

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra bohemistiky**

**Filmové a televizní adaptace románů**

**Jaroslava Havlíčka**

Movie and Television Adaptations of Jaroslav Havlíček

Novels

**Diplomová práce**

Romana Veselá

Česká filologie

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

OLOMOUC 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně  
a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Praze dne 12. prosince 2013

.....  
*vlastnoruční podpis*

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za trpělivost při vedení mé diplomové práce a Marku Čermákovi za podporu.

## Obsah

Úvod .....	5
1. Kritická reflexe .....	8
2. Ta třetí .....	24
3. Petrolejové lampy .....	41
4. Prokletí domu Hajnů, Neviditelný .....	51
5. Helimadoe .....	62
Závěr .....	75
Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů .....	80

## Úvod

Předmětem předkládané diplomové práce je analýza filmových a televizních adaptací čtyř románů Jaroslava Havlíčka – *Ta třetí* režiséra Jaroslava Balíka a Dušana Kleina, *Petrolejové lampy* Juraje Herze, *Neviditelný* Jiřího Bělky, *Prokletí domu Hajnů* Jiřího Svobody a *Helimadoe* Jaromila Jireše. Klíčové otázky a cestu k relevantnímu přístupu k adaptacím podle nás nabízí Linda Hutcheon, která se v souvislosti se svým pojetím adaptace jako procesu i jako produktu intenzivně zajímá o okolnosti vzniku adaptace a stejně jako my odmítá uplatňování teorie věrnosti. Adaptaci pojímá jako svébytné dílo, které otevřeně označuje vztah k předcházejícím textům, což sledujeme i u výše zmíněných filmů. V úvodní titulkové sekvenci je zmíněna informace, že se jedná o film inspirovaný tím konkrétním románem Jaroslava Havlíčka. V televizní inscenaci Jiřího Bělky je s ohledem na konvenčnost v uvedení tato informace obsažena v komentáři hlasatele, jak bývalo u dobových televizních inscenací zvykem. Ačkoli je přímá souvislost zmíněna, každá ze jmenovaných adaptací je svébytná ve svém provedení, přístupná i neinformovanému publiku a zejména je odrazem různorodých tvůrčích přístupů jednotlivých filmařů. Ve své publikaci *Teorie adaptace* se Hutcheon zabývá otázkami, které podnítily náš zájem analyzovat zmíněné adaptace. Zabývá se kontextem, v němž dílo vzniká a v němž je vnímáno recipienty, okrajově se dotýká problematiky produkčního zázemí vzniku adaptace. Pokládá otázky ohledně osobnosti adaptátora, ptá se, kdo stojí v počátcích vzniku adaptace a dochází k tomu, že prvotní úlohu při vzniku adaptace plní režisér i scenárista zároveň. Pozornost věnuje také obecenstvu a vlivům, které u konkrétního obecenstva vedly k přijetí či zavržení adaptace.

Ve shodě s Hutcheon pro nás otázka věrnosti adaptovaného textu a jeho adaptace není rozhodující. Volba analyzovat filmové a televizní adaptace vychází jednak z našeho zájmu o Havlíčkovu tvorbu jako takovou, jednak z našeho zájmu o tvůrčí režisérské osobnosti, které se adaptací ujali, a jejich pojetí daného adaptovaného textu. Vzhledem

k umělecké profilaci jednotlivých režisérů je pro ně výběr daného románu k adaptaci příznačný. V adaptacích sledujeme charakteristické prvky průřezově se objevující v jejich filmografii, např. práce s kamerou, s prostorem, herci, způsob zachycení psychologické roviny, na jednu stranu dodržení konvencí žánru, na stranu druhou experimentování s žánrem a jeho formou. Při analýzách zohledňujeme kontext vzniku daných adaptací, rovněž se snažíme postihnout kontext tvorby zmíněných režisérů a pro ně typické tvůrčí postupy. V jednotlivých analýzách se zaměříme na režii, styl, formu, konkrétně na střihovou skladbu, rozzáběrování, mizanscénu, práci se zvuky a hudbou. Zaměřením se na osobnost režiséra samozřejmě adaptovaný text neopomíjíme. V rámci vlastních analýz k textům odkazujeme, nikoli však za účelem přímočaré komparace, ale zejména pro osvětlení motivací filmových tvůrců.

Práci strukturujeme do pěti kapitol – „Kritická reflexe“ a vlastní analýzy zmíněných adaptací (*Ta třetí*, *Petrolejové lampy*, *Prokletí domu Hajnů / Neviditelný*, *Helimadoe*), které řadíme podle roku vzniku. Vždy v rámci pořadí upřednostňujeme filmové adaptace před televizními. Z toho důvodu obě adaptace románu *Neviditelný* řadíme jako předposlední – ačkoli televizní adaptace vznikla již v roce 1965, filmová teprve v roce 1988. V úvodní kapitole „Kritická reflexe“ se soustředíme na recepci vzniklých filmových a televizních adaptací.

Klíčovými publikacemi budou již zmíněná *Teorie adaptace* Lindy Hutcheon, k níž odkazujeme v průběhu naší práce. Hutcheon pro nás byla metodologickým východiskem, které jsme aplikovali v našich analýzách. Informace o kontextu tvorby režisérů, daného období vzniku adaptací a režijních stylů jsme čerpali z publikací Jana Žalmana *Umlčený film*, Petera Hamese *Československá Nová vlna a Panoramy českého filmu*. Kontext 90. let českého filmu postihuje kniha Andreje Halady *Český film devadesátých let: Od Tankového praporu ke Koljovi*. Obecné informace o filmech (např. rok vzniku, štáb, produkce) a statistické údaje o návštěvnosti v kinech čerpáme z knihy *Lexikon českého filmu* Václava Březiny. Terminologii pro samotné analýzy přebíráme z díla

neformalistických teoretiků Davida Bordwella a Kristin Thompson, konkrétně z knihy *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.

Kurzívou v textu označujeme názvy periodik, publikací a filmy, k nimž odkazujeme. Názvy filmů uvádíme v původní podobě a doplňujeme příslušným letopočtem jejich vzniku. Pokud se bude jednat o název zahraniční s odpovídajícím českým distribučním názvem, uvedeme jej bez kurzívy v závorce a jen při prvním výskytu v textu. V rámci textu nepřechylujeme zahraniční ženská jména a ve shodě s teorií Lindy Hutcheon užíváme v textu spojení „adaptovaný text“ namísto „zdroje“, „předlohy“ či „originálu“.

## 1. Kritická reflexe

Součástí kontextu analyzovaných filmových a televizních adaptací neodmyslitelně tvoří i jejich recepce. V této kapitole podáme přehled soudobých i současných kritických postojů k filmovým podobám románů Jaroslava Havlíčka. Zdrojem informací nám byly zejména články a recenze ze soudobých i současných periodik, publikace z oblasti filmu a televize, internetové recenze a pro postihnutí divácké recepce zařazujeme i hodnocení a komentáře uživatelů na filmových databázích.

V *Teorii adaptace* se Linda Hutcheon zamýšlí nad trvalou degradací všeobecného fenoménu adaptace ze strany kritiky – ve všech jejích ztělesněních v různých médiích. Vzniklá adaptace bude pravděpodobně přijata jako podřadná vůči originálu.<sup>1</sup> Konkrétně ke vztahu románu a jeho filmové adaptace Česálková podotýká: „Přemýšlení o vztahu románu a filmu je od počátků kinematografie sevřeno v kleštích neproblematického metaforického pojetí filmu jako románové ilustrace. V pozadí tohoto předsudku stojí pravděpodobně představa o obecné historické prioritě literatury před filmem, jež stejně jako představa ‚starší – lepší‘ přisuzuje privilegia umělecké hodnoty apriorně předlohovému textu jako derivátu média s větším ‚služebním stářím‘. Tyto a mnohé jiné faktory ustavily již v raných textech vyjadřujících se ke vztahu nového média filmu k literatuře základy dosud hojně aplikované ‚teorie věrnosti‘.“<sup>2</sup> Tento přístup k adaptacím, tj. uplatňování věrnostního kritéria při jejich hodnocení, opomíjení jejich specifických a kontextu vzniku sledujeme i v našem případě. Uvedli jsme, že otázka věrnosti pro nás při analýze adaptací není rozhodující, neboť jsme ve shodě s Hutcheon zaměřili pozornost na zcela jiné, relevantnější aspekty, ovšem v oblasti recepce se toto hodnotící

---

<sup>1</sup> HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012. s. 9.

<sup>2</sup> Podle Česálkové je „věrnostní přístup k filmovým adaptacím literárních děl založen v podstatě výhradně na respektu k hypotetickému ‚duchu‘ zdrojového textu, na ohledu k původní literatuře, a je velmi skeptický k jakékoli tvůrčí inovaci, odchylce, přepracování originálního motivu.“ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Adaptace*. *Cinepur* 15, 2006, č. 47, s. 46.



kritérium ukázalo jako klíčové. Lucie Česálková uvádí, že „pro kritika přemýšlejícího o filmové adaptaci v ekvivalenčních intencích bude klíčová otázka, zda režisér nachází mezi výrazovými prostředky filmu prostředky ekvivalentní původním literárním, typickým pro zdrojový text“.<sup>3</sup> Recepce adaptací je ve většině případů zatížena striktní konfrontací s předlohou. Na inovativní postupy filmové řeči, podobně jako na motivace, které tvůrce k dané podobě adaptace vedly, je nahlíženo negativně, s opovržením, případně jsou v hodnoceních zcela opomíjené. Tento přístup je pochopitelný v době, kdy díla literárních klasiků byla považována za nedotknutelná, avšak v současnosti by podobné názory týkající se prioritního postavení literatury před filmem či znehodnocení literárního díla prostředky filmové řeči měly být skutečně považovány za pouhé předsudky, nikoli za relevantní východisko interpretace.

Z námi prostudovaných zdrojů vyplývá, že zásadní „nedostatek“ adaptací Havlíčkových románů je spatřován právě v neadekvátním zprostředkování autorových tvůrčích postupů, v trestuhodném nezachycení ducha jeho tvorby, v nepřípustném zjednodušení (např. dějové linie či psychologizace), v neposkytnutí obdobného zážitku, jaký měli čtenáři po přečtení románů. Očekávání mnoha diváků byla zmařena nedotažeností filmových podob románů jejich oblíbeného spisovatele a mnozí byli pobouřeni troufalostí, s jakou tvůrce dané adaptace pojali. Osoba režiséra je obviňována z adaptační necitlivosti a tvůrčího selhání. Otázku věrnosti často následuje hodnocení scénáře či hereckých výkonů, kde se jako jedno z hlavních kritérií uplatňuje subjektivní hledisko recipienta – oblíbenost či neoblíbenost herce či herečky. Recepce také osciluje mezi kladnými a odmítavými reakcemi jen v závislosti na nevhodně zvoleném hereckém typu. Filmové adaptace románů Jaroslava Havlíčka samozřejmě neprovází jen negativní reakce. Podle Vladimíra Soleckého většina autorových klíčových prací po válce posloužila jako předlohy kvalitních uměleckých filmů, zejména zásluhou scenáristy

---

<sup>3</sup> ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Adaptace. Cinepur* 15, 2006, č. 47, s. 46.

Václava Šaška.<sup>4</sup> Konkrétním pozitivním i negativním ohlasům se budeme věnovat v následující části.

Marie Mravcová, která se komplexně věnovala zevrubnější analýze těchto filmů v již zmiňovaném článku *Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka*, spatřuje úskalí již ve volbě Havlíčkových románů jako námětu pro film. Ve své analýze vychází z tvrzení, že Havlíčkova tvorba pouze vzbuzuje zdání přístupnosti, čímž předznamenává vcelku negativní postoj ke vzniklým adaptacím. Podotýká, že „romány Jaroslava Havlíčka by se mohly na první pohled jevit jako předlohy pro film dostupné, dokonce i svůdné – nikoliv jen díky své atraktivitě, shledávané v zobrazování jevů unikátních, výjimečných, až patologických“.<sup>5</sup> Toto zdání podle ní vzbuzují užité prostředky jako rozvinutá scéničnost, věcná sdělnost, názornost obrazů, komplexní dokumentace prostředí, výrazná psychologická i sociální typologie, promyšleně fázovaný a gradovaný děj, který je těsně spjatý s naplňováním hrdinova osudu, a v neposlední řadě také série rodinných portrétů nabízející dramaturgicky cenný mikrosvět.<sup>6</sup> Jde o prostředky, které sice vybízejí ke zfilmování, ale zároveň kladou na adaptátory značné nároky. Mravcová konstatuje, že z Havlíčkových románů lze filmová dramata těžít za předpokladu, že jsou vyjmuty z širšího dějového a významového kontextu a u postav dochází k posunu od plastičnosti k plochosti.<sup>7</sup> V článku přichází s podnětnou analýzou autorského stylu a prostředků filmové řeči, zároveň se ale při jejich posouzení nechává omezovat přílišnou sepiatostí s adaptovaným textem. Ačkoli autorka popírá, že by věrnostní kritérium bylo pro její interpretace rozhodující, sama svůj článek uzavírá slovy: „Proto by mělo na počátku adaptačního procesu docházet k hloubkovému poznání literární a existenciální problematiky předlohy. Jsme tu totiž povinováním čemusi

---

<sup>4</sup> SOLECKÝ, Vladimír. Další film z odkazu Jaroslava Havlíčka. *Haló noviny* 12, 2002, č. 70, s. 9.

<sup>5</sup> MRVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 10–11.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 17.

velmi cennému. Čemu? Dílu, které je hodnotou duchovní.“<sup>8</sup> Konkrétní výtky či kladná hodnocení autorky zmíníme níže u recepcce jednotlivých adaptací nebo následně v analýzách.

### **Ta třetí (1968, 2001)**

V Balíkově filmu *Mravcová* pozitivně hodnotí aktualizační posuny, týkající se prostředí a statusu postav. Zároveň si ale pokládá otázku, zda zesoučasnění příběhu lze samo o sobě považovat za důvod k ocenění snímku. „Zdá se nám totiž, že k tomu, aby se impuls literární předlohy zúročil vskutku umělecky, musel by vnést do aktualizující verze cosi z toho, co tvoří významové jádro této předlohy. Máme na mysli románovou demonstraci jistého nebezpečného fenoménu (nebezpečného nejen ve svých možných následcích, ale i díky nesnadné rozpoznatelnosti) mužského egoismu a zbabělosti, jež pocházejí z indispozice silně cítit a cit plně prožít.“<sup>9</sup> Odmítavě se proto staví k psychologizaci mužské postavy, která je oslabena upozaděním motivační sféry. Následkem toho podle autorky dochází ke ztrátě klíčového rozporu tváře a masky. Mužská postava tak ztrácí na své odpudivosti a tragičnosti. Podíl na této ztrátě přičítá i volbě představitele hlavní mužské postavy, zasloužilého umělce Václava Vosky. Uvádí, že „se její lidský obsah jaksi zneprůhlednil (namísto méněcennosti jakoby místy dominovala záhadnost)“.<sup>10</sup> O autorčině skeptickém postoji k vzniklým adaptacím jsme se již zmiňovali. Domníváme se, že jeho podstatou je kromě spjatosti s adaptovaným textem mnohdy také rezignace na zachycení a interpretaci sdělení a významů, které jsou zprostředkovány obrazem a prostředky filmové řeči.

---

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 16. Civilní projev Václava Vosky je s ohledem na režisérův tvůrčí záměr a pojetí adaptace zcela záměrný. Mužské postavě a nepochopení motivace režiséra Jaroslava Balíka ze strany Marie Mravcové se blíže budeme věnovat v analýze adaptace *Ta třetí*.

Vladimír Solecný a Marcel Kabát oceňují v souvislosti s Kleinovou adaptací výborný scénář Václava Šaška a vyzdvihují herecké výkony.<sup>11</sup> V komentářích uživatelů Česko-Slovenské filmové databáze zaznamenáváme v souvislosti s hereckými výkony i negativní reakce, které však přičítáme antipatii diváků vůči konkrétnímu herci či herečce.<sup>12</sup> Pro představu o výši diváckého zájmu dodejme, že od uvedení v kinech 17. 1. 1969 zhlédlo film 299 815 diváků.<sup>13</sup> Nízkou návštěvnost nutně nespojujeme s kvalitou snímku, neboť v 60. letech, následně v 70. a 80. letech dochází podle Olgy Raitoralové k celosvětovému trendu poklesu návštěvnosti kin a kvalita filmové produkce není stěžejním faktorem.<sup>14</sup>

### **Petrolejové lampy (1971)**

Filmové adaptace *Petrolejové lampy* a *Morgiana*<sup>15</sup> režiséra Juraje Herze natočené v letech 1971 a 1972 považuje publicista a filmový producent Pavel Melounek „za takřka osamělé majáky kvality, zoufalé udržující kontinuitu s předchozím (nejen) novovlním kvasem a pozdějšími znovupočínajícími výhonky zajímavějších, obsahově nezávislejších titulů Chytilové, Kachyni, Jakubiska, Síse, Menzela a dalších ke konci 70. let“.<sup>16</sup> Žalman vznik nezapomenutelné adaptace *Petrolejových lamp* přičítá především Herzově svéráznosti, neochotě začleňovat se do vznikajících

---

<sup>11</sup> KABÁT, Marcel. Trpký konec zamilovaného čtyřicátníka. *Lidové noviny* 15, 2002, č. 69, s. 21.

<sup>12</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/43234-ta-treti/>> <<http://www.csfd.cz/film/42880-ta-treti/>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>13</sup> BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha : Cinema, 1996. s. 408.

<sup>14</sup> Příčinu autorka shledává v expanzi televize, změně životního stylu, v přesycenosti diváků.

