svým pragmatickým ustrojením poprvé v životě zamiloval (jeho zrak často spočine okouzleně na slečně Stříbrné, věty jsou intonačně neukončené). Naopak Lenka Stříbrná (ve filmu Marie Dokoupilová), kterou literární předloha popisuje v nápaditých variacích jako krásnou židovskou ženu s lesklými černými vlasy a černýma očima, je ve filmu záhadnější a temnější, což je nepochybně dáno i filmovým posunem ročního období do podzimu (a s tím souvisejícím nošením elegantních kostýmů apod.).

Rozehráním nenaplněného milostného příběhu, společenské satiry, klíčového románu a postupně i detektivky se literární předloha obrací v téměř postmoderním duchu k několika různým typům čtenářů, což v českém prostředí 60. let ještě zdaleka nebyl běžný stylový habitus. „Pokleslé“ žánry, s nimiž si Škvorecký s očividnou rozkoší pohrává, neboť je při své angloamerické literární orientaci považuje za vhodné „nosiče“ nejen specifického humoru, ale také hlubších sdělení o paradoxech a záhadách života, fungují v české recepci poněkud odlišně. Škvoreckým zmíněné „autentické kecy“ jsou nezřídka výsledkem autorova hlubšího přemýšlení o problémech společnosti, o čemž svědčí snaha o uchopení nových podob xenofobie a rasismu v době téměř dvacet let po skončení druhé světové války, jako kupříkladu v promluvě komunistického šéfredaktora:

„To všechno ta Blumenfeldová,“ žvanil přitom. „To její židácký fanfarónství. Já,“ naklonil se k nám, „ne, že bych byl nákej rasista, soudruzi, znáte mě. Ale židy rád nemám. Je to mezinárodní spiknutí, samej modernista a sionista. Já bejt soudruhem presidentem, povolím jim všem vystěhování do Izraele!“ (1969, 112)

Válka je však ve vědomí aktérů skrytě přítomna – její skutečné či domnělé krutosti vyvolávají v závěru románu i filmu řadu nepřijemných otázek. Slečna Stříbrná sama pro sebe obvinila ze smrti své sestry v nacistickém koncentračním táboře Procházku, který tehdy zrušil své zasnoubení s židovskou dívkou (jedině smíšený sňatek ji mohl ochránit před transportem). Pomstu v duchu starozákonní morálky zřejmě dlouho plánovala a využila příležitosti dané večírkem, při němž se opilý Procházka záhadnou „nešťastnou náhodou“ utopil. Redaktor Leden si později při společném koupání s kamarádem, kterého zachránila před utonutím právě výborná plavkyně

Stříbrná, uvědomil celou hrůzu její pomsty (vybavila se mu její postava na večírku při vyjížděce ve dvou na loďce s Procházkou).

Otázka těžké viny za život druhých lidí je více či méně skrývaným hlavním tématem románu i filmu. Gajerův snímek redukuje mnoho ze Škvoreckého pronikavých reflexí a portrétního umění – literární hodnoty však nahrazuje kvalitami filmovými. Filmové dialogy jsou méně vyostřené, scény vypouštějí řadu zábavných prvků a ponechávají prostor kameře Jana Čuříka, která záběry na oči, mimiku a gesta především slečny Stříbrné vyvažuje Škvoreckého portrétní umění. Posun k melancholii a tajuplnosti zesiluje filmová adaptace také hudbou – Ivo Fišer se odvážil nahradit Škvoreckého nezbytný saxofon pianem a umocnit atmosféru příběhu odlišnými variacemi návratného hudebního motivu, který předznamenává tragickou událost. Díky filmařské inovativnosti tak snímku, který byl částí čtenářské veřejnosti i odborné kritiky odmítán jako zplošťující pokřivení literárního díla, náleží čestné místo mezi filmovou tvorbou československé nové vlny.

V mezinárodním kulturním kontextu nepříliš známá, v českém prostředí však důležitá je tvorba Jana Otčenáška (1924–1979). Románem *Občan Brych* (1955) Otčenášek zčásti naplňoval a zčásti vyvracel principy socialistického realismu. Výraznější rozchod s oficiálními schématy představuje až próza *Romeo, Julie a tma* (1958). Tato milostná novela byla krátce po vydání adaptována do podoby divadelního představení i stejnojmenného celovečerního filmu. Intermediální dispozice jsou v Otčenáškově tvorbě neobyčejně silné, o čemž svědčí řada divadelních, rozhlasových, filmových a televizních adaptací jeho prozaických děl.

Otčenášek vyniká fabulační schopností, citem pro dramatický dialog a gradaci napětí v akčních scénách. Tak je tomu i v novele *Romeo, Julie a tma*. V lyricky laděných líčeních dobové atmosféry dokáže ve zkratkovitých náznacích vystihnout emocionálně zatížené momenty, které propojují protikladné pocity okouzlení či dojetí se soucitným pohledem na aspekty ubohosti nebo trapnosti skutečnosti. Dříve běžné heroizaci kladných hrdinů se Otčenášek brání poukazy na obyčejnost až ubohost existence postav.