RAITORALOVÁ, Olga. *Analýza návštěvnosti českých kin. Vývoj a prognóza*. Magisterská práce. Akademie Múzických umění v Praze. Praha 2007. s 19–22.

<sup>15</sup> Námět filmové adaptace *Morgiana* vychází z románu *Jessie a Morgiana* ruského spisovatele Alexandra Grina.

<sup>16</sup> MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Praha : Bohemia, 1996, s. 77.

proudů, distancování se od jakékoliv vlny, tj. díky jeho existenci „na okraji“.<sup>17</sup> Herzovy počiny oceňovali i diváci, návštěvnost v kinech se u konkrétních snímků celkově pohybovala kolem půl milionu diváků.<sup>18</sup>

Jiří Houdek považuje *Petrolejové lampy* za jeden z nejvýznamnějších Herzových filmů: „Podařilo sa mu to, čo je v každom časopriestorovom umení veľmi ťažké... V priebehu filmu zachytil jemný prechod atmosféry diela z tóniny durovej do molovej, od radostného obrazu života malého mestečka na počiatku nášho storočia do ťaživého údely osamelej ženy, bez priateľov a lásky.“<sup>19</sup> Filmové *Petrolejové lampy* jsou zároveň jedinou filmovou adaptací románů Jaroslava Havlíčka, kterou s uznáním hodnotí i Marie Mravcová. Na snímku oceňuje úspornost a kázeň při ztvárnění proměny syfilitika Pavla Maliny, výstavbu díla, jeho vnitřní řád, sevřenost, gradovanost, psychologickou hodnověrnost a inovační dotvoření předlohy, tj. scény, které se v předloze nevyskytují.<sup>20</sup>

Na internetových filmových databázích jsou *Petrolejové lampy* hodnoceny převážně pozitivně, a to v souvislosti s hereckými výkony ústřední dvojice Ivy Janžurové a Petra Čepka. Občasné negativní reakce zaznamenáváme rovněž v souvislosti s hereckým obsazením – Čepek pro některé představuje přeceňovaného herce, je mu vytýkáno, že si uzurpuje všechny prostor a snímek je tak přesycen jeho přítomností...<sup>21</sup> Juraj Herz v rozhovoru, který se uskutečnil v době natáčení, poznamenává, že skoro všichni herci byli obsazeni proti svému hereckému typu.<sup>22</sup> Reagoval takto

---

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 76.

<sup>18</sup> Herzovy snímky, které tento počet v 70. letech a 80. letech převýšily, jsou *Holky z porcelánu* (1974) – 816 747, *Panna a netvor* (1978) – 852 005 diváků a *Upír z Feratu* (1982) – 1 024 934 diváků. BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha : Cinema, 1996. s. 124, 289, 439.

<sup>19</sup> HOUDEK, Jiří. Bytostný filmár. *Film a divadlo* 28, 1984, č. 22, s. 28.

<sup>20</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 19.

<sup>21</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.fdb.cz/film/petrolejove-lampy/15756>>, <<http://www.csfd.cz/film/4240-petrolejove-lampy/>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>22</sup> HAMPLÍK, Jiří. V ateliéru, kde se točí *Petrolejové lampy*. *Záběr* 4, 1971, č. 2, s. 7.

na otázku, proč do hlavní role tragického filmu obsadil komediální herečku. „(...) U nás bych pro roli Štěpy nenašel lepší. Janžurová je skvělá herečka. A navíc dokáže dodat humor i tragickým pasážím. Já se domnívám, že by každý tragický příběh měl obsahovat i humor. Tak je tomu přece i v životě. Vždyť tragédie může být pro někoho svým způsobem humorná (...).“<sup>23</sup>

### **Prokletí domu Hajnů (1988), Neviditelný (1965)**

Nejvášnivější diskuzi okolo adaptací Havlíčkových románů jsme zaznamenali u adaptace *Prokletí domu Hajnů* režiséra Jiřího Svobody z roku 1988. U kritiky předchozích adaptací jsme zmiňovali nedostatečný zájem o formální stránku, resignaci na analýzu inovativních prostředků filmové řeči či přílišné sepjetí s adaptovaným textem, které neoprávněně upozadilo motivace tvůrců a mnohdy degradovalo celkové pojetí filmu. U Svobodova snímku se předmětem kritiky a příčinou rozporuplných reakcí stalo právě vizuální pojetí snímku, zvolený žánr hororu a dále pak významné posuny v pojetí postav.<sup>24</sup> Klára Říhová ve svém článku uvádí,

---

<sup>23</sup> Tamtéž. Propojení tragičnosti s humorem a také s hororovými prvky je pro Herzovu tvorbu příznačné. Přítomnost hororových prvků režisér ve zmíněném rozhovoru přiznává i v *Petrolejových lampách*. Důvod tohoto propojování vysvětluje Herz v rozhovoru s Ivanou Košuličovou: „Pro mě je typickým hororem film *Texaský masakr motorovou pilou*. Což samozřejmě nebylo možné dělat v socialistické éře. Používali jsme tedy jinou typicky českou vlastnost – švejkování. Zkoušel jsem jednotlivé scény zlehčovat a používat humor, protože značně vyvažuje hrůzu. Humor byl také způsobem, jak propašovat filmy skrze schválení k promítání. Takže kombinování humoru a hororu bylo úmyslné.“ Dostupné z WWW: <<http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php>>. [cit. 21. 11. 2013], nebo z BLAHA, Z. 2009. *Morgiana a Upír z Feratu jako svébytné pokusy o český horor* [online]. 25fps [cit. 21. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/morgiana-a-upir-z-feratu-jako-svebytne-pokusy-o-cesky-horor/>>.

<sup>24</sup> Obdobně vášnivá diskuze se rozpoutala i u kontroverzního filmu *V žáru královské lásky* (1990) režiséra Jana Němce. Tzv. „krvává komedie“ vznikla na volné motivy románu *Utrpení knížete Sternenhocha* spisovatele Ladislava Klímy. Předmětem plamenných diskuzí bylo podobně jako u *Prokletí domu Hajnů* vizuální pojetí snímku, aktualizací

že atributy vyslovované v souvislosti s tímto snímkem jsou následující: Manýristické, samoúčelné, expresivní, přebujele hororové, bez sdělnosti dnešnímu divákovi.<sup>25</sup> Podle Říhové jde však o jedno z nejucelenějších děl Jiřího Svobody, považuje ho za jisté završení dlouholetých snah o preciznost formálních prostředků, které byly až na pár výjimek v souladu s literární předlohou.<sup>26</sup> Říhová se pozastavuje nad některými zásadními posuny v prezentaci postav a oprávněně upozorňuje na absenci kladné postavy, která je v románu zastoupena služebnou Katy: „Na rozdíl od knihy chybí kladná postava, není s kým se ztotožnit a spoluprožívat, divák zůstává jako nezúčastněný pozorovatel vně událostí.“<sup>27</sup> V dalších částech se již autorka erudovaně věnuje analýze formálních prostředků – kameře, osvětlení i výtvarnému řešení. Četnost obrazových efektů podle ní občas vede k zastínění myšlenky. Ačkoli i v této kritice sledujeme sepjatost s adaptovaným textem, týká se to pasáží o věrném zpodobení postav, autorka projevila cit pro nebývale podnětnou analýzu formální stránky z hlediska jejích výpovědních možností. V článku také jako jedna z mála akcentuje vizuální pojetí ve prospěch snímku. „Není to snímek pro povrchního diváka, toho nutně ani dávka hovorovosti neuspokojí. Avšak ten, kdo chce a umí pozorně vnímat podstatu Havlíčkovy prózy, najde jistě odpovídající strunu i ve Svobodově filmu.“<sup>28</sup>

Na otázku, proč je poctivý, až neobvykle invenčně a nápaditě realizovaný film řazen pouze mezi zdařilé a osobité přepisy a nikoli mezi výjimečná díla, se ve své recenzi zaměřil Miloslav Šmídmajer. Na jedné straně dle něj „režisér akcentoval vizuální možnosti námětu, podtrhl temnou strunu psychologických úchylek postav a přetlumočil ji do hororově laděných obrazů, příběhu vtiskl atraktivní dávku tajemství“.<sup>29</sup> Na

---

posuny a také zachycení estetiky hnusu, která je pro Klímu příznačná. Hororový snímek šokoval expresivností, erotickou vypjatostí a krutostí.

<sup>25</sup> ŘÍHOVÁ, Klára: Prokletí domu Hajnů. *Záběr* 22, 1989, č. 20, s. 6.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> ŠMÍDMAJER, Miloslav. Prokletí domu Hajnů. *Kino* 44, 1989, č. 24/25, s. 30.

straně druhé však podobně jako Říhová poznamenává, že nadužívání efektů a tajemných obrazů občas odvádí pozornost od výpovědi. Šmídmajer dochází k závěru, že film navzdory všem svým kladům i věrnému přetlumočení stěžejní myšlenky adaptovaného textu nedokázal hlouběji a emocionálněji oslovit diváka, jako by mu chyběla skutečná duše.

Mravcová v článku *Jaroslav Havlíček v rouše hororovém* píše o dosti podivné kombinaci filmařské invence a adaptační necitlivosti. Útočná a ironická kritika, opět úzce spjatá s věrnostní teorií, je namířena proti vizuální stránce snímku i proti zvolenému žánru, obecněji proti skutečnosti, že obraz nahradil slovo. „Domýšlíme se, že důraz na obrazovou exhibici měl film ‚podle románu‘ uchránit před literárností a vyjít vstříc tomu divákovi, jenž od filmu žádá, aby byl atrakcí. Proč ovšem k tomu volit autora Havlíčkova formátu, když je ho pak třeba několikrát zapřít, aby se látka jeho díla vměstnala do hranic populárního filmového žánru?“<sup>30</sup> Vizuální stránku a užité prostředky filmové řeči pejorativně označuje za „atrakci“, „exhibici“ či „optickou senzaci“. Za zradu na literárním autorovi považuje zejména proměnu služebné Katy, postavy výsostně Havlíčkovské, neboť tímto posunem dochází ke zrušení kontrastu její čistoty a dobroty k nezdravému klimatu rodiny Hajnů. Mravcová vytýká i absenci rozporu vnější reakce a skrytých motivací u postavy Petra Švajcara. Ironicky dodává, že o psychologickou přesvědčivost ve filmové verzi vlastně příliš nejde. „Lidský element si podrobila filmařská mánie.“<sup>31</sup> V závěrečném zhodnocení Mravcová snímku neupírá emocionální působivost, avšak celek označuje za „hybrid tvůrčí ambice a obsahového prázdna“.<sup>32</sup>

Nejdiskutovanější otázkou televizní adaptace *Neviditelný* režiséra Jiřího Bělky jsou na internetové filmové databázi posuny v charakterizaci

---

<sup>30</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Jaroslav Havlíček v rouše hororovém. *Film a doba* 35, 1989, č. 12, s. 701–704.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž.



postav, ztvárnění postav konkrétními herci (nejlépe z hodnocení vychází představitel strýce Cyrila Rudolf Hrušínský) či povrchní psychologizace postav. Uživatelé opakovaně zdůrazňují kvalitu a nepřekonatelnost románu.<sup>33</sup> Kladnější ohlasy, zejména v souvislosti s vizuální stránkou, nalézáme u Svobodovy adaptace.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/174031-neviditelny/>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>34</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/8829-prokleti-domu-hajnu//>>. [cit. 21. 11. 2013].

## Helimadoe (1993)

Recepce snímku Jaromila Jireše osciluje mezi reakcemi nepříznivými přes shovívavé až po entuziastické. Česká filmová tvorba 1. pol. 90. let se vyznačuje permanentními pokusy režisérů natáčet komerční snímky, které by zaručily návratnost vložených finančních prostředků.<sup>35</sup> Jireš poznamenává, že ačkoli čeští diváci český film nezaplatí, nejlepší cestou není natáčet akční filmy nebo thrillery, neboť ty jsou odmítány ze strany zahraničních festivalů.<sup>36</sup> Film *Helimadoe* se svými zjevnými uměleckými ambicemi ostentativně vymezoval vůči komerčnímu proudu – orientoval se na cílové skupiny diváků, na náročnější publikum.<sup>37</sup>

Zaštitěn tvůrčí autoritou, jakou Jireš i v 90. letech bezpochyby byl, vyzývavě čelil jako ryze český film náporu zahraniční konkurence.<sup>38</sup> Strusková zdůrazňuje, že snímek *Helimadoe* spolu s dalšími čtyřmi filmovými počiny stál v centru zájmu české filmové kritiky a různých

---

<sup>35</sup> BARTOŇOVÁ, Libuše. Musíme mít fungující systém. *Telegraf* 2, 1993, č. 85. s. 15.

Za zmíněné pokusy, u kterých byla zaznamenána enormní návštěvnost v kinech, uveďme např. *Tankový prapor* (1991) Víta Olmera, snímek *Černí baroni* (1992) Zdenka Sirového či tvorbu Zdeňka Trošky. Z méně úspěšných pokusů jsou to např. *Svatba upírů* (1993) Jaroslava Soukupa nebo Olmerův film *Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994). HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s. 72–81.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> Český komerční film 1. pol. 90. let se podle Halady vyznačuje tím, že vznikl na základě prostředků pocházejících ze soukromých zdrojů, bez podpory nekomerčních organizací a fondů. Žánrově se jedná zejména o komedie, film má jednoduché téma, srozumitelný námět a zdůrazňuje děj. Po formální stránce se využívá konvenčních vyprávěcích struktur. Typické je obsazování známých a oblíbených herců do hlavních rolí.

HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s. 71.

<sup>38</sup> Eva Strusková uvádí, že v roce 1993 byl český filmový trh plně obsazen všemi světovými americkými společnostmi a americké filmy byly v programové nabídce zastoupeny ze tří čtvrtin. KUČEROVÁ, Eva, TIBITANZLOVÁ, Ivana. *Filmová ročenka – Film Yearbook 1993*. Praha : NFA, 1994. s. 11.

domácích porot.<sup>39</sup> Scénář Václava Šaška byl v roce 1993 oceněn na prvním ročníku Českého lva v kategorii nejlepší scénář.<sup>40</sup> V kinech však snímek od jeho premiéry 8. 4. 1993 zhlédlo v následujících dvou letech pouhých 38 212 diváků.<sup>41</sup> Nízká návštěvnost opět nemusela souviset s kvalitou či diváckou oblibou snímku. Podle Struskové v roce 1993 výrazně klesla návštěvnost kin obecně,<sup>42</sup> což je patrné i z *Historie celoročních výsledků filmového trhu ČR* na stránkách Unie filmových distributorů.<sup>43</sup> Jakub Grombíř dodává, že historické látky a adaptace známých literárních děl natáčené režiséry v 90. letech v tzv. středním proudu českého hraného filmu nejsou v kinech příliš navštěvovány, o to větší ohlas má však jejich uvedení v televizi. „Souvisí to s tím, že tento typ filmů se orientuje především na starší a střední generaci, která dává televizi výraznou přednost před kinem. Zmíněné filmy sice nepřinášejí pro českou kinematografii nic zásadně nového, ale jejich význam tkví v tom, že pomáhají udržovat její kontinuitu a řemeslnou kvalitu.“<sup>44</sup>

Jedna z entuziastických reakcí vzešla od Anny Šandové, která ve svém příznačně pojmenovaném článku *Helimadoe – český film žije* zachycuje bezprostřední odezvy po novinářské projekci: „Uvedení filmu

---

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 10. Zmíněnými čtyřmi filmy jsou *Šakalí léta* (1993) Jana Hřebejka, *Krvavý román* (1993) Jaroslava Brabce, *Kráva* (1992) Karla Kachyni a *Žiletky* (1994) Zdeňka Tyce.

<sup>40</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.kinobox.cz/ceskylev/1993/vysledky/>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>41</sup> BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha : Cinema, 1996. s. 119. Číselný údaj zaznamenává počet diváků od data premiéry, tj. od roku 1993, do konce roku 1995.

<sup>42</sup> Pokles návštěvnosti v kinech ovlivnilo podle Struskové např. konec diváckého boomu po roce 1989, kdy se v kinech objevily dlouho očekávané tituly, dále zvyšování cen vstupného, nízká kvalita služeb kin, jejich dostupnost, redukce počtu kin apod. KUČEROVÁ, Eva, TIBITANZLOVÁ, Ivana. *Filmová ročenka – Film Yearbook 1993*. Praha : NFA, 1994. s. 11.

<sup>43</sup> Dostupné z WWW: <<http://ufd.cz/clanky/historie-celoročních-výsledků-filmového-trhu-cr>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>44</sup> PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. s. 201.

bylo očekáváno s napětím. Když doběhly jeho poslední metry při novinářské projekci a v přeplněném sálku se rozsvítilo světlo, ozval se spontánní potlesk.<sup>45</sup> Článek nesoucí se v podobně oslavném duchu ukončuje konstatováním: „Český film tedy znovu nachází svůj smysl.“<sup>46</sup> Autorka zdůrazňuje význam snímku pro soudobou filmovou produkci a poté se velmi obecně zaměřuje na ústřední témata a motivy. Filmovým prostředkům či postupům věnuje pozornost jen do té míry, že odkazuje k podobnostem s poetikou Stroheima či Murnaua, dále je ovšem nespécifikuje ani nerozvíjí a smysl tohoto odkazu nám zůstává utajen.

Pro 90. léta v českém filmu je také charakteristické, že se na vzniku snímku podílí několik producentů. Příznačná je koprodukce s největším producentem českých filmů 90. let Českou televizí<sup>47</sup> a také s Krátkým filmem a. s.<sup>48</sup> Snímek *Helimadoe* vznikl právě v takových produkčních podmínkách – ve spolupráci České televize, ČT – Telexportu a Krátkého filmu a. s. Jireš již při natáčení uvedl, že je zde reálná šance, že se film bude dobře prodávat do zahraničí.<sup>49</sup> Naději na uplatnění snímku v programech zahraničních televizí či na festivalech projevil také v besedě o soudobé situaci v české kinematografii, která následovala po projekci *Helimadoe*.<sup>50</sup> Přání se mu splnilo o rok později, kdy byl film oceněn

---

<sup>45</sup> ŠANDOVÁ, Anna. *Helimadoe – český film žije. Národní listy* 2, 1993, č. 16, s. 6.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>47</sup> V současné době je Česká televize stále největším koproducentem českých filmů. Dostupné z WWW: <<http://img.ceskatelevize.cz/press/2517.pdf>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>48</sup> Halada uvádí dvě příčiny, díky kterým se Česká televize stala největším producentem – vedla k tomu systematická dramaturgicko-producentická práce zevnitř a proměny filmového trhu. Přelom let 1992–1993 se vyznačuje sníženým zájmem o produkci filmů, klesající návštěvností kin, rostoucími náklady na výrobu filmu a s tím spojenou obtížností při shánění finančních prostředků. Malé produkční firmy již nejsou tak aktivní jako dříve, vůdčí pozici obsazuje finančně zajištěná Česká televize. Vzniklé filmy pak může zařadit do svého programu, aniž by musela opatřovat vysílací práva. HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s. 30.

<sup>49</sup> KRA. *Helimadoe znamená tajemství a romantiku. Kinorevue* 2, 1992, č. 25. s. 4–5.

<sup>50</sup> BARTOŇOVÁ, Libuše. Musíme mít fungující systém. *Telegraf* 2, 1993, č. 85. s. 15.

v kategorii nejlepší film na Mezinárodním filmovém festivalu Harare (Zimbabwe) v roce 1994.<sup>51</sup>

Shovívavý postoj k snímku Jaromila Jireše zaujal Milan Ležák v článku *Jaroslav Havlíček sotva ochmýřený*. Hodnotí ho jako pokus „méně okázalý, méně podbízivý, méně ukřičený, jako pokus, který si zaslouží vlídné přijetí i pro svou důvěru v domácí tradici“.<sup>52</sup> Ve značně povrchní analýze operuje s odkazem na adaptovaný text s hodnotícími výrazy jako „chyba“ či „nedostatek“, jejichž užití při interpretaci považujeme za nepřijatelné (pokud se nejedná o logickou či faktickou chybu). Podle Ležáka se film potýká s dvěma zásadními problémy – s rozporuplným postihnutím rodinných vztahů a s charakterizací ženských postav. V hodnocení ženských postav, u kterých se pozastavuje nad jejich nepřiměřenou impulsivností a nepochopitelnou animálností, lze zároveň spatřovat nejpodnětnější interpretační část.

Na neadekvátní zprostředkování Havlíčkových postupů v oblasti psychologizace se ve svém článku *Helimadoe – kouzlení bez tajemství* s podnadpisem *Menu zašlých časů s cukřenkou poetismu* zaměřil Jaroslav Vanča. Filmová adaptace dle něj „rezignuje na hlubinné rozkrývání duší hrdinů Havlíčkovy prózy, rafinovaně obchází skutečné propasti lidského nitra“.<sup>53</sup> Vanča vyzdvihuje úsilí České televize o adaptování předloh české literární klasiky (v našem případě ve zmíněné koprodukci s Krátkým filmem a. s.), které by se nesnadně prosazovaly v dramaturgických plánech soukromých filmových společností. K tématu snímku se však staví skepticky, „psychologický průzkum maloměstských mikrokosmů“<sup>54</sup> je podle něj z hlediska současného diváckého zájmu passé. K režii se vyjádřil Andrej Halada: „Film vznikl s ohledem na televizní uvedení, lze ho proto

---

<sup>51</sup> Tato informace je uvedena na webových stránkách Českého filmového centra, které se od svého vzniku v roce 2002 zaměřuje na zviditelňování české kinematografie, a to zejména v zahraničí. Dostupné z WWW: <<http://filmcenter.cz/cz/film/detail/15-helimadoe>>. [cit. 21. 11. 2013].

<sup>52</sup> LEŽÁK, Milan. Jaroslav Havlíček sotva ochmýřený. *Telegraf* 2, 1993, č. 85. s. 15.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž.

brát i jako ucházející televizní přepis, pokud ale na něj vztáhneme vyšší nároky, neobstojí ani co do některých řemeslných atributů: především herecké výkony byly všední a průměrné, stejně tak kamera se při budování nostalgické a poetické nálady vyznačovala konvenčností.<sup>55</sup>

Jednoznačně negativní stanovisko vyjádřila Mravcová již v titulu svého článku *Helimadoe aneb Havlíček opět nepochopený*, dále pak v samotném textu: „Osobně musím přiznat, že mě Jirešův film *Helimadoe* nepobouřil, ale až na několik působivějších výjevů a scén ani nijak zvlášť nezaujal, natož pak, aby mě nadchnul. Současně mi bylo okamžitě jasné, že právě jistá matnost zážitku se stane úskalím pro formulování hodnotícího soudu. Nezbylo než z vágního pocitu nedostatečnosti učinit východisko dalších úvah, neboť právě tento pocit signalizuje, že k tomu, aby byl divák emocionálně stržen a zaujat, cosi podstatného chybí.“<sup>56</sup> V dosti subjektivním a ironickém hodnocení nacházíme tři hlavní body kritiky. Prvním z nich je problematická koexistence dvou „já“ (postava Emila v současnosti a v minulosti), která podle Mravcové spočívá v jejich nedostatečné konfrontaci: „Zdá se mi, že i pouhý jediný výjev Jirešova filmu, v němž dochází k propojení obou časových rovin, dostatečně naznačuje, nakolik by četnější uplatnění tohoto v podstatě simultánního principu přispělo k psychologickému prohloubení příběhu s tématem dospívání i k umocnění estetických kvalit jeho zobrazení. Takto náročné cíle si však tvůrci nekladli.“<sup>57</sup> Druhým bodem je absence žijícího městečka, což oslabuje charakterizaci ženských postav, které jsou s ním spjaté. Třetí bod se týká odmítnutí dramatu ženy v množném čísle. Mravcová vytýká scenáristovi, že upřednostnil erotickou linii mezi chlapcem a Dorou, nejkrásnější ze sester, namísto zachycení konfliktu mezi sestrami. Kritice

---

<sup>55</sup> HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s 177.

<sup>56</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Helimadoe aneb Havlíček opět nepochopený. Film a doba 39*, 1993, č. 2, s. 103.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 104.

podrobuje i herecké obsazení, neboť volbou pěti krásných hereček bylo „psychologické drama ošklivosti“<sup>58</sup> potlačeno.

Hodnocení uživatelů na Česko-Slovenské filmové databázi jsou až na pár výjimek negativní a podmíněna věrnostní teorií. Podle většiny z nich film předlohu nepředčil.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/43234-ta-treti/>>, <<http://www.csfd.cz/film/42880-ta-treti/>>. [cit. 21. 11. 2013].

## 2. Ta třetí

Na motivy románu *Ta třetí*<sup>60</sup> byly natočeny dvě adaptace. První, černobílou natočil režisér a scenárista Jaroslav Balík v roce 1968,<sup>61</sup> na scénáři spolupracoval se spisovatelem Janem Otčenáškem<sup>62</sup>. Druhá, televizní adaptace vznikla v roce 2001 v režii Dušana Kleina, scénáře se ujali Věra Šašková a Václav Šašek, který je zároveň autorem scénářů k analyzovaným filmům *Petrolejové lampy*, *Prokletí domu Hajnů* a *Helimadoe*.

Havlíčkův román sobeckého kolísavce, jak jej příznačně ve svém článku označil Vladimír Justl,<sup>63</sup> předkládá neúprosnou kritiku slabošského a nerozhodného muže, který váhá mezi dvěma ženami – mladou, rozvernou, bezprostřední a energickou Adélou a postarší, soucitnou a spolehlivou Mildou. Sám sebe přitom staví na morální piedestal, ale každé další neupřímné jednání a sobecké činy ho z něj v očích ženských postav sráží dolů. Filmoví tvůrci pojali konstrukci milostného trojúhelníku specifickými způsoby, které reflektují kontext, režijní styl pokoušející soudobé možnosti filmové řeči a v neposlední řadě dosti jednoznačně vypovídají o tvůrčím záměru. Jak již bylo řečeno v úvodu, analýza obou svébytných interpretací románové předlohy si klade za cíl postihnout invenční postupy a prostředky filmové narace a také motivace, které tvůrce k dané podobě vedly. Konkrétně se zaměříme na režijní styl,

---

<sup>60</sup> Román byl napsán v roce 1936, vydán roku 1939.

<sup>61</sup> V kinech měl snímek premiéru 17. 1. 1969.

<sup>62</sup> Podle scénáře Jana Otčenáška natočil Jaroslav Balík dalších sedm snímků, převážně dramát – *Reportáž psaná na oprátce* (1961), *Romeo a Julie na konci listopadu* (1971), *Milenci v roce jedna* (1973), *V každém pokoji žena* (1974), *Stín létajícího ptáčka* (1977), dále pak krimikomedii *Jak se krade milión* (1967) a historický televizní film *Kosmas a paní Božetěcha* (1974). Jako autor námětu či scenárista (opět dominuje žánr dramatu) spolupracoval například s režiséry Otakarem Vávrou, Jiřím Weissem nebo Františkem Vláčilem. Inklinace Otčenáška k žánru dramatu zde není zmíněna náhodně, v následující analýze na tuto poznámku navážeme v souvislosti s pojetím a vyzněním Balíkova snímku *Ta třetí*.

<sup>63</sup> JUSTL, Vladimír. Román sobeckého kolísavce. *Host do domu* 6, 1959, č. 7, s. 329.



specifičnost formy a na aktualizační posuny v tematické rovině. Rovněž budeme sledovat způsob, jakým je utvářen tragikomický typ ústřední mužské postavy a jak jsou nahlíženy ženské postavy, jejichž rozmanitá typologie představuje stěžejní část Havlíčkovy tvorby.<sup>64</sup>

### **Aktualizační posuny, specifičnost formy**

Výrazné aktualizační posuny sledujeme zejména u Balíkovy adaptace, kterou Bartošek s Bartoškovou označují za aktualizovanou parafrázi Havlíčkova psychologického románu.<sup>65</sup> Zatímco Dušan Klein situuje děj svého televizního filmu do období mezi dvěma světovými válkami, včetně využití dobových kulis, kostýmů a rekvizit – podle Vladimíra Soleckého tak vytváří efektní retro,<sup>66</sup> děj filmu Jaroslava Balíka se odehrává v 2. pol. 60. let. 20. stol, tj. v režisérově současnosti. Linda Hutcheon uvádí, že „většinou se adaptace nezasazují do dřívější doby, jsou spíše aktualizované, aby se zmenšila mezera mezi staršími díly a současným obecnstvem. (...) Adaptátoři hledají ve jméně relevantnosti tu správnou změnu pozadí a kontextu“.<sup>67</sup> Jakmile Balík s Otčenáškem v románové předloze objevili „překvapující příbuznost románových postav s obdobnými typy dneška“,<sup>68</sup> rozhodli se pro modernizaci příběhu a experimentování s formou. Změnili prostředí, aktualizovali status, motivace a jednání postav, které by podle nich byly dnešnímu divákovi vzdálené. Postava Jiřího Mánka již nepracuje jako pokladník spořitelny,

---

<sup>64</sup> Typologii ženských postav v tvorbě Jaroslava Havlíčka se věnují například LACINOVÁ, Veronika. *Ženská tematika v díle Jaroslava Havlíčka*. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno 2009. PERNICOVÁ, Hana. *Ženské hrdinky v díle Jaroslava Havlíčka*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Brno 2009.

<sup>65</sup> BARTOŠOVÁ, Šárka. BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Praha : Československý filmový ústav, 1986, s 25.

<sup>66</sup> SOLECKÝ, Vladimír. Další film z odkazu Jaroslava Havlíčka. *Haló noviny* 12, 1959, č. 70, s. 9.

<sup>67</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge. 2006. s. 146.

<sup>68</sup> LUDVÍKOVÁ, V. Jaroslav Havlíček – Jaroslav Balík: Ta třetí. *Kino* 23, 1968, č. 22. s. 7.

ale jako architekt. Vladimír Justl o románové mužské postavě napsal: „Je to zhýčkaný zbabělec a sobec, opatrný počtář, jemuž autor zřejmě příznačně přidělil zaměstnání pokladníka spořitelny.“<sup>69</sup> Volba atraktivního povolání architekta je logická. Režisér a scenárista tak opouští prvoplánové propojení charakteru a povolání. Tento posun tvůrcům umožnil zakomponovat do natáčecích lokalit i atraktivní exteriéry a interiéry historické budovy, které ve snímku poskytnou kýžený prostor pro dvě stěžejní scény – Jiřího bližší seznámení s Evou (sledujeme první pokus o fyzické sblížení) a Evino vzdorovité odevzdání se Jiřímu (definitivní ukončení vztahu). Adaptace Dušana Kleina se vzhledem k zvolenému žánru a dobovému kontextu tohoto propojení drží. Status ženských postav rovněž doznal změn. Z Mildy se stala lékařka Jarmila a z Adély studentka Eva, emancipovaná dívka, která si užívá všech lákadel, která život nabízí – je tedy příznačné, že seznámení s Jiřím proběhne uprostřed silnice, kde ji nabere jako stopařku.) Nutnost tohoto kroku Balík ozřejmuje v rozhovoru: „Obsah filmu není tu sdělován přímo, ale především prostřednictvím postav, vylíčením jejich lidské situace. Současné lidi divák nepochybně zná lépe, snadno si domyslí jejich prehistorii. (...) To umožňuje pracovat jen náznakem a bez popisného vysvětlování podat nezjednodušený pohled na postavy.“<sup>70</sup> Takovéto pojetí poskytlo Balíkovi prostor pro využití inovativních postupů a prostředků filmové řeči k onomu vylíčení lidské situace, k zachycení emocí, které jsou všudypřítomnou civilností upozaděny. Mravcová v souvislosti s odrazem aktualizačních posunů na poetice filmu hovoří o uplatňování nedramatické dramaturgie (tj. použití lineární epizodové kompozice).<sup>71</sup> Kromě epizodičnosti zde sledujeme i rozvolnění kauzality, dokumentární charakter některých scén, voice-over či neobvyklý způsob snímání – specifičnosti formy, které budou předmětem následující analýzy.

---

<sup>69</sup> JUSTL, Vladimír. Román sobeckého kolísavce. *Host do domu* 6, 1959, č. 7, s. 329.

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 13.

Inspirace tvorbou československé Nové vlny je v Balíkově snímku *Ta třetí* více než patrná, a to nejen příznačnou dobou vzniku, ale zejména specifickou formou, v níž lze postupy a prostředky této progresivní filmařiny šedesátých let identifikovat.<sup>72</sup> *Ta třetí* tak v kontextu Balíkovy tvorby představuje jeden z prvních osobitějších snímků, neboť režijními počiny z 50. let se podle Jana Žalmana zasloužil o označení režiséra „ztracené generace“.<sup>73</sup> Oscilaci mezi osobitými a nevýraznými snímky bychom mohli nazvat stigmatem jeho tvorby. Balíkova scenáristická a režijní produkce vrcholila především v 70. letech, kdy natočil již zmiňované dramatické a psychologické snímky *Romeo a Julie na konci listopadu*, *Milenci v roce jedna* či *Stín létajícího ptáčka*. Žalman však výstižně poznamenává, že v tomto období je „za vrcholnou érou československého hraného filmu už dávno stažena opona“.<sup>74</sup>

Podnět ke vzniku snímku *Ta třetí* právě v 60. letech 20. stol. spatřuje Marie Mravcová již v samotném stylu Jaroslava Havlíčka. Dráždivá antipoetičnost výrazu v románu *Ta třetí*, propouštění banality

---

<sup>72</sup> Ve shodě s terminologickým vymezením anglického filmového historika Petera Hamese odkazujeme pojmem československá Nová vlna k hnutí obecně. Peter Hames rozlišuje termín „československá Nová vlna“, pod nímž rozumí onu inovativní filmařinu šedesátých let, a výrazy „česká Nová vlna“ nebo „český filmový zázrak“, jimiž byli nejprve označováni režiséři, kteří natočili debutový snímek v roce 1963, a poté i jejich následovníci z 2. pol. 60. let. HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008, s. 21–22.

<sup>73</sup> Před vznikem *Ta třetí* natočil Balík dva vědecko-fantastické snímky na motivy stejnojmenných povídek Josefa Nesvadby *Blbec z Xeenemünde* (1962) a *Tarzanova smrt* (1962). Ačkoli fantasticko-utopická filmová tvorba byla v šedesátých letech umělecky nejslabší, oba zmíněné filmy předznamenávají Balíkovu inklinaci k výraznějšímu a rozpoznatelnějšímu autorskému stylu. Signifikantní je pro něj užití flashbacku, voice-overu (např. komentování událostí probíhajících ve flashbacku nebo jako vnitřní hlas postav střídavě přítomných i nepřítomných v obraze) a rychlého sledu záběrů, který obvykle sugeruje plynutí času, průběh vztahu apod. Ze záběrů je pro něj typický velký celek a detail. Obzvláště v dramatech pak Balík často osciluje mezi citlivým a chladným postihnutím lidských vztahů a osamělosti. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*.