Otčenáškovu uměleckému myšlení je vlastní jistá ambivalentnost – metodu socialistického realismu zároveň naplňuje i narušuje. Narušování ideových stereotypů napomáhá také hudební kompozice prózy – nejčastěji v duchu symfonické skladby. Metoda kontrastu jednotlivých pasáží textu, připomínajících symfonické věty, je umocněna vytržením čtenáře z toku napínavého děje prostřednictvím lyrických ponorů do vzpomínek, snových představ či psychologizujících reflexí. Tyto pasáže používá Otčenášek k odplavení emocí bolesti, vzteku, bezmoci či bezradnosti, které čtenář s Pavlem (hlavní postavou novely) spoluprožívá, ale také k již zmíněné relativizaci hodnot dosud vnímaných jako bezproblémově jednoznačné. Pavel tak přirozenou cestou vlastní zkušenosti dospívá ke Shakespearovu poznání neužitečnosti racionálního rozhodování v situaci, kdy jsou v sázce nejvyšší lidské hodnoty.

V působivých zkratkách načrtnutá fenomenologie strachu v kritické individuální a zároveň celospolečenské situaci nevrcholí v Otčenáškově novele prozřením, zmoudřením nebo urychleným dozráním hlavní postavy. Zásadní etické problémy odpovědnosti za druhé lidi nebo odvahy k překonání stereotypů diktovaných racio-

nální úvahou si ponechávají i nadále svou naléhavost a složitost, autor nepřebírá odpovědnost za jejich řešení. Podoby kolaborace s nacistickým režimem, stejně jako podoby nenápadného hrdinství vystávají ve své konkrétnosti a výraznosti. Podobně působivé jsou i cudné scény milostného sblížení Pavla s Ester, které ve spojení s proudem lyrického komentáře přerůstají v nenápadné podobenství o nezničitelnosti lásky a její životodárné síly i za hranicemi fyzického bytí milované osoby.

Protektorátní realie vstupují do textu nenápadně, filtrem důsledné osobní zkušenosti. Obraz života za okupace je tak – navzdory autorovu soustředění na milostnou tragédii – překvapivě pestrý. Detaily z každodenních obtíží s obstaráváním základních životních potřeb vyplývají průběžně z rozhovorů a zkratkovitých zmínek vyprávěče jako fakta, která nejsou hodnocena či dramaticky akcentována, působí však nečekaně silně. Otčenáškův vypravěč i milenecká dvojice jemně vnímají vše násilné, nepřírozené, svazující – nikoli však v rovině ideologických konstruktů. Jejich vnímání a prožívání se odehrává v rovině intenzivně žité zkušenosti. V tomto smyslu je hlavním hrdinou díla lidskost jako projev nejvyšší úcty k životu a touhy po jeho naplnění v přirozeném světě.

Adaptace novely z roku 1959 je v řadě aspektů inovativní. Jan Otčenášek a režisér Jiří Weiss napsali společně scénář, v němž sáhli k řadě textových úprav. Změnili jméno hlavní ženské postavy – rodné jméno Ester nahradili v Čechách běžným dívčím jménem Hanka (v domácí podobě působí židovské jméno Hannah česky a obyčejně, zatímco jméno Ester sugeruje židovský původ a jistou exotičnost). Titul novely i filmové adaptace je aluzí na Shakespearovu tragédii, jejíž rodově – a skrytě i nábožensky – motivovaná tragičnost se však v porovnání s rasově motivovanou tragédií Židů za nacistické okupace jeví jako méně děsivá.

Motiv tmy z titulu novely je symbolem období zběsilého teroru, který nacisté rozpoutali po atentátu československých parašutistů na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Otčenášková novela i Weissův film prozkoumávají s fenomenologickou precizností různé podoby strachu – strach ze zatčení, strach z prozrazení Hančina úkrytu, strach z odvety okupantů aj. Strach postupně ovládá všechny postavy, třebaže v různé míře, jíž odpovídají i různé formy reakce. Obrovskému stresu čelí Pavel, protože je nucen hrát dvojí hru – nejen před cizími lidmi, ale i doma musí předstírat klid a mladickou ležérnost, aby zamaskoval svůj odvážný čin, kterým v tehdejší době ohrožoval celou rodinu.

Režiséru Weissovi se podařilo potlačit některé pozůstatky socialistickorealistickej metody projevující se schematickým rozvržením charakterů postav. Pavlova matka, v novele utíkající před realitou k modlitbám, je díky výkonu Jiřiny Šejbalové životnější. Narážky krejčovského tovaryše Čepka na stinné stránky živnostnictví vyznívají ve filmu méně ideologicky, podobně jako majetnické stereotypy Pavlova otce nebo politická orientace malíře z podkroví.