Vimperk : KMa, s. r. o., 2008, s. 334–336.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 336.

a fádnosti do umělecké struktury, to jsou podle Mravcové znaky vybízející k filmovému zpracování v době, kdy se ostentativně prosazuje všednost, trapnost, banalita a autentičnost obyčejného života.<sup>75</sup> Na autentičnost obyčejného života je ve snímku obzvláště kladen důraz, a to zasazením příběhu do prostor velkoměsta, které často přebírá roli hlavního aktéra. Postavy jsou v té chvíli na scéně jen mimochodem, často se ocitají téměř nerozpoznatelné v zadním plánu nebo jsou na okamžik pohlceny okolním prostředím.<sup>76</sup> Nápadný je odkaz cinema verité ve scénách, kdy sledujeme postavy přes skleněnou výplň okna v kavárnách, restauracích, přes větve stromů, jako bychom objektivem kamery zachytili náhodnou milostnou dvojici. To nás jako diváky staví do pozice voyera. Míjíme je na procházkách, ulicích, aniž bychom slyšeli jejich dialog. Často jde právě o již zmíněný rychlý sled záběrů, který sugeruje plynutí času a průběh vztahu. Patrný je zde i vliv francouzské Nové vlny, která se pro progresivní filmařinu 60. let stala jedním z hlavních inspiračních zdrojů. Máme na mysli užití neobvyklého záběru, kdy je hovořící postava – Eva volá Jiřímu, aby mu oznámila odjezd z města – snímána zezadu a v detailu.<sup>77</sup> Tento způsob snímání konkrétně v našem případě vzbuzuje nervozitu a nejistotu, což se vzhledem k následujícím událostem (Jiří začne paralelní vztah s Jarmilou) ukáže jako opodstatněné. Dalším příkladem neobvyklých záběrů, rovněž užitých v kritickém bodě Jiřího a Evina vztahu, je snímání Evy a její kamarádky v klubu. Balík rozehrává

---

<sup>75</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 12.

<sup>76</sup> Snímání postav v zadním plánu využívá Balík i ve svých pozdějších dramatech, např. *Romeo a Julie na konci listopadu* (1971) nebo *Konečná stanice* (1981). Tyto scény obvykle bývají podkresleny jímavou hudbou.

<sup>77</sup> S tímto nekonvenčním prostředkem snímání experimentoval např. režisér Jean-Luc Godard ve svém snímku *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Žít svůj život, 1962). Postavy, které sedí vedle sebe a vedou dialog, jsou zde snímány zezadu a v polodetailu. Extrémněji s ním pak Godard pracuje ve chvíli, kdy postavy sedí proti sobě a kamera jednu z postav snímá zezadu – střídavě tak hlavou zezadu snímané postavy zakrývá a odhaluje tvář postavy snímané zepředu.

akci ve více plánech a postavy snímá z mírného podhledu – v popředí je zezadu snímána cizí žena, jejíž paže zasahuje do poloviny obrazu, v druhém plánu jsou zachyceny Eva a její kamarádka při konverzaci a ve třetím plánu jsou tančící lidé. Tímto způsobem snímání Balík s pomocí kameramana Josefa Illíka<sup>78</sup> systematicky propracovává zásadní atributy snímku. K dosažení autentičnosti a všednosti zcivilňuje vážný rozhovor, zasazuje postavy do proudu života, opět zde ožívuje pozici voyera (na ústřední hrdinku nemáme čistý výhled, sledujeme ji přes něčí paži) a užitím mírného podhledu (polovinu záběru tak vyplňuje strop klubu) jednak signalizuje rozrušení a pochyby ženské postavy (Eva v rozhovoru přiznává, že už si Jiřího opravdovostí a báječností, které jí na počátku vztahu tolik učarovaly, není jistá), jednak buduje prostorovost.

Jak Balíkova, tak Kleinova adaptace jsou žánrově označené za drama. Jan Otčenášek k dramatu inklinoval v průběhu celé své scenáristické tvorby, což v souvislosti s pojetím snímku *Ta třetí* může vyvolat otázku, proč nepodporoval svou i Havlíčkovu zánícenost pro tento žánr.<sup>79</sup> Společně s Balíkem se rozhodl vytvořit příběh z hlediska formy osobitý a inovativní, avšak oproštěný od zjevných dramatických zvrátů, které předloha nepopíratelně nabízela. Ve snímku například vypouští celou dramatickou epizodu románu týkající se synovce Jirky, jenž se pokusí o sebevraždu poté, co Adéla raní jeho city neopětovanou láskou. Josef Rumler hodnotí tento prvek v Havlíčkově románu jako režijně závažný, neboť „zobrazením Jirky, příslušníka rodu, může Havlíček

---

<sup>78</sup> S Balíkem natočil Josef Illík kromě *Té třetí* ještě sci-fi *Slečna Golem* (1972) podle scénáře Josefa Nesvadby. Daleko výraznější snímky, co se týče jejich významu v dějinách české kinematografie, však vzešly ze spolupráce s režiséry Karlem Kachyňou nebo Otakarem Vávrou, např. *Kočár do Vídně* (1966), *Ucho* (1970) a *Kladivo na čarodějnice* (1969).

<sup>79</sup> Mravcová uvádí, že Havlíček byl přesvědčen o dramatické podstatě filmového díla, dokonce drama – které je podle něj vyjádřeno již napětím mezi osobami – označuje za duši vážného filmu. MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 11.

provést další usvědčující umělecký důkaz morální narušenosti a zbabělosti a směšnosti mánkovského typu groteskně malého velikášství“.<sup>80</sup> Absence této epizody má však opodstatnění, kterému se detailněji budeme věnovat v další části analýzy. Zdánlivě upozaděná dramaticčnost je však pro Balíkovu režii příznačná. Ve shodě s jeho tvůrčím záměrem se vše děje jen pod povrchem, náznakem.<sup>81</sup>

Dušan Klein ve své televizní adaptaci naopak klade důraz na dramaticčnost již od samotného počátku a odpovídajícím způsobem pracuje s formou snímku a prostředky filmové řeči.<sup>82</sup> Narativní struktura je vystavěna na kompozičním principu rámcového vyprávění. Úvodní rámcující rovina (bratr Jiřího je přivolán policií k jeho bytu), která předchází úvodní titulkové sekvenci, předznamenává tragédii, jejíž okolnosti jsou následně osvětleny a gradovány v rovině rámcované. Klein zde využívá potenciálu dramatické epizody se synovcem Jirkou a povyšuje ji na zásadní kompoziční prvek příběhu. Celou linii mladistvého milostného vzplanutí utajuje, vkládá pouze náznaky – např. když Jiří nečekaně a opakovaně nachází svého synovce v blízkosti Adély<sup>83</sup> – pro zvýšení

---

<sup>80</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s. 145.

<sup>81</sup> Výjimkou je scéna, kdy Eva bezprostředně po přistižení Jiřího s Jarmilou ve více než přátelském rozhovoru úmyslně hazarduje při řízení auta s Jiřím na vedlejší sedadle, aby se vzepřela jeho přezíravému jednání. Zároveň lze tuto dramatickou akci vyložit i jako Evinu odvetnou reakci na Jiřího prohlášení, že přece není žádný suchar, že si opravdu váží upřímnosti a spontánnosti, což se ukazuje jen jako odsouzeníhodná póza.

<sup>82</sup> Od 60. let, soustavněji od 90. let se Klein věnuje převážně televizní tvorbě v rozmanitém žánrovém rozpětí. Od roku 1989 se společně s Václavem Šaškem snažil o vytvoření koncepce umělecké dramatické tvorby. K inklinaci k televizním filmům a seriálům uvedl: „Jde o to, vyprávět zajímavé příběhy, ať je pojítkem s divákem stříbrné plátno nebo televizní obrazovka. Ten druhý způsob si stále více uchovává neobyčejné kouzlo. Jak jsem napsal: je to takový malý zázrak.“ Dostupné z WWW: <<http://www.televize.cz/clanky/televize-a-ja-dusan-klein-13996?page=329>>. [citováno 21. 11. 2013].

<sup>83</sup> Zatímco pro Balíka je náznakovost dominantním tvůrčím (a funkčním) postupem, v Kleinově snímku působí rušivě, jako by vytržená z kontextu.

dramatičnosti ji odkrývá a završuje pokusem o sebevraždu teprve v dalším kulminačním bodu, kdy vztah Adély a Jiřího prochází krizí a Jiří již začíná projevovat náklonnost druhé ženě. Odhalení historie mezi Adélou a synovcem Jirkou je impulsem pro zdánlivě konečnou volbu jistoty v podobě Mileny. Doznění tragédie Jiřího sebevraždy probíhá v závěrečné stříhové sekvenci rámcující roviny, již dominuje postava Adély.

Adaptace jsou si naopak blízké ve způsobu nahlížení mužské a ženské postavy a v zdůraznění erotického napětí mezi nimi. V obou adaptacích se mužská postava různými způsoby pokouší ukojit svůj chtíč. Ve chvíli, kdy si uvědomí, že odmítavost mladé dívky jen tak nevyprchá, začne usilovat o fyzické sblížení se starší ženou.<sup>84</sup> Mužská postava neustále těká mezi svou směšností a dravou pudovostí, její charakter vyvstává při konfrontaci s ústředními ženskými postavami (např. scény, kdy podléhá svému chtíči a zbaven svých zábran se pokouší ženy svést – v Kleinově snímku jde o erotičtější situace, u Balíka dominuje útočnost a syrový záznam – neúspěch jen přiživuje jeho trapnost a ubohost a posiluje opovržení jeho osobou). Tyto dvě ženské postavy jsou navíc v kontrastu k sobě samým – svým věkem, zkušenostmi i charakterem, což umožňuje mužskou postavu usvědčit ze slabošství z pohledu žen dvou generací. Ženu lze v souvislosti s vzrůstajícím mužským chtíčem považovat za pouhý smyslný objekt, který je pro muže jednoduše nahraditelný.<sup>85</sup> Smyslnost je navozena nejčastěji obrazem ženského těla – pomalou kamerovou jízdou po ženském těle či detailem některé z jeho

---

<sup>84</sup> V adaptovaném textu je pro muže podobná fyzická blízkost nemyslitelná. „Nikdy necítil k Mildě lásku. Líbali se snad někdy? K jejímu tělu měl vždy jen zdrženlivý a podvědomý ostych.“ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Melantrich, 1988. s. 239.

<sup>85</sup> Explozi smyslnosti podtrhl grafik Jaroslav Fišer v jedné verzi filmového plakátu k *Té třetí*. V barevných kostičkách připomínajících pexeso jsou v odkrytých políčkách zachyceni, většinou v detailech, všichni účastníci milostného trojúhelníku, zejména mladá ženská postava. Obrázku dominuje nahé ženské tělo – místo hlavy je na jedné půlce krku detail Eviny neúplné tváře, druhá půlka krku zůstává prázdná. Fišer tak zachytil nejen smyslnost, ale i nutnost volby, nerozhodnost mužské postavy a zaměnitelnost žen, o níž se ještě zmíníme.

částí. Povaha těchto záběrů taktéž hodně vypovídá o pohnutkách mužské postavy. Kleinova manifestace ženského těla je jemná, podmanivá, svůdná i provokativní. Pracuje se zde s velmi jemným svícením, které zjemňuje rysy ženské postavy a budí něžnost. Klein zdůrazňuje Jiřího fascinaci fyzickou krásou, touhu vlastnit ji – detail rukou a nohou je to první, čeho si Jiří na Adéle všimne. Obraz ženského těla v Balíkové adaptaci je kamerou zachycen převážně surově, aby prezentoval Jiřího jako predátora, evokoval jeho dravost a animálnost a také Evinu vzdorovitost, která se v závislosti na Jiřího bezcitném jednání zintenzivňuje. Vrcholu své vzdorovitosti dosáhne Eva příznačně ve chvíli, kdy Jiří zpochybní její sexuální zdrženlivost. Toto bezohledné a neopodstatněné nařčení vyplývající jen z Jiřího raněné mužské pýchy a snahy vyjít z rozchodu jako morální vítěz je pro ni impulsem k poslednímu vzdorovitému gestu – „vydání“ sebe sama. Obraz jejího obnaženého těla, kterým čelí Jiřího lačnosti, proto působí velmi chladně a odměřeně, ostatně jako celý následný sexuální akt. Jiřího proměna z morálního vítěze rozhodnutého vztah s Evou nekompromisně ukončit v lovce bezostyšně prahnoucího po své kořisti je zachycena velmi sugestivně – kamera snímá Jiřího, jak v uvolněné pozici kouří cigaretu, najednou zpozorní, otočí se ke dveřím a pohledem ulpí na obnažené Evě, která ho vzdorovitě sleduje. Jiří se k ní začne přibližovat se vzrůstající žádostivostí. V konečné fázi útoku sledujeme v předním plánu Evu, ze zadního plánu se blíží Jiří, kterého kamera ostří až ve chvíli, kdy se chystá Evy dotknout. Naplnění jeho tužeb je poté gradováno nervním nediegetickým zvukem – velice disharmonickým tónem zintenzivňujícím se v závislosti na Jiřího dobytčosti. V kontrastu k surovým obrazům ženského těla pak stojí obrazy, kde je Evinu tělo zachyceno jako bezbranné, nevinné a něžné, bez úmyslu provokovat či vzbuzovat mužský chtíč. Jde zejména o záběry, kdy Evinu nahota není přímo vystavena Jiřího očím. Jiří se například nedívá, když se Eva převléká (její postava je následně rozostřena), nebo není ve scéně přítomen.



Ukončení jejich vztahu je symbolicky situováno do interiéru zámku (v zámku se odehrála scéna jejich bližšího seznámení a také první pokus Jiřího o fyzické sblížení). Pro přechod do těchto prostor, zároveň do již probíhajícího večírku pro dva, Balík volí zkratku a vcelku násilný střih, jehož funkcí je vzbudit u diváků ostražitost, neklid, předznamenat blížící se dějový zvrat. Kamera nejprve snímá Evu a Jiřího venku, bolestivé vyúčtování již započalo, Eva se po Jiřího urážce od něj se smíchem odvrací, následuje střih a kamera pokračuje ve snímání Evy v interiéru – její smích se odráží v poloprázdném prostoru zámku.

Střihová sekvence v zámku se vyznačuje dynamickým střídáním veselých a trýznivých scén (bujarou oslavu s alkoholem střídají zneklidňující scény vzájemného vyúčtování).<sup>86</sup> Balík pracuje jen s minimálním nasvícením, jako zdroj světla mu slouží také svíčky. Obě postavy od sebe celou dobu udržují distanc, jsou snímány z mírného pohledu a celá scéna je demonstrací jejich rozdílnosti (Eva spontánnost proti Jiřího upjatosti). Eva se i v poslední chvíli snaží přinutit Jiřího, aby se vymanil ze své rezervovanosti a začal si užívat života, nicméně, stejně jako po celou dobu trvání jejich vztahu, selhává. Po tomto marném zápase průběžně doprovázeném Jiřího urážkami se mu Eva odevzdá – jako poslední vzdorovité gesto, poslední pokus předat Jiřímu něco ze sebe, i když tuší, že Jiří vždy toužil jen po tom jediném, po jejím těle. V závěrečné části jejich zúčtování jsou obě postavy snímány z téměř absolutního nadhledu a kompozice je nevyvážená – Eva je situována doprostřed záběru, Jiří je odsunut na okraj. V prostorném interiéru působí postavy nepatrně. Balík tak jednak zdůrazňuje Evinu bezmoc a osamělost, jednak umocňuje důležitost tohoto okamžiku, neboť právě Eva v tuto chvíli rozhodne o vývoji nadcházejících událostí.

---

<sup>86</sup> Koncepce tohoto večírku na rozloučenou a měnící se emocionální rozpoložení postav nápadně připomíná zničující střetnutí jiného, amerického páru – Jiřího a Marty, postav z filmu *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, který natočil v roce 1966 režisér Mike Nichols. Námět poskytla stejnojmenná divadelní hra dramatika Edwarda Franklina Albeeho z roku 1962.

Neopominutelnou ženskou rolí je zde úloha kritika mužské kolísavosti, bezzásadovosti, ponižujícího taktizování a nerozhodnosti. Kleinova adaptace je v tomto ohledu opět dramatičtější i kritičtější, konkrétně v samotném závěru rámcovaného vyprávění, kdy se má Jiří rozejít s Adélou, aby si vzal Milenu. Jiří však stráví s Adélou vášnivou noc. Milenu tak zradí a Adéla jím opovrhne. Zatímco v Balíkově snímku následujícího dne nejprve ukončí vztah s Jarmilou a poté se vydává za Evou, v Kleinově nejprve navštíví Adélu a teprve po jejím odmítnutí se ze zoufalství snaží lhaním, vykrucováním a sebelítostí udržet vztah alespoň s Milenou. Milena je ale s celou pravdou obeznána a Jiřího morální propad je tím znásoben. V obou adaptacích je upřednostněn „střet“ s dvěma hlavními ženskými postavami, ostatní ženy, které v románu rovněž plní roli kritika, ve snímku buď chybí, nebo zde vystupují jen velmi okrajově (Jiřího matka).

Zmínili jsme, že u Balíka se vše odehrává pod povrchem, jako by bez zjevných motivací. Mravcová v této souvislosti dokonce hovoří o zneprůhlednění mužské postavy. „Dle našeho mínění je zneprůhlednění dáno zejména tím, že se ve filmu postava redukovala převážně na vnější, v tomto případě velmi nevýrazné a namnoze konvencionalizované projevy, že nebyla vyjevena její skrytá motivační sféra.“<sup>87</sup> Mravcová se však upíná pouze na vnější zjev a jednání postavy, opomíjí podstatu Balíkova způsobu vyprávění – vše je v náznacích ukryto v obraze, ve způsobu filmové řeči – ve střihu, v pohybu kamery, ve velikosti záběrů. Kritizuje-li Mravcová nezvládnutí zachytit nedramatičnost (váhavost, nerozhodnost), pak popírá Balíkovy inovativní postupy režie. Konkrétně k explicitnímu zachycení nerozhodnosti Balík dvakrát využívá voice-over mužské postavy – dynamický sled záběrů je doprovázen vnitřním monologem v obraze střídavě přítomné a nepřítomné postavy. Sděluje v něm své pocity, objasňuje volbu té či oné ženy a ujišťuje se o správnosti své aktuální volby. Zmíněný sled záběrů v obou případech zaznamenává

---

<sup>87</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 16.

zamilovanost, štěstí a naději na začátku nového vztahu – poprvé zachycuje průběh vztahu s Evou (zábava, mládí), podruhé sblížení s Jarmilou (usedlost, jistota), tj. dosti odlišné životní varianty. V průběhu jeho monologů sledujeme především ženu, detaily její tváře, u Evy pak i detaily obnaženého těla, čímž je umocněno vnímání ženy jako pouhého fyzického objektu, či dokonce fyzické atrakce. Z hlediska formy identické dynamické linie podkreslené rozverným, až výsměšným hudebním motivem představují nejexplicitnější kritiku nerozhodnosti mužské postavy a zároveň evokují snadnou zaměnitelnost žen v Jiřího životě. Zaměnitelnost žen je zřejmá i ze scén, kdy Jiří po schůzce s Jarmilou bez skrupulí telefonuje s třetí ženou, manželkou svého přítele, a ruší schůzku s příslibem brzké náhrady. Poté, co je třetí žena náhodně konfrontována s Evou na koncertě, další pokusy o schůzku iniciované Jiřím striktně odmítá. Ztráta prvního objektu Jiřího zájmu předznamenává budoucí události, kdy Jiří svým taktizováním a systematickým přebíháním od jedné ženy k druhé (oslabováním jistoty a pozbýváním důvěry, které on sám ve vztahu preferuje) postupně ztratí všechny. Balík v této scéně pracuje s neobvyklým způsobem zachycení konfrontace obou žen – kamera nám konfrontaci zprostředkuje nepřímo, přes odraz v zrcadle. Zatímco Eva stojí s Jiřím před zrcadlem v hale, v jeho levém dolním rohu se odráží rozostřená postava třetí ženy v rozhovoru s dalšími lidmi. Balík zde na malé ploše téměř nepostřehnutelně rozehraje vícero akcí. Sledujeme Evu a Jiřího, který si po chvilce všimne třetí ženy, odpojí se od Evy a vydá se k ní. Ještě předtím, než je jeho přesun zaznamenán v zrcadle, Eva se za Jiřím otočí a v tu chvíli se střetne s pohledem třetí ženy, jejíž postavu stále vnímáme jako odraz v zrcadle. Rozostření postavy lze chápat jako zobrazení aktuální hierarchie žen v Jiřího životě – Eva jako současný objekt zájmu neztrácí na ostroti.

Ačkoli Mravcová uvádí, že v románu *Ta třetí* se vypravěč více než jindy vyjadřuje k postavě explicitně,<sup>88</sup> obtížně se potýkáme s definováním vztahu Adély k Jiřímu.<sup>89</sup> Mladá ženská postava je ve snímcích charakterizována jako živelná, temperamentní, vždy upřímná bytost, která se nebojí dobrodružství či neočekávaných situací, jako bytost provokující svou drzostí, hravostí a ženským intrikářstvím. Samotným vypravěčem je v románu označena za „zručnou hráčku v lásce“.<sup>90</sup> V Balíkově snímku je to patrné zejména ve scéně, kdy Eva pozve Jiřího bezprostředně po seznámení do své chaty a úmyslně ho zdržuje, nezdráhá se k tomu využít své nahoty, a to jen proto, aby je Evini přátelé zastihli spolu. Jiří dotčen odchází a další setkání iniciuje kajícnice Eva. Od této události se však její vztah k Jiřímu vyvíjí jednoznačně. Balík odstraňuje nejistotu zapojením jejího vnitřního monologu, z něhož je v danou chvíli jisté, že Jiřího obdivuje a věří mu, posléze nechá Evu promlouvat o vzrůstající nejistotě. Rovněž omezuje projevy její koketnosti a provokativnosti. Proto je také epizoda o synovci Jirkovi zredukována jen na seznámení, nenarušuje se tím tak přímočařeji definovaný vztah k hlavní mužské postavě, která je tak vina jen svou nerozhodností a kalkulováním nenacházejícím ospravedlnění v lehkovážném chování dívky. V Kleinově adaptaci je tento dramatický prvek vzhledem k celé kompozici zachován a tato koketérie a lehkovážnost jsou i jednou z hlavních příčin rozkolu mezi milenci a následného hledání jistoty u jiné ženy.

---

<sup>88</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 16.

<sup>89</sup> Na zmiňovaném filmovém plakátu Jaroslava Fišera je jejich vztah definován mottem: Lásky jako naděje a pokoření.

<sup>90</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Melantrich, 1988. s. 61.

## Desinterpretace názvu *Ta třetí*

Zřejmě nejdiskutovanějším nedostatkem Havlíčkova románu *Ta třetí* je její název. Josef Rumler upozorňuje na nevhodně zvolený název knihy, který značně ztížil jak čtenářskou/diváckou recepci, tak kritickou reflexi (jak se ukazuje nejen v hodnotících komentářích na filmových databázích, ale i v publikacích), neboť vybízí k tomu, aby „ta třetí byla ztotožněna s aktem hrdinovy sebevraždy“.<sup>91</sup> K této interpretaci svádí také shodné označení závěrečné kapitoly, v níž Jiří spáchá sebevraždu. Vladimír Justl ve svém článku sice správně odmítá tu třetí jako fyzickou smrt, avšak přiklání se podle Rumlera k druhé nevhodné interpretaci, a to „váhání mezi dvěma“. Název neměl vystihovat smrt jako únik z bezvýchodného života ani osudové váhání mezi dvěma ženami, ale měl podat zesměšňující obraz Mánkovy nerozhodnosti, „kde fyzická smrt je spíše náhodným než nutným dovršením hrdinovy malosti a neživotnosti“.<sup>92</sup>

Ve filmových adaptacích sledujeme dvojí vyznění Jiřího závěrečného činu. V adaptovaném textu je vypravěčem nabídnuta alternativa konce – Jiřího smrt mohla být náhoda nebo sebevražda. „Bylo to jen křečovitě škusnutí, nebo v tom byl opravdu úmysl? Nikdy, nikdy již si nebude moci Jiří odpovědět na tuto otázku. Možná, že mu jen jeho černý nepřítel přistrčil toporný, děsem oteklý ukazovák.“<sup>93</sup> Závěrečná scéna Balíkova snímku vyzdvihuje zbabělost a nerozhodnost hlavní mužské postavy, která ani po proběhlých událostech neví, jak naložit se svým

---

<sup>91</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s.146. Z publikací, článků či internetových odkazů a filmových databází (v tomto případě přešli do anotace shodný text distributora), kde je „ta třetí“ interpretována jako smrt, uveďme např. URBANOVÁ, Eva; PŘIKRYLOVÁ, Jana. FILIPOVÁ, VĚRA a kol. *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 357. MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 5–43. Filmové databáze dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/42880-ta-treti/>>, <<http://www.fdb.cz/film/ta-treti/24727>>. [citováno 21. 11. 2013].

<sup>92</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s. 147.

<sup>93</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Melantrich, 1988. s. 277.

životem. Jiří si pohrává se zbraní, váhá, zda žít, či umřít. Podobně jako u Kleina zde před výstřelem proběhne intermezzo – Jiří, který je zničen Eviným odmítnutím, si prohlíží fotoalbum, které mu snad připomene společné chvíle s Jarmilou a období jeho bezstarostného dětství.<sup>94</sup> Uvědomí si, že přišel o obě životní varianty, které mu téměř ve stejnou chvíli život nabídl. Znovu si pohrává se zbraní, z níž vzápětí vyjde výstřel. V Balíkově adaptaci jde ovšem o náhodný výstřel do prázdna. Záběrem Jiřího vzdálené osamělé postavy ve staromládeneckém bytě za doprovodu rozverného hudebního motivu je zdůrazněna jeho směšnost a malost.

V druhé adaptaci je blížící se okamžik Jiřího smrti gradován retrospektivou zpomalených obrazů Adély, ve které je zdůrazněna její fyzická krása, smyslnost a živelnost. K následné sebevraždě je Jiří dohnán tím, že pozbyl vlastnictví její fyzické krásy, a s vědomím toho, že bude patřit někomu jinému, nemůže déle žít. Jiřího posedlost Adélinou krásou, ale i příznačnou nerozhodnost sledujeme v románu: „Přišly někdy bědné dny, zvláště na počátku jejich známosti, kdy zpytoval své nitro a ptal se, zda vůbec Adélu miluje, že tento nezdravý poměr přeruší. (...) Jiříž se odhodlával spáchat tuto lyrickou vraždu, ale jediný pohled Adéliných černých, sladkých očí ho odzbrojoval. Zbaběle couval před drtivou představou, že ta krása, která se mu nabízí, mohla by náležet někomu jinému. Obyčejně po těchto obdobích nejistot a chladu následovalo u Jiřího milostné běsnění. Náhle spatřoval Adélu před sebou takovou, jakou byla, svižnou, vábnou, rozvitou, a smyslně toužil po jejím těle.“<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Spojení vzpomínky na Jarmilu a dětství by zde našlo své opodstatnění, neboť tímto způsobem na ni nahlíží postava Jiřího v Havlíčkově románu. Právě tyto pocity, které v něm postava starší ženy vyvolává, způsobí, že k ní přilne a začne zbaběle a plíživě přetrhávat citové pouto s Adélou. „Bylo mu, jako by to vedle něho seděla ne sestřenka Milda, ale samo jeho plaché, sladké, nenávratně ztracené dětství. Vlivem té tiché, obstarlé dívky se octl jaksi mimo všechn životní rmut a chvat. Byla tak nesmírně dobrá a spolehlivá! Její pokojná duše z ní vyzařovala jako světlo. Milda!“ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Melantrich, 1988. s. 40.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 64.

Klein se textu v mnohém drží a současně vše podřizuje záměru snímek v co největší míře zdramatizovat.<sup>96</sup> Svého hrdinu proto nechává okamžitě zemřít, aby rámcované vyprávění odpovídajícím způsobem vygradoval. Havlíčkovo znejistění čtenáře – nabídnutí alternativy v podobě spekulace o nehodě či sebevraždě – je v této adaptaci zakomponováno do titulku v novinách, které si v závěrečné stříhové sekvenci rámcujícího vyprávění pročítá Adéla. Zmiňované vyznění (sebevražda zapříčiněná její ztrátou a jeho nepotlačitelnou touhou po ní) je ale celkem jednoznačné – u Jiřího mrtvého těla je nalezena podobizna Adély, jejíž detail se prolne s Adélinou tváří ve chvíli, kdy drží v ruce noviny s oznámením o Jiřího smrti.<sup>97</sup> Dramatičnost této sekvence spočívající v zobrazení Adélinu vnitřního pohnutí je zachycena širokouhlým objektivem, který prostor, v němž se Adéla nachází, deformuje. Změna velikosti záběrů ze širokého na úzký (od záběru postavy v deformovaném pokoji až k velkému detailu jejích očí) slouží nejenom k emocionálnímu doznění, ale zároveň k přiznanému či nepřiznanému odkazu na Balíkovu adaptaci, v níž velký detail Jiřího dětských očí (ohraňovaný roztmívačkou a zatmívačkou, které evokují mrknutí oka) zahajuje úvodní titulkovou sekvenci.

Na závěr naší analýzy dodejme, že motiv smrti, který je pro Havlíčka příznačný, je v obou adaptacích upozaděn. V románu je smrt předznamenávána již od počátku – úvodní kapitola začíná pohřbem a nese název „Havraní“, Jiřího synovec se pokusí o sebevraždu v prostřední kapitole „Lehká a těžká křídla“, v závěrečné, nejrozsáhlejší kapitole „Ta třetí“ páchá sebevraždu ústřední mužská postava. Balík s motivem smrti až na úvodní scénu z pohřbu nepracuje, Klein s ohledem

---

<sup>96</sup> Využívá dokonce i Havlíčkovo nouzové označení Adély jako „vlaštky“. Označení vnímáme jako možný záměr demaskovat Jiřího skutečnou tvář, neboť chvíle, kdy Jiří takto Adélu označí, jen umocní jeho směšnost a trapnost.

<sup>97</sup> Přesný titulek zní „Smrt pokladníka Živnostenské banky“. Nešťastná náhoda nebo sebevražda?“ BALÍK, Jaroslav. *Ta třetí*. Filmové studio Barrandov, 1968.

na budování dramatickosti předznamenává smrt již v úvodní stříhové sekvenci rámcující roviny, kde nechává zaznít i slovo „Havrani“ s odkazem na pohřební službu. Zároveň zařazuje již zmíněnou epizodu s Jiřího synovcem.



### 3. Petrolejové lampy

Juraj Herz se podle Jana Žalmana vydal cestou, pro kterou mu domácí kinematografie žádný vzor poskytnout nemohla. Do tematického spektra československého filmu vnesl barvy a polohy, které v něm dosud chyběly – „z hlubin, temnot a bažin lidské existence“.<sup>98</sup> Hames uvádí, že se zaměřoval na témata, která jen zřídka poskytovala optimistický náhled na lidskou povahu.<sup>99</sup> V režijní filmografii Juraje Herze nalezneme několik výrazných filmových adaptací vztahujících se k výše zmíněnému. Jde o režijní debut *Sběrné surovosti* (1965) patřící do filmového souboru *Perličky na dně*, ovšem vysílaný samostatně. Dále se to týká zejména tří filmů: *Morgiana* a *Petrolejové lampy*, které podle Hamese daly prostor k navázání na některé „groteskní“ a „dekadentní“ myšlenky snímku *Spalovač mrtvol* (1968).<sup>100</sup> „Společným jmenovatelem ve všech třech případech byla orientace na deviantní složky, na její mravní, citovou a fyzickou efektnost či přímo zvrácenost – na propasti, kam jen zřídka kdy pronikne paprsek uměleckého poznání, jako by umělec sám couval před tím rozkladným dechem, který na něho z těchto končin zavane.“<sup>101</sup> Jestliže Herz nazval *Sběrné surovosti* „surovou groteskou“<sup>102</sup> a Žalman označil *Spalovače mrtvol* za „obludnou grotesku“, pak *Petrolejové lampy* lze (záměrně protikladně) nazvat „bolestnou“ groteskou.

Pro první verzi románu Havlíček preferoval název *Petrolejové svítilny*, nakladatelství Sfinx ovšem román nakonec vydalo pod melodramatickým titulem *Vyprahlé touhy* v roce 1935. Havlíček se u nakladatele domohl alespoň dovětku o změně názvu.<sup>103</sup> Havlíček text

---

<sup>98</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008. s. 261.

<sup>99</sup> HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008, s. 247. ISBN 978-80-7309-580-2.

<sup>100</sup> HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008, s. 247.

<sup>101</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008, s. 260.

<sup>102</sup> T, s. 259.

<sup>103</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s. 115.

poté stylisticky a tematicky upravoval. Román s titulem *Petrolejové lampy* byl nakladatelstvím ELK vydán až po jeho smrti v roce 1944. *Petrolejové lampy* jsou příznačnějším a symboličtějším označením pro drama nenaplněného ženství – hlavní ženská postava Štěpka Kiliánová dochází k poznání, že romantické představy o manželském svazku se pomalu vytrácejí, podobně jako plíživě vyprchává petrolej z lamp.<sup>104</sup> Štěpčiny naděje a tužby podnícené uzavřením svazku s bratrancem a důstojníkem Pavlem Malinou jsou ubíjeny střetem s realitou, kterou okupuje jeho utajovaná nemoc. Pro Havlíčka je motiv nemoci příznačný. „Rodinné vztahy a prostřední jsou často poznamenány nemocí, která přichází náhle, nečekaně. Ať už se jedná o nemoc fyzickou nebo psychickou, vždy naruší nějaký zavedený pořádek, bortí představy a sny, a to nejen sny lidí touto chorobou přímo stížených, ale i lidí jim blízkých.“<sup>105</sup> Štěpčin život byl již před tímto svazkem ztrpčován zjevným opovržením a posměšnými poznámkami okolí, které naráželo na její fyzický vzhled, nepatřičnou extravaganci, svéráznou povahu neslučující se s předepsaným chováním dámy a také na její neskrývanou a stále intenzivnější žádostivost po mužském pohlaví. Okolí však naráželo na Štěpčinu optimistickou povahu, ráznost a také neschopnost dovtípit se smyslu podtextových sdělení, což ji mnohdy uchránilo před zklamáním. Pavel využil nevalných vyhlídek své sestřenice, její neskrývané touhy po vlastní rodině a zejména intimním

---

<sup>104</sup> Zvolený titul rovněž lépe koresponduje se symbolickými názvy jednotlivých kapitol. V části „Lampy svítí a prostírá se“ je Štěpka plna nadějí ohledně své budoucnosti. V kapitole „Sytý u stolu“ dosáhnou jak Štěpka, tak Pavel svých cílů (svatba, finanční zajištění), avšak bezprostředně po svatbě vystřídá zdánlivou idylu neúprosná děsivá realita. Zklamání z absence intimního života Štěpka kompenzuje horlivou prací na společném statku. V poslední části „Lampy zhasínají“ Štěpka pohřbí svého manžela a definitivně i své naděje. Jedinou útěchou a smyslem života se jí stane hospodaření na statku. Havlíček však v závěru předznamenává možný sňatek s Pavlovým bratrem. Po ztrátě všech iluzí o romantické lásce bude pro Štěpku přirozenější přijmout sňatek z rozumu, nikoli lásky.