Posílení dramatickosti filmové adaptace bylo dosaženo důležitými proměnami prostorů, v nichž se děj odehrává. Na jedné straně byla zdůrazněna lidská vřelost a funkčnost Pavlova domova, který navzdory protektorátní mizérii dokáže obdivuhodně vytvořit energická maminka. Prostor, v němž se ukrývá židovská dívka, je ve filmu situován přímo do podkroví činžovního domu. Film tak akcentuje riziko, které

je s ukrýváním židovské dívky spojeno. Oproti mlhavému prostředí školy v novele je ve filmu školní prostředí nositelem bližších informací o atentátu na Heydricha a je spojeno se silným strachem z jasně vnímaného odvádění spolužáka gestapem.

Scenáristé dopsali další dějově a vizuálně atraktivní epizody, jejichž kontrastnost dokresluje absurditu doby – například rozhlasové hlášení oznamující spáchání atentátu na Heydricha a vyhlášení stanného práva je kontrapunkticky zasazeno do Pavlovy schůzky se spolužačkou Alenou poblíž Národního divadla. Filmová adaptace se podobně jako knižní předloha vyhýbá verbálnímu hodnocení postav či dějů – nahrazuje racionálně uchopitelné charakteristiky zvukovými projevy, které působí velmi naléhavě. Vizuální stránka vychází z možnosti černobílého filmu zachycovat ve světelných kontrastech a odstínech šedi ponurost okupační atmosféry. Stylizační potenciál černobílého snímku využili tvůrci i k hodnotovému rozvržení postav a dějů. Strihem pak promyšleně stupňují napětí či naopak zpomalují běh událostí, jejichž vyznění většinou není jednoznačné.

Cenzurní zásahy se – podobně jako u řady snímků nové vlny – nevyhnuly ani Weissovu filmu: některé scény byly upraveny, celá závěrečná scéna musela být přetočena, aby zmizely projevy antisemitismu obyčejných lidí. Stejně jako Otčenášková novela usiluje i Weissův film o subjektivní pohled několika málo postav na období nacistické okupace – souzní s československou novou vlnou 60. let, v níž kolektivismus a nezpochybnitelné pravdy oficiální ideologie postupně střídá důraz na individuální prožitky a relativizující výklad národní minulosti.

Specifická situace literatury a filmu v Československu 60. let 20. století přispěla ke vzniku pozoruhodné kapitoly v dějinách středoevropských kultur. Díky odvaze a umělecké poctivosti, s níž se čeští a slovenští spisovatelé a filmoví tvůrci začali zabývat do té doby tabuizovanými nebo ideologicky zatíženými tématy, se z intelektuální problematiky stal v podmínkách uvolňujícího se totalitního režimu překvapivě silný impuls k širší celospolečenské debatě. Otázky, které si tehdejší umělci, literární a filmoví teoretikové, ale též filosofové a sociologové kladli, neztratily svou naléhavost, o čemž svědčí zájem širší kulturní veřejnosti o tvorbu 60. let.

Inspirací se pro současné tvůrce stávají i tehdejší estetické inovace a experimenty, které se plně projevíly ve filmových adaptacích literárních děl české prózy z přelomu 50. a 60. let. Tehdejší režiséři si do důsledků uvědomili, že filmové dílo musí usilovat o vlastní narativní postupy, v nichž maximálně rozvine možnosti všech tvůrčích oborů, které se na vzniku filmu podílejí. Skutečným režisérovým partnerem se tak stává především kameraman, jehož dynamické vidění se nezřídka dostává do rozporu s představami scenáristů o vhodnosti lineárního způsobu rozvíjení příběhu. Důraz na detail (včetně jeho deformací), na snímání z neobvyklých úhlů, netradiční práci se světlem (např. omezení zasvěcování jako projev úsilí o větší míru autenticity), rychlé střídání panoramatických a detailních záběrů, „objevování“ pohledu očí, mimických pohybů a gest vnitřně složitých postav nápadně proměnilo československou filmovou tvorbu 60. let ve srovnání se snímky předcházející dekády.

Důležitou součástí filmové řeči se stala hudba, třebaže její prostor se paradoxně výrazně zmenšil. Přestala však být všudypřítomnou zvukovou kulisou či naopak zjednodušující interpretací dění na plátně (radost versus smutek, bezpečí versus

blížící se hrozba, pomalost versus rychlost apod.) a navázala dialog s obrazem, ale i s nehudbními zvukovými projevy. Rostoucí význam střihu dokládá stále častější spolupráce režisérů, kteří si jsou vědomi nutnosti hledání nové dynamiky filmové narace, v níž hraje stále větší roli překvapivost či neobvyklost. Důraz na autenticitu výpovědi se promítl i do práce s herci a zejména neherci, do pojetí kostýmů, střídáního líčení apod.