<sup>105</sup> MLISOVÁ, Nella, DVOŘÁK, Jan. *Hlavní téma: Psychologická próza. Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 1993*. Hradec Králové : Gaudeamus 1994. s. 107.

životě a učinil ji hlavní postavou ve svém lživém plánu – prostřednictvím Štěpčina bohatého věna zachrání vlastní statek, a to i s vědomím své nevyлéčitelné pohlavní nemoci). Paradox Štěpčiny volby – vítězoslavný vstup do manželství, v němž její tužby nebudou nikdy ukojeny – mění její život v bolestnou grotesku, ze které ji nevysvobodí ani Pavlova smrt.

Herz už od svých raných filmů pracuje se strachem, slučováním groteskna, absurdna, černého humoru, tajemna, děsu, zvrácenosti a erotického podtextu. V *Petrolejových lampách* toto vše soustředil na důsledné budování psychologie postav – s důrazem na fyzický, psychický, mravní a společenský rozklad. Příběh Štěpky Kiliánové v Herzově pojetí oplývá všudypřítomným steskem po uniklých možnostech, po nerealizovaných představách. Herz děj situuje do obludného panoptika maloměstských figurek, které jsou jako divadelní publikum přítomny všem rozhodujícím aktům Štěpánčina života – rozpačitým snahám získat mužskou pozornost, namlouvacímu procesu Pavla Maliny, následné svatbě a nakonec i jejímu vystřízlivění z romantických představ a nadějí. Brigita Ptáčková výstižně poznamenává, že „maloměsto je cyklicky předváděno v panoptikálních davových scénách“.<sup>106</sup>

Juraj Herz spolu se scenáristy Václavem Šaškem a Luborem Dohnalem si pro svůj příběh přirozeně vybírají druhou a třetí kapitolu Havlíčkova románu, neboť právě zde se Štěpčin osud dramatizuje.<sup>107</sup> Mravcová správně poznamenává, že sevřenost příběhu je zajištěna

---

<sup>106</sup> PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. s. 172.

<sup>107</sup> Některé informace z první kapitoly, v níž je popisováno Štěpčino dětství a dospívání, jsou ve snímku obsaženy v promluvách postav, např. z promluvy Štěpčiných rodičů (poté, co se setkají s vyhaslým Pavlem Malinou) se dozvídáme, že za jeho současný zhýralý stav si dává vinu Štěpčin otec, neboť podporoval jeho odchod do armády. Na Štěpčino „umění“ prát se s muži, kterému ji naučili právě bratři Malinovi, je ve snímku odkázáno dvakrát – poprvé při promluvě s Pavlem Malinou, podruhé ve scéně, kdy se ji Pavlův přítel pokusí znásilnit, avšak po krátkém souboji odchází poražen. Štěpčina minulost je ve snímku tvořena také pomocí fotografií – série fotografií je nám představena ve velmi rychlém sledu záběrů při dvojitě setkání s Pavlem Malinou, např. Štěpčiny fotky z divadelního souboru nebo fotky zachycující Štěpku s bratranci.

motivickým rámcováním, opakováním a zrcadlením,<sup>108</sup> což je příznačné pro některé panoptikální davové scény – oslava Silvestra 1899/1990, dvě procházky po korze a svatba Štěpy a Pavla. Symbolická úvodní scéna snímku působí jako nahlédnutí do Štěpčiny budoucnosti (jako groteska napsaná na náměty jejího životního příběhu) – po tklivé titulkové sekvenci, jejíž melodie je poté ve snímku v různých variacích hudebním motivem Štěpy,<sup>109</sup> se po roztažení červené opony nečekaně ocitáme uprostřed silvestrovského divadelního představení. Na jevišti jsou dva muži, z nichž jeden je převlečen za korpulentní dámu a druhý za oficíra, který si dámu namlouvá. Ve chvíli, kdy oficír dámu pohodí na postel a chystá se k ní přilehnout, padá na zem. Dáma ho musí následně komicky přidržovat kolem pasu, aby vydržel stát na vlastních nohou. Divadelní představení je pro všechny zdrojem veselí a tak to zůstane i ve chvíli, kdy se předzvěst neblahého konce mezi dámou a oficírem začne naplňovat. Zdrojem všeobecné zábavy se však v tuto chvíli stane Štěpka zostuzená svým nakaženým oficírem.

Způsob uvedení Štěpky na scénu výstižně charakterizuje její osobnost – její nástup je spontánní, hlučný a trapný. Její postava se po ukončení rozverného čísla znenadání objeví uprostřed záběru a žádá si sólo pro dámu pro oficíra. Toto gesto (odměnit přátelé divadelníky) lze rovněž chápat jako předznamenání marnosti její budoucí volby, neboť stejně jako nyní neústupně trvá na zahrání písně k tanci – a nakonec jako jedna z mála zůstane bez tanečníka, tak i budoucnu si Pavla jako svého nastávajícího bude muset před rodiči vynutit a poté se s bezvysledností této snahy smířit. Symboličnost a předznamenávání událostí registrujeme již v úvodní titulkové sekvenci, v níž se objevují dvě výrazné rekvizity, a to petrolejové lampy a zbraň, u nichž je animací dotvořen pohyb (kouř z lampy a z hlavně) jako symbol uniklých možností a zbytečného

---

<sup>108</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 20.

<sup>109</sup> Hudbu k *Petrolejovým lampám*, stejně jako k snímku *Neviditelný a Helimadoe* složil Luboš Fišer.

promarnění života. Výtvarné řešení sekvence (spolu s petrolejovými lampami a dalším množstvím rekvizit čítajícím i kostýmy) je zároveň i symbolem secese. Petrolejové lampy, tentokrát jako symbol naděje a lepších zítřků, jsou hromadně rozsvěcovány po odbití půlnoci, s příchodem dalšího roku. Na této oslavě se Štěpka také poprvé setkává s Pavlem, který ji ovšem po krátkém rozhovoru bez zájmu opouští, a celá silvestrovská scéna je ukončena záběrem Štěpky tančící s přítelem, který vystupoval ve zmíněném představení jako korpulentní dáma.

V celém filmu nacházíme čtyři scény, pro které je princip opakování nejpříznačnější. V prvních dvou se Štěpka vydá na procházku po místní kolonádě s Pavlem před zraky všech místních obyvatel – celého divadelního publika (jedná se o odkaz k zmíněnému divadelnímu představení o dámě a oficirovi). Poprvé je její cesta vítězoslavná, hrdě čelí okolním pokryteckým úsměvům a pozdravům, neboť si u rodičů vynutila zasnoubení s Pavlem. Této scéně předchází několik stříhových sekvencí, v nichž je Štěpka nucena odmítnout náklonnost přítele (zmiňovaného v souvislosti s rolí korpulentní dámy) paradoxně kvůli nevýhodnému společenskému postavení a je ponížena a odvržena (kvůli svému chování a výstřední garderobě) dalším nápadníkem. Stupňující se touha po intimitě a rodině a Pavlovo svádění utvrdí Štěpku v tom, že než zůstat starou pannou, vezme si raději zadluženého krále všech flamendrů. Druhá procházka s již viditelně nemocným Pavlem po kolonádě je ukazatelem jeho morálního a fyzického rozkladu a zejména je obrazem Štěpčina pokoření – jednak musí Pavla přidržovat, neboť vlivem progresivní paralýzy není schopen jít sám, jednak je ponížena i svou nevědomostí, neboť na rozdíl od celého maloměsta stále netuší, že má Pavel syfilis. Naplňuje se závěrečná, žalostná část divadelního představení. Princip opakování v obou scénách je podpořen stejným hudebním motivem (stejně jako v případě silvestrovské scény se jedná o skladbu místní kapely, která je součástí příběhu, tj. jde o diegetický zvuk), kontrastu je dosaženo zpomalením – skladba již nezní tak energicky jako v první scéně.

V dalších dvou scénách se postavy vydávají na skálu nad jezerem. Poprvé absolvují cestu společně, Štěpka se zde zbavuje Pavlova lascivního pouzdra na cigarety (pozůstatek z doby, kdy prohýřil všechny peníze v armádě) v příslibu nového začátku společného života. Podruhé jsou oba na té samé skále zachyceni ve velmi vypjaté chvíli, kdy ho zde Štěpka po dlouhém nočním pátrání nachází v zuboženém stavu. Pavel se s vidinou blížící se smrti rozhodne spáchat sebevraždu, ale nakonec k takovému činu nenajde odvahu. Opakující se scény umocňují kontrast mezi šťastným obdobím plným nadějí a obdobím plným deziluze.

Fascinace temnou lidskou stránkou, duševním rozkladem, perversností, propukajícím šílenstvím, zhýralostí a zlem, které v sobě představuje postava nemocného Pavla Maliny krutě zasahujícího do Štěpčina života, to jsou znaky pro Herzovy *Petrolejové lampy* příznačné. Režisér a kameraman Dodo Šimončič velmi sugestivně zachycují psychiku degenerujícího člověka. Herz zde při charakterizaci pracuje s intenzivní erotickou linií a kontrastními polohami. Než se u Pavla jeho nemoc plně projeví, je prezentován jako protřelý důstojník, který u sebe nosí pouzdro na cigarety s potiskem ženského aktu. S touto Pavlovou podobou je konfrontována Štěpčina sexuální touha a potřeba intimity ve scéně, kdy ho Štěpka tajně pozoruje při dravé souloži s bratrovou vyvolenou Mankou, služebnou na statku. Jako zhýralec je Pavel prezentován ve scénách, kdy se buď bezcílně potuluje po městě nebo po statku. Počátky výraznějších projevů jeho nemoci jsou spjaty s konfliktem mezi ním a bratrem. Obava nad ztrátou domova je také posledním podnětem, který Pavla přiměje k svůdnému a šarmantnímu vystupování za účelem získání Štěpčina souhlasu ke svatbě. Po svatbě buduje Herz kontrast zejména na Štěpčině energičnosti a vzrůstajícím chtíči a Pavlově psychickém úpadku a zjevné impotenci. Sugestivní jsou zejména Pavlovy přechody mezi stavem, kdy si sám sebe uvědomuje a je schopen racionálně reagovat na okolní podněty,

a stavem, kdy nad ním vítězí demence.<sup>110</sup> Tento přechod sledujeme například v děsuplné scéně roztržky mezi bratry. Pavlův bratr se hodlá oženit se služebnou Mankou a Pavla ze statku vystrnadit. Pavel ze stavu počínající pomatenosti doprovázené neustálým bláznivým smíchem najednou zcela při smyslech vysloví svůj obludný plán – oženit se.

Oproti adaptovanému textu nově vkomponovaná scéna, v níž na návštěvu přijíždí Pavlův přítel z armády, je pak zdvojnásobeným výsměchem Štěpčiným tužbám po fyzickém kontaktu a dítěti, neboť se ji pokusí znásilnit, patrně s Pavlovým souhlasem. V úvodu stříhové sekvence, která předchází příjezdu kamaráda, sledujeme impotentního Pavla, jak chlípně hledí na polonahou Štěpku. Jeho vilnost v kontrastu s impotencí je pro Štěpku každodenní bolestnou připomínkou její chybné volby. Následující společná večeře za přítomnosti kamaráda se zvrhává v sexuální obtěžování bez jakékoliv naděje nalézt oporu u opilého manžela. Ve scéně pokusu o znásilnění Herz pracuje s oblíbeným snímáním skrze zrcadla, čímž dosahuje dvojího rámování obrazu. V pokoji osvětleném pouze několika petrolejovými lampami sledujeme Štěpu před trojzrcadlem. Herzova kompozice záběrů je velmi důsledná. V trojzrcadle je zaznamenáno její ulehnutí do postele a následný příchod mužské postavy do pokoje, jejíž identifikace je ztížena vzhledem k rozostření a jedinému zdroji světla, kterým je petrolejová lampa. Štěpčina ležící postava se odráží v největší, prostřední zrcadlové ploše. Příchozí postava se objevuje v menším, levém zrcadle. Postavu Pavlova přítele rozpoznáme až při snímání mimo zrcadla – ve chvíli, kdy se sklání nad Štěpčinou postelí. Herz prohlubuje Štěpčino ponížení a oddaluje moment jejího probuzení a uvědomění si omylu. Štěpka pokládá nočního návštěvníka za manžela a při prvním fyzickém kontaktu se její potlačovaná touha dere na povrch. Po probuzení muže odstrčí. Završení její degradace jako ženy (stále panny) přichází v následujícím záběru, neboť muž nedbá jejího „ne“ a učiní nový, více násilnický pokus, kterému

---

<sup>110</sup> Rozhodující vliv na autentickém ztvárnění progresivní nemoci je přičten hereckému umění Petra Čepka.

se však Štěpka ubrání. Odchod muže z pokoje a doznívání Štěpčina pokoření je opět zaznamenáno skrze trojzrcadlo a se stejnou důsledností jako na začátku – muž je snímán v levé části zrcadla, Štěpka v prostřední zrcadlové ploše. Princip dvojího rámování lze v souvislosti k podstatné úloze divadla v tomto snímku vyložit jako evokaci divadelního prostoru. Postava Pavlova přítele má v příběhu dvojí funkci – jako původce Štěpčina ponížení odkazuje k zmiňované scéně, kdy byla Štěpka svědkyní surové soulože Pavla a bratrovy přítelkyně a následně násilné hádky mezi Pavlovým bratrem a hříšnicí. Pokus o znásilnění Štěpku na okamžik situuje do pozice služebné, kterou bratři jen zneužívají. Štěpčino odmítnutí takto zprostředkovaného sexuálního aktu ji zachrání před osudem služebné, která umírá na syfilis, opuštěná, bez rodiny a přátel. Pavlův přítel zde zároveň zasahuje jako posel zpráv, předzvěst budoucích událostí, neboť prostřednictvím něj je do příběhu vnesen motiv nemanželského dítěte – nejen dítěte, které by zplodil se Štěpkou, ale také Pavlova právě narozeného dítěte, které se objevuje v závěrečné sekvenci snímku.

V následujících sekvencích je Pavlova zkáza dokonána. Zatímco Štěpka přebírá odpovědnost za vedení statku a namísto romantičnosti nastupuje praktičnost, Pavel se stává nezvladatelným a nebezpečným, stále hlouběji propadá svému šílenství. Užívá si svých dvou oblíbených zábav, které mu dávají pocit, že ještě žije – lovu a vyjížděk v kočáře. Záběry vzbuzují hrůzu z Pavlovy brutality (např. když bez milosti popraví zajíce, nebo střílí letící holuby na statku) či odpor k jeho postupnému chátrání (např. když po jedné z vyjížděk sesedá z kočáru, už skoro nemůže chodit). Blížící se Pavlova smrt je předznamenána smrtí zmíněné služebné, se kterou měl pohlavní styk. Po neúspěšném pokusu o sebevraždu ho Štěpka nalézá v zoufalém stavu v jeho pokoji a oproti adaptovanému textu se rozhodně umístí Pavla do léčebny.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> V románu je Pavel ze statku odstraněn vlastním bratrem, bez Štěpčina vědomí. Ve snímku je přenesením odpovědnosti na Štěpku dovršena její bolestná groteska – nejprve si ho vynutila za manžela, teď ho musí nechat zavřít do léčebny.



S výrazně kontrastními rovinami pracuje Herz ve scénách námluv a scénách odehrávajících se po svatbě na statku. Scény namlouvání oplývají optimismem, romantičností a nadějí. V obraze dominují jasné barvy. Postavy jsou zachyceny v exteriérech či prostorných interiérech. Filmoví tvůrci oproti románu dotváří zřejmě nejpoetičtější scénu vystihující Štěpčinu představu o romanci mezi dámou a oficírem – jedná se o Pavlovo svádění u jezera, kde učí Štěpku střílet ze své zbraně. Erotické napětí vzbudí zejména moment, kdy se Pavel zezadu přimkne ke Štěpě, jednou rukou ji hladí na prsou a druhou přidržuje její ruku se svou zbraní a míří na cíl. Obě postavy výrazné svým oděvem (modrá uniforma a lososové šaty) jsou snímány z mírného nadhledu na velké písečné ploše. Symboličnost scény je patrná v jejím závěru, kdy Pavel namíří na Štěpku svou zbraň a po napínavé krátké odmlce vystřelí do vzduchu. Následující scéna námluv se odehrává u Štěpky doma. Pavel, vědom si magické síly fyzického kontaktu u citově strádající sestřence, začne Štěpku svádět jemnými doteky. Další fyzický kontakt je přerušeno příchodem rodičů, nicméně Štěpka je již rozhodnuta. Naděje blízkého uspokojení jejích potřeb ji přesvědčí o správnosti této volby a hysterickým výstupem dosáhne i svolení rodičů. V kontrastních scénách, které se odehrávají po svatbě, jsou postavy situovány do stísněných interiérů nebo chátrajícího venkovního prostoru statku. Ve stísněných prostorách Herz navozuje pro Štěpku tolik potřebnou intimitu zejména rekvizitami lamp, které dominují záběrům ve chvílích, kdy se Štěpka pokouší o fyzický kontakt s Pavlem. Při svatební noci zhasíná lampu umístěnou vedle postele a kamera ještě nějakou chvíli setrvává na jejím detailním záběru, v rozostřeném zadním plánu tušíme ulehající manželskou dvojici. Zhasnutím lampy a následným detailním záběrem je symbolicky naznačen průběh všech dalších společných nocí, v nichž nikdy k naplnění manželského svazku nedojde. Lampa dominuje i rozhodující scéně, kdy Pavel, vyprovokován Štěpčiným pokusem o fyzický kontakt, částečně vyzradí příčinu své sexuální abstinence. Detail lampy je v prvním plánu a z velké části obraz vyplňuje, postava Pavla je přitom snímána v pozadí,

téměř ve tmě. Intimita interiéru je zároveň v kontrastu se špinavým a nevlídným chátrajícím exteriérem, který je spojen s násilnými sekvencemi (rvačka bratrů, potrestání služebné Manky za soulož s Pavlem).