Prvotní znejasnění komunikace, často kritizované zastánci tradičního filmového vyprávění, bylo motivováno snahou o sdělování obsahů jiného typu. Ve společnosti, která se začala pozorně a bez ideologických brýlí rozhlížet po světě a hledat svou vlastní identitu, docházelo v uměleckých a intelektuálních kruzích stále častěji k jevu, který je důvěrně znám především v poezii a filosofii: nazřít jevy tohoto světa novými očima, bez dřívějších stereotypů, s někdy až dětskou důvěřivostí a úžasem.

Jeden z hlavních přínosů československé nové vlny lze spatřovat právě v neochvějně důvěře ve smysl tvorby, v možnost umocňovat prostřednictvím filmového umění život a poznávat jeho skryté možnosti. Svou roli jistě sehrála také – z dnešního pohledu možná naivní – víra v dobrou budoucnost lidstva, v odstranění zásadních rozporů moderní společnosti, které znemožňují velké části obyvatel planety prožít důstojný život. Československá nová vlna tak byla a zůstává v nejlepší slova smyslu mladá.

LITERATURA

Primární zdroje

- Fuks, Ladislav. 1967. *Spalovač mrtvol*. Praha: Československý spisovatel.
Fuks, Ladislav. 2017. *Spalovač mrtvol*. Praha: Euromedia Group – Odeon.
Lustig, Arnošt. 1957. *Noc a naděje*. Praha: Naše vojsko.
Lustig, Arnošt. 1958. *Démanty noci*. Praha: Mladá fronta.
Otčenášek, Jan. 2014. *Romeo, Julie a tma*. Praha: Dobrovský (edice Omega).
Škvorecký, Josef. 1969. *Lviče*. Praha: Československý spisovatel.

Sekundární zdroje

- Bordwell, David – Thompson, Kristin. 2011. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková – Jan Hanzlík – Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění.
Bubeníček, Petr. 2014. „Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu.“ In *Česká literatura a film*, ed. Štefan Timko, 9–41. Nitra: FSŠ UKF.
Elsaesser, Thomas – Hagener, Malte. 2007. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
Foster, Thomas C. 2017. *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*. Brno: Host.
Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
Chatman, Seymour Benjamin. 2008. *Příběh a diskurs*. Brno: Host.
Krakauer, Siegfried. 1979. *Theorie des Films: Die Errettung der äusseren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
Kučera, Petr. 2018. Spalovač mrtvol Ladislava Fukse ve filmové adaptaci Juraje Herze. In *Česká literatura a film V.*, ed. Štefan Timko, 54–75. Nitra: Fakulta stredoerópskych štúdií UKF.
Mareš, Petr – Alena Macurová. 1992. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova.

- Nünning, Ansgar, ed. 2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Paech, Joachim. 1997. *Literatur und Film*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Schacherl, Martin. 2013. *Zeyer vypravěč – vybrané rysy stylu prozaických prací Julia Zeyera*. České Budějovice: PF JU.
- Škvorecký, Josef. 1997. *Příběh neúspěšného saxofonisty a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný.
- Žilka, Tibor. 2006. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: UKF.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: FSŠ UKF.

CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA

- Flirt se slečnou Stříbrnou* (r. Václav Gajer, Československo, 1969)
- Romeo, Julie a tma* (r. Jiří Weiss, Československo, 1959)
- Spalovač mrtvol* (r. Juraj Herz, Československo, 1968)
- Transport z ráje* (r. Zbyněk Brynych, Československo, 1963)
- Tma nemá stín* (r. Jan Němec, Československo, 1964)

Literary language vs. film speech. In search of new views on war and totalitarianism in Czech culture of the 1960s

Language of literature. Film speech. Czech prose of the 1960s. Czechoslovak New Wave.

The author of the study analyses selected issues of literary and film language-speech relations both from the point of view of literary and film aesthetics and in the context of the Central European cultural area during the totalitarian regimes of the twentieth century. He is especially interested in the Czech prose of the 1960s and the “new wave” in Czechoslovak film. The prose and film of the Czech and Slovak filmmakers of the period are remarkably connected with the efforts for a new artistic expression with the pursuit of a new perspective on taboo or ideologically accentuated themes from World War II and the Communist regime. The specific situation of Czechoslovak culture in the 1960s, when the ideological constraints of art were released, enabled the creation of works that are not a closed chapter in literary and film history, but are still inspiring to this day.

Doc. PaedDr. Petr Kučera, Ph.D.
Katedra germanistiky a slavistiky
Filozofická fakulta Západočeské univerzity
Riegrova 11
306 14 Plzeň
Česká republika
pekucera@kgs.zcu.cz