Pro Herzovu režii je příznačná práce s časoprostorem, kdy stříhem přechází z jednoho záběru do druhého tak, že budí dojem jejich zdánlivé následnosti na úrovni příběhu. Ve skutečnosti mu tento způsob slouží k překlenutí delšího časového období. Tento způsob evokování plynutí času sledujeme například ve scéně, kdy Pavel stojí nečinně v lese, zatímco ostatní ze statku pracují, a hodlá si zapálit cigaretu. Detail na škrtnutí sirkou se objeví v dalším záběru v jiném prostoru. Užitím identického bílého pozadí však scéna divákovi přijde jako následná. Podobně je tomu ve scéně, kdy Štěpka vyčítá Pavlovi násilnické chování jeho přítele, ten ji ale nešetrně odbude s tím, že hezčího muže, než je jeho přítel, už stejně nenajde. Štěpka se zahledí oknem ven (symbolicky hledí vstříc své budoucnosti) a v dalším záběru, v jehož levé části vnímáme okenní rám, sledujeme Pavlův příjezd v kočáře. Záběr opět vypadá jako by kontinuálně navazoval na ten předchozí, avšak pohledem na Pavlovy značné problémy s motorikou snadno rozpoznáme, že se Herz opět výrazněji posunul v čase. Druhý způsob evokace následnosti sledujeme ve scénách, do jejichž závěru je vložen začátek promluvy postavy přítomné až ve scéně následující.

#### 4. Prokletí domu Hajnů, Neviditelný

Na motivy románu *Neviditelný*<sup>112</sup> byly natočeny dvě adaptace. V roce 1965 vznikla stejnojmenná černobílá televizní inscenace režiséra Jiřího Bělky podle scénáře Miloše Řeháka. V roce 1988 se románem inspiroval režisér Jiří Svoboda a jeho filmovou adaptaci uvedl pod titulem *Prokletí domu Hajnů*. Bělkova adaptace vzhledem k televiznímu formátu, v němž jsou kvůli nižšímu rozpočtu omezené technické složky, staví na složce herecké. Svobodově adaptaci dominuje zejména vizuální a zvuková stránka.

Sugestivnost románu *Neviditelný* spočívá ve skazovém vyprávění zvoleném za účelem postižení lidského nitra a vývoje lidského individua, ve formě retrospektivně prezentovaného příběhu za využití sebereflexe ústřední postavy, povýšené do role vševědoucího, avšak z hlediska poskytovaných informací v průběhu vyprávění záměrně retardujícího vypravěče. Dále spočívá ve strategickém kompozičním uspořádání jednotlivých konstituujících prvků vyprávění, v uplatněných postupech a patřičně emocionálně vystupňovaných prvcích žánru hororu, které vzbuzují odpovídající atmosféru. V neposlední řadě také spočívá v systematicky budovaném čtenářově očekávání tragického konce, který je avizován vypravěčem již v úvodní kapitole a uvedenými prostředky zintenzivňován.

Stěžejním konstituujícím prvkem románu i obou adaptací je hlavní postava Petra Švajcara, proto před vlastní analýzou věnujeme prostor charakterizaci této postavy tak, jak ji pojal Havlíček. V následující části analýz adaptací pak budeme k zmíněným informacím odkazovat. Petr Švajcar je houževnatý a cílevědomý muž z chudé rodiny uvědoměle, ambiciózně, nekompromisně a zcela strategicky budující svou kariéru, zpočátku nepřipouštějící osudovost nebo životní prohru. Promyšleně uzavírá sňatek s bohatou dědičkou Hajnova impéria Soňou, ale jeho do detailů promyšlený plán o doživotním blahobytu a získání neomezené

---

<sup>112</sup> Román *Neviditelný* byl napsán v roce 1935, vydán v roce 1937.

moci je nejprve ohrožen, poté nenávratně zničen utajovaným stigmatem Hajnova klanu – dědičným šílenstvím. Toto předurčení je demonstrováno postavou hororově pojatého strýčka Cyrila neboli Neviditelného, který zasahuje do rodinného soužití novomanželů. Po jeho odvozu do psychiatrické léčebny zaujímá toto bláznovo místo Soňa, dále její a Petrův syn.

Petr Švajcar je autorem ustanovený vypravěč, který konstituuje psychologickou rovinu příběhu svou sebeironickou prezentací společenského a morálního propadu. Ta je podpořena také formou samotného prezentování příběhu, která by se dala označit za životní bilanci, k níž dochází střetem dvou protikladných pocitů. Pocitu viníka, jenž si vyčítá neúspěch svého manželství, za který je stížen nutnou odplatou. Odplata přichází v podobě duševně narušeného syna a také v podobě Hajnovy závěti, v níž odkazuje téměř všechnu majetek svému vnukovi. Petr tak nikdy nenabude rovnoprávné moci nad majetkem. Dále jde o pocit nevinného, toho, který je neoprávněně stížen vinou a vysokým trestem. Svár hlavní postavy se projevuje i u jeho mladšího „já“ v rámci retrospektivního vyprávění, kde mladý Petr Švajcar podobně jako Don Quijote svádí marný boj s přeludy, ovšem ne se svými, ale s přeludy své ženy a samotným přeludem Neviditelného. Stálá konfrontace dvou poloh – racionality a postupujícího rodinného šílenství v něm pak vyvolává neustále pochybnosti a nutkání obhajovat své jednání sám před sebou, pokládat otázky a odkládat odpovědi, s čímž je čtenář konfrontován v rámci složce vyprávění. Kompozicí románu rozděleného na složku rámcující a rámcovanou dosahuje autor právě zmíněné sebereflexe, zachycení a zhodnocení myšlenkových procesů a v minulosti uskutečněného jednání vyprávěcího Petra Švajcara, který komentuje dění v retrospektivě s chladnou a ironickou distancí, s vědomím onoho tragického konce, který od počátku předznamenává.

V románu vystupuje Petr Švajcar v roli manipulujícího a zároveň manipulovaného, neboť jako vypravěč manipuluje se čtenářem, jako postava v retrospektivě je manipulován neodvratným osudem, v jehož

abstraktní existenci nevěří. Petr svoje vyprávění koncipuje jako historii svého života, jako protest proti osudu, který popíral, jako manifest svého neštěstí, jako volání po spravedlnosti a ospravedlnění vlastní vědomé viny. Jako vypravěč podávající bilanci svého života si je na rozdíl od čtenáře vědom svého konce, a tudíž zcela účelně pracuje se zakomponováním a uveřejněním jednotlivých informací bez ohledu na to, jak sám sebe prezentuje čtenářům, jelikož svou bilancí demaskuje především sám sebe. Tímto způsobem zintenzivňuje účinek svých slov na čtenáře a umocňuje tak svůj proces trýznění.

Televizní inscenace Jiřího Bělky se až na několik výjimek soustředí na postavu Petra Švajcara, která se objevuje téměř v každé scéně. Výjimkami jsou scény zaměřené na zachycení rodícího se Sonina šílenství. Je zde představen příběh zprostředkující odhalení a usvědčení chladně kalkulujícího sobce, jenž přemítá jen nad svou vlastní budoucností, pro kterou neváhá eliminovat jakoukoli překážku, byť se tou překážkou stane jeho vlastní žena. Ačkoli jsou hranice mezi časovými úseky dosti nezřetelné,<sup>113</sup> sledujeme v adaptaci tři výrazné tematické roviny: Petrův příjezd do vily a konfrontace s Neviditelným, Sonino propukající šílenství a Petrova citová stagnace, Sonina a Hajnova smrt a Petrova životní porážka vyplývající z odhalení dědice Hajnova impéria a zároveň pokračovatele dědičného šílenství – Petrova a Sonina syna.

Příběh začíná ve chvíli, kdy se Petr stěhuje do Hajnovy vily. S ohledem na televizní kulisy se děj odehrává pouze ve dvou interiérech – vile a továrně, která je zastoupena jediným pokojem. Stísněnost prostor, stejný vzor tapet spolu s množstvím květin<sup>114</sup> ztěžují orientaci ve vile. Jediné dvě rozpoznatelné místnosti představují jídelna a hala se

---

<sup>113</sup> Nevíme, jak rychle plyne čas příběhu, události se dějí jen tak mimochodem, např.

Petrova a Sonina svatba, Sonino těhotenství a porod, jako kdyby Hajnův dům stál mimo časové zákonitosti. Tento orientační chaos v čase je spojen i s dále zmíněným chaosem v prostoru.

<sup>114</sup> Květiny mají dle nás funkci ryze praktickou – rychlé a snadné vyplnění prázdného prostoru namísto nákladných rekvizit, dále poskytují Neviditelnému skryše.

schodištěm. Omezení rozpoznatelnosti prostoru soustředí divákovu pozornost výhradně na postavy, na jejichž výstupech je televizní inscenace založena. Na rozdíl od druhé adaptace (a adaptovaného textu) se zde pomíjí jak Petrova minulost (až na občasné zmínky v promluvách postav), tak scéna seznámení se Soňou. Bělka pracuje s příznačným Havlíčkovým postupem předznamenávání, a to od úvodní stříhové sekvence. Petr vstupuje do Hajnova domu prosklenými dveřmi, zavírá za sebou a najednou se s nedůvěřivým výrazem ve tváři zahledí přes skleněnou výplň dveří. Detailní záběr jeho tváře, kamerou snímáný z mírného podhledu, signalizuje Petrův tísnivý pocit, že je někým sledován. Disharmonická zvuková stopa zároveň ohlašuje nebezpečí, které na Petra v domě čeká a současně které přichází spolu s ním. Jakmile Petr odstoupí od dveří, prostřednictvím stejného úhlu kamery spatříme nad schodištěm zatím neidentifikovanou postavu stojící čelem ke zdi, téměř se ztrácející v záhybech závěsu. V další scéně je nám identita postavy odkryta – jedná se o Soňu Hajnovou. Sonina hra na neviditelnou předznamenává nejen blízké odhalení existence Neviditelného, o kterém Petr do této chvíle neměl tušení, a poměrů v domě (vše je podřízeno hře s Neviditelným), ale také její neodvratný propad dědičnému šílenství.

Způsob uvedení Neviditelného na scénu je patřičně působivý. Seznámení s Neviditelným proběhne symbolicky při společné večeři, neboť tady je Petr konfrontován s nejbližší rodinou a známými – továrníkem Hajnem, lékařem, panem řídícím a despotickou tetou, která zmiňované poměry v domě nastolila. Přítomnost Neviditelného je naznačena snímáním postav z téměř absolutního nadhledu – takto je sugerována subjektivní kamera, pohled Neviditelného ze schodiště, kde v úvodní stříhové sekvenci stála Soňa. Propojení těchto obrazů – identické uvedení Soni a Neviditelného – rovněž odkazuje k budoucímu šílenství Soni. Kamera přejde švenkem na jeho nehybný obličej s upřeným pohledem, poté se znovu vrací ke společnosti. V následujícím prostřihu již sledujeme detail nohou, jak rozvážně sestupují ze schodiště. Jeho přibližující se postava je doprovázena nervní zvukovou stopou

připomínající náhodně zvolené údery do kláves. Nejroztržitěji na jeho postavu zareaguje Soňa, která ihned začne odvádět Petrovu pozornost, čímž (ne náhodně) je to právě ona, která svou zjevnou labilitou zvyšuje napětí. Petr Švajcar jako jediný ze společnosti čelí pohledu Neviditelného, ostatní pohledy uhýbají a striktně dodržují pravidla hry na Cyrilovu neviditelnost. Neviditelný se Petrovi za porušení pravidel pomstí převržením kávového hrnečku. Projevy Neviditelného se omezují pouze na upřené pohledy, jediný zvuk spojený s jeho postavou je bouchání pěstí do dveří ve chvíli, kdy je zamčen ve svém pokoji za fyzické napadení Soni. Jeho pokus o kontakt (podobně jako všechny dramatičtější události, např. narození dítěte, Sonina a Hajnova smrt) se však odehraje mimo kameru, dozvídáme se o něm z promluvy postav. Záběr „uvězněného“ Neviditelného je zároveň posledním záběrem jeho postavy ve snímku. Po napadení Soni je (opět mimo kameru) odvezen do psychiatrického ústavu.

Po této části se Bělka soustředí výhradně na zachycení psychického přerodu mužské a ženské postavy. Petr se po počátečních snahách stává vůči Sonině chování otupělejší a znechucenější, přestává se pokoušet o kontakt, namísto toho navazuje intimnější vztah se služebnou Katy a soustředí se výhradně na svého syna a kariéru v továrně. Za jedinou sebereflexivní pasáž, v níž Petr odhaluje své nitro, lze považovat scénu, kdy se Petr opije z marnosti nad svým životem a ironicky komentuje nastalou situaci kolem Sonina šílenství. Sonin rozum je stále častěji napadán stihomamem. Zlomový okamžik – nezvratný propad šílenství – nastane právě ve chvíli, kdy přistihne Petra se služebnou Katy v důvěrném rozhovoru. Od této chvíle otevřeně prohlašuje Cyrila za svého milence a otce svého dítěte. Projevy Soniny nepřičetnosti jsou komentovány v promluvách postav nebo se omezují na krátké dramatické výstupy, v nichž se (příznačně) zprvu nepozorována najednou ocitá v záběru – např. při společném jídle, návštěvách doktora, při tajné návštěvě Cyrilova pokoje, snaze pochovat si syna, kterého poté hodí přes zábradlí dolů v domnění, že jej podává Cyrilovi, ve své závěrečné scéně,

kdy se začne před Petrem smyslně obnažovat, či zmínka o jejím pokusu o sebevraždu v promluvě zdrčeného otce. Nejsugestivnější moment snímku sledujeme ve scéně, kdy Petra (na nevědomý podnět lékaře) napadne dát Soně příležitost k sebevraždě. Ztvárnění Petrova myšlenkového pochodu – od nápadu k pevnému rozhodnutí – je zachyceno promyšleným rámováním. Kamera pomalu najede na detail Petrova obličeje, ve kterém se zračí nápad, poté se kamera zastaví a Petr přejde před objektiv tak, že jeho obličej, v němž se tentokrát odráží pevné rozhodnutí, vyplňuje téměř celý obraz. Následující stříhová sekvence patří mezi nejdramatičtější – Petr se připravuje realizovat svůj plán, jeho cesta k pokoji Soni je ve zvukové stopě doprovázena již uskutečněnými promluvami postav, zejména Soni. Soňa působí velice pokojně. Petr v naději nad možným zlepšením na okamžik zaváhá se svým plánem a nejistě k ní přistoupí. Petrova blízkost v Soně probudí pudovost, vrhá se na Petra, který na okamžik podléhá jejím svodům. Sonina zmínka o vlastní neviditelnosti ho ovšem přesvědčí o správnosti svého rozhodnutí a znechucen odchází z jejího pokoje, aniž by za sebou zamkl. Sonina sebevražda se odehraje opět mimo obraz. Bělka se soustředí na postavu Petra – podobně jako v adaptovaném textu zachycuje Petra v kanceláři, kamera švenkuje na detail telefonu v netrpělivém očekávání nešťastné zprávy o Sonině smrti.

V závěru snímku veškeré Petrovo úsilí přichází nazmar. Změna Hajnovy závěti podnícená Petrovou absencí soucitu s vlastní ženou ho připraví o majetek a výsledky vyšetření jeho syna dokládající pokračování linie dědičné šílenosti ho připraví i o něj. Jako racionální, kalkulující a citově chladná bytost několikrát konfrontovaná s obviněním, že nemyslí na nic jiného než na svou budoucnost, najde v Hajnově vile svou vlastní zkázu. Závěrečná scéna snímku končí záběrem Petra poráženecky hledícího skrze skleněnou výplň vchodových dveří. Využitím stejného záběru jako v úvodní stříhové sekvenci je Petrova životní historie završena.



Ve snímku se funkčně pracuje se zvukovou složkou. Zmíněné Cyrilovo bouchání pěstí do dveří je propojeno s identickým zvukem ve scéně, kdy Petr zatlouká jeho prázdný pokoj, aby zabránil Soně do něj vstupovat. Tato scéna budí dojem Cyrilovy přítomnosti a prohlubuje Sonino šílenství. Celým snímekem se line disharmonický, varovný hudební motiv připomínající náhodně zvolené údery do kláves klavíru. K vystupňování tohoto motivu dochází ve scéně, kdy novomanželé vstupují do vily. Až na tento motiv a píseň dívčího sboru je celá sekvence němá. Předzvěst tragického konce je rovněž obsažena v Sonině hře na klavír, tj. ve zvolené skladbě, která vzbuzuje dojem, že klavír není naladěn. Její skladba je zprvu dietetickým zvukem, tj. zvukem přítomným v příběhu, posléze – s propukajícím šílenstvím – se stane hudebním motivem ohlašujícím její pomatenost.

Filmu *Prokletí domů Hajnů* režiséra Jiřího Svobody dominuje vizuální a zvuková složka a expresivní herectví. Svoboda zvolil nabízející se žánr hororu a uplatnil i prvky thrilleru. Psychologický portrét dědičného šílenství je zmíněnými složkami upozaděn, podobně jako psychologické prokreslení jednotlivých postav. Charakteristika Petra Švajcara je velmi přímočará – od úvodního do závěrečného záběru snímku (tj. v rámcující i rámcované rovině) u něj dominuje chladnost, vypočítavost, arogance, opovržení pokorou a zjevná touha po moci. Příznačná je závěrečná sekvence rámcující roviny, v níž Petr spílá abstraktní instanci, zřejmě osudu, že necítí vinu za svoje činy a že se nikdy nenechá pokořit. Psychologická dokumentace Sonina počínajícího šílenství – přerod z ustrašeného, labilního děvčátka až k patologickému vztahu k Cyrilovi – je oslabena expresivním herectvím Petry (či Petronely) Vančíkové. Problém oslabení psychologizace postavy vlivem expresivních projevů sledujeme i u Neviditelného v pojetí Petra Čepka.

Hororové ladění snímku je předznamenáno již v úvodní titulkové sekvenci podkreslené disharmonickou zvukovou stopou. Děsivé a odpor vzbuzující expresivní malby použil jako podklad pro třesoucí se kostrbaté

a místy nečitelné písmo různě se prohýbající v obraze. S ohledem na dramaticčnost, budované napětí a narativní strategii uplatněnou v adaptovaném textu, zvolil pro konstrukci filmového narativu rámcový kompoziční princip. V rámcující rovině představuje ústřední postavu Petra Švajcara, který se navrácí do místa své zkázy, do domu rodiny Hajnů, aby zde odvyprávěl svůj tragický životní příběh. Rámcovaná rovina je pojata jako retrospektiva.

S příchodem Petra Švajcara k sídlu rodiny Hajnů se začnou objevovat příznaky minulosti v podobě hlasů Soni a Cyrila. Svoboda každý záběr vyplňuje změtí zvuků a sugestivními obrazy. Zvukovou stopu ovládne tichý i hlasitý smích, výkřiky a dialog Soni a Cyrila, v němž se Petrovým plánům a nadějím společně vysmívají. Pro kameru Vladimíra Smutného jsou (nejen v této scéně) typické podhledy, nadhledy, neobvyklé úhly kamery, prudké nájezdy na pohybující se postavu evokující konfrontaci Petra se zmíněnými hlasy. Atmosféra je navozována rozmanitými zdroji světla (oslepující reflektory auta, kužel světla protínající tmu) a také střídáním prudkého a tlumeného svícení. Mystičnost Hajnova domu podněcuje všudypřítomný mlžný opar, který je prosvětlen září vycházející z rozsvícených oken. Svoboda rovněž pracuje s předznamenáváním tragického konce – nejenom zvoleným žánrem, ale také pojetím Petra jako vypravěče. Voice over postavy zazní ve chvíli, kdy Petr prochází pokoje v domě a vybavuje si události, které se staly před šesti lety – jeho příchod do rodiny Hajnů, postava Neviditelného, svatba. Se svým minulým „já“, tehdy spokojeným a plným nadějí a ambicí, se střetne prostřednictvím svatební fotografie, v níž se objeví odraz jeho vyděšené tváře. Konfrontace je impulsem k vyprávění o Petrově cestě za štěstím – sugestivní komentář ironického vypravěče Petra Švajcara je doprovázen krátkými flashbaky z jeho minulosti, které jsou uvozeny kamerovou jízdou v tunelu zakončenou intenzivním světlem. Tato scéna se symbolicky prolne se scénou jeho narození, která je zachycena subjektivní kamerou – z Petrovy perspektivy se seznamujeme s nuzným prostředím, do něžž se narodil. V retrospektivě je jeho nízký původ

zdůrazňován zejména v promluvě despotické tety. Další dva flashbacky zachycují dva důležité životní okamžiky – setkání se zámožným mužem, jenž se ujal financování jeho studia, a setkání se Soňou Hajnovou, které mělo být završením všech Petrových snah o postup ve společenském žebříčku. Petrův ironický komentář a varovný hudební motiv předznamenávají tragickou dějovou linii obsaženou v retrospektivě. Rámcovaná rovina je symbolicky uvozena záběrem na vlak projíždějící v tunelu – Petrova cesta za získaným štěstím.

Ve Svobodově adaptaci sledujeme dva výrazné posuny oproti adaptovanému textu. Svobodův záměr akcentovat dramatičnost, tajemnost, strach, napětí a erotičnost se projevil zejména v pojetí postavy Neviditelného a milostné linie s Katy, která souvisí s inovovaným závěrem retrospektivně vyprávěného příběhu. Pro uvedení Neviditelného na scénu a navození atmosféry strachu a tísnivého pocitu využívá Svoboda zejména subjektivní kamery a zvukové stopy. Slyšíme vzdechy, zrychlený dech, neartikulované zvuky, které signalizují vzrušení a zmatek Neviditelného kvůli příjezdu Sonina snoubence. Z perspektivy Neviditelného sledujeme skrz skleněnou výplň půdního okna přijíždějícího Petra Švajcara. Kamera následně švenkuje po expresivních malbách a pokoji Neviditelného, jeho emocionální rozpoložení je zprostředkováno roztřeseným obrazem. Petrův vstup do domu a seznámení s Katy je opět zachyceno subjektivní kamerou – která se však nevztahuje už jen k perspektivě Neviditelného. Petrův příjezd sledují další dvě obyvatelky domu – služebná a teta. Jejich hledisko se v této scéně prolíná s hlediskem Neviditelného. Subjektivní kameru lze v tomto případě vyložit i tak, že není motivována hlediskem žádné postavy, neboť Svoboda pro zvýšení napětí a strachu často neodhaluje identitu sledujícího. K prvnímu kontaktu Petra s Neviditelným dochází prostřednictvím skleněné kuličky, kterou Neviditelný upustí ze schodů. Identický záběr odkazující na motivickou propojenost linií se objeví v závěru rámcující roviny snímku, kdy stejnou kuličku upustí Petrův syn – jde o předzvěst blížícího se synova šílenství. Předznamenání šílenství Petrova syna prostřednictvím

propojenosti linií je patrná ve scéně, kdy se Cyril, ukrytý v Petrově pokoji, poleká kočky a vyděšeně utíká pryč. Petrův syn je v závěrečné stříhové sekvenci rámcující roviny rovněž konfrontován s kočkou a jeho reakce je podobná jako reakce Cyrila – vystrašeně vybíhá do zahrady pronásledován hlasy mrtvé Soni a Cyrila. Přítomnost Neviditelného v domě je permanentně akcentována nejen subjektivní kamerou, ale také prostřihy na jeho malby, na tvář odrážející se v zamlženém skle či skleněných předmětech, na jeho postavu vzrušeně se pohybující v podkroví a ostatních pokojích, dále pak záblesky sklíčků, se kterými si rád pohrává, a pohybujícími se klikami u zamknutých dveří. Konflikty Neviditelného s Petrem jsou oproti Bělkově adaptaci vyhrcořenější, častější. Petr například porušuje u společného jídla pravidla hry a slovně na Cyrila zaútočí. Cyrilovo pronásledování Soni řeší výhružkou v jeho pokoji v podkroví.

Oproti Bělkově adaptaci, kde se Neviditelný až na upřené pohledy očí a jednorázové bušení do dveří emocionálně neprojevuje, Svoboda zdůrazňuje Cyrilovu animálnost ve spojení se Soňou. Neviditelný terorizuje Soňu pronásledováním, a to i v intimních chvílích s jejím manželem, zasílá jí obscénní obrázky, běsní, když je od ní odtržen Petrovým duchapřítomným zásahem nebo jeho výhružkami, náruživě se mazlí s jejím oblečením ve skříni. V souvislosti s jeho touhou po Soně zaznamenáváme ve snímku dvě sugestivní scény. První se odehraje na svatební hostině, kam Neviditelný přichází s vlastnoručně vyrobenou kyticí pro Soňu. Svoboda jeho soustředěnost na Soňu a sílu této touhy zdůrazňuje tím, že Cyril přichází slušně oblečen a o malý okamžik později i vypadává ze své role Neviditelného, když mu vezmou kytici a on se jí snaží v nastalém chaosu získat zpět. Druhou scénou je domnělé znásilnění Soni Cyrilem. Napadení Soni je snímáno subjektivní kamerou. Cyril vstupuje do jejího pokoje a blíží se k ní zezadu, ve zvukové stopě jsou patrné tiché vzdechy. Soňa stojí v dlouhé průsvitné noční košili před oknem, silueta jejího těla podněcuje Cyrilovu touhu. Soňa upadá na postel a v tomto okamžiku je záběr ukončen prudkým stříhem. Svoboda tak

zvyšuje divákovu napětí a vzbuzuje očekávání nejhoršího. K této scéně se Svoboda vrací ve chvíli, kdy Soňa začíná propadat šílenství, a to v podobě jejího snu. Představa znásilnění Cyrilem se pro ni stane impulsem k lascivnímu chování a ukájení se.

Narozdíl od Bělky, kterého omezil zvolený televizní formát, využil Svoboda potenciál dramatických scén – jedná se o již zmíněnou scénu domnělého znásilnění, poté odvoz Neviditelného do blázince, Sonin únos dítěte, její sebevražda či propukající šílenství u Petrova syna. Prostřednictvím zmiňovaných kamerových postupů, světelných efektů a expresivního herectví jde o nejemocionálnější obrazy.

Závěr životního příběhu Petra Švajcara je významně spjat s postavou služebné Katy. Svoboda s ohledem na zvolený žánr eliminuje kladnou postavu služebné a činí z ní prospěchářskou, ambiciózní femme fatale bez výčitek svědomí,<sup>115</sup> s níž mužská postava prožívá opojné erotické chvíle. Postava Katy se stane ústřední pro Petrův osud po smrti Soni a továrníka Hajna. Hajn sice napíše druhou závěť, v níž odkáže vše svému vnukovi, ale Katy ji odcizí a Petr tak získává všechnu majetek. Jeho vítězství je však poznamenáno přítomností rovnocenného soupeře – Katy – která si výměnou za zajištění Petrovy budoucnosti (která je stejně zničena šílenstvím syna) vynucuje sňatek.

---

<sup>115</sup> V adaptovaném textu i Bělkově adaptaci je postava Katy sužována pocitem viny. V adaptovaném textu snad proto zůstává s Petrem, aby svou vinu odčinila starostí o chlapce, v Bělkově adaptaci je kvůli poměru s Petrem vyhnána z domu tetou.

## 5. Helimadoe

Tendenci adaptovat počiny literárních autorů sledujeme u Jaromila Jireše již od jeho režijních počátků, které jsou neodmyslitelně spjaty s československou Novou vlnou. Námětem jeho dlouhometrážního debutu *Křik* (1963) se stala sbírka Ludvíka Aškenázyho *Černá bedýnka*. Název *Křik* zvolený podle jedné z básní uvedené sbírky symbolicky zastupoval nejen Aškenázyho téma sbírky – člověk v soudobém světě, tj. kdo je člověk, co je smysl lidské existence, jaký je soudobý svět, jak v něm může člověk přežít a jak v něm přežívá, co v něm člověka čeká – ale také orientaci nastupující režisérské generace na progresivní tendence ve filmové řeči, na netradiční formy filmového vyprávění, tj. na výraz. Žalman příznačně charakterizoval Jirešovu poetiku označením snímku za „lyricky laděnou cinémavéristickou impresi“.<sup>116</sup> Dalším adaptovaným textem byla povídka *Romance* ze souboru *Perličky na dně* (1965) podle námětu Bohumila Hrabala a o tři roky později *Žert* (1968) Milana Kundery. Adaptace *Žertu* byla pro Jirešovu tvorbu klíčová. Jireš v rozhovoru uvedl, že *Křik* byl považován za romantický sen a drama, proto byl lidmi z filmového průmyslu považován za neškodného snílka.<sup>117</sup> O tuto reputaci Jireš nestál, snažil se hledat vážnější látky a jiné formy vyjádření, ale realizoval se až adaptováním románu Milana Kundery.<sup>118</sup> Žalman uvádí, že „*Křik* a *Romance* mu zjednaly pověst romantika, jenž svět kolem sebe vnímá raději tykadly svých smyslů než očima skeptického rozumu. V *Žertu* se poprvé ukázalo, že Jireš je schopen vidět i jinak; že to není jen

---

<sup>116</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008. s 125.

<sup>117</sup> LIEHM, Antonín J. Jaromil Jireš je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18, s. 3.

<sup>118</sup> Následné hodnocení adaptace *Žert* vychází z knihy *Umlčený film* Jana Žalmana, který *Žert* považuje za nejlepší Jirešův film. S Žalmanovým hodnocením se neztotožňujeme, neboť se domníváme, že Jirešova osobitost je nutně spjata s lyrickou opojností. Ukázněnost formy, kterou Žalman u *Žertu* vyzdvihuje, a redukce perspektiv vede podle nás ke zploštění Kunderova příběhu. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008. s 83.

přelétavý, vůněmi světa opojený rozkošník, nýbrž že má oči otevřené i pro neromantickou tvář života – potlučenou, duševně i morálně zmrzačenou, a že se dovede pohybovat i v mrazivých polohách“.<sup>119</sup> K lyrické poloze se Jireš navrátí v adaptaci *Valerie a týden divů* (1970), u níž vycházel z námětu Vítězslava Nezvala. Adaptace je lyrickým hororem překypujícím imaginací, sytými barvami a erotikou, příběh neustále balancuje na hranici reality a snu. Jireš adaptoval i dva romány Vladimíra Párala – z bílé série si zvolil za námět román *Mladý muž a bílá velryba* (1978) a z černé série *Katapult* (1983).<sup>120</sup> Volba adaptovat *Helimadoe* vypovídá o Jirešově neutuchajícím zájmu o námětově lyričtější snímky – inspirativnost Havlíčkových námětů spatřuje v přítomnosti tajemství, melancholie a dobrodružného romantismu.<sup>121</sup>

Hames poznamenává, že velký tematický záběr Jirešových filmů ztěžuje zařazení jeho tvorby do některé z kategorií.<sup>122</sup> Podle Melounka je nemožné nalézt u Jireše jednoznačnější, scelující rovinu, která je zjevná u ostatních režisérů jeho generace, např. Chytilové nebo Jasného.<sup>123</sup> Tuto tendenci – režijně zvládat rozmanité žánrové polohy a náměty – sledujeme u Jireše až do konečných 90. let. Jakub Grombíř podotýká, že ve srovnání se svými vrstevníky se Jireš v 90. letech rychle adaptoval na nové poměry, avšak u jeho současných filmů je patrná ztráta novátorského zanícení jako u prvních děl. Konkrétně *Helimadoe* zhodnotil jako snímek o ztrátě pubertálních iluzí zploštěný do podoby úsměvného retra.<sup>124</sup> Halada zdůrazňuje, že „Jaromil Jireš zasáhl do 90. let především tím, že točí. Je typickým příkladem tvůrce starší generace, který si volí

---

<sup>119</sup> ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008. s. 83.

<sup>120</sup> Podle Březiny se však jedná o nevýrazné adaptace. U snímku *Katapult* uvádí, že „se setkal s chladně zdvořilým nezájmem kritiky i diváků“. BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha : Cinema, 1996. s. 169.

<sup>121</sup> KRA. *Helimadoe* znamená tajemství a romantiku. *Kinorevue* 2, 1992, č. 25. s. 4–5.

<sup>122</sup> HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008, s. 100.

<sup>123</sup> MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Praha : Bohemia, 1996. s. 58.

<sup>124</sup> PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. s. 203.

„nečasová“ a „nadčasová“ témata, režíruje sice v rámci běžných konvencí, ale s vkusem a vyšší myšlenkovou úrovní“.<sup>125</sup>

V kinematografii 90. let lze podle Grombíře rozlišit tři hlavní proudy, tři přístupy k filmařské práci – komerční film, tzv. střední proud a experimentální film. Jireš je řazen k střednímu proudu, v němž vznikají filmy natočené tradičním způsobem, jde zejména o historické látky či adaptace známých literárních děl. Tyto filmy sice obvykle rezignují na formální objektivitu, ale mají zpravidla silný a čitelný děj, což sledujeme i u *Helimadoe*.<sup>126</sup>

*Helimadoe* dokončil Jaroslav Havlíček po románu *Ta třetí* v roce 1936. Fakt, že kniha byla vydána až v roce 1940, neboť se vydavatelé zdráhali tisknout knihu s tak nesrozumitelným titulem, je v současnosti stejně známý jako původ tohoto titulu. *Helimadoe* je zkratkou pěti ženských jmen (Heleny, Lídy, Marie, Dory a Emy) umístěných na podivném domácím plánu denních povinností. Jde o dcery venkovského doktora Hanzelína, jejichž život, touhy a naděje jsou degradovány na povinné políčko v pracovním rozpisu. Bizarní rozvrh svérázného doktora Hanzelína, je z jeho pohledu důmyslným vynálezem systematicky zabezpečujícím řádný chod domácnosti (směny jsou rozděleny mezi ordinaci, kuchyň, stáj a pole) a zároveň jakýmsi zjednodušeným itinerářem podávajícím přehled o tom, kde se dcery v danou chvíli vyskytují. Lze ho chápat jako Hanzelínovu snahu a nutnost prakticky se vyrovnat s nenadálými a bolestnými změnami. Denní plán vznikl bezprostředně po smrti manželky a matky jeho dcer, snad jako ryze racionální reakce substituující emocionální pohnutí nad smrtí milované osoby. Pro ženy je ovšem rozvrh v symbolické rovině především krutým a výsměšným ukazatelem ztráty svobody a bezvýchodnosti z ubíjejícího životního koloběhu, do něhož byly vehnány zanedbatelnou výší svého věna. Podivná domácí praktika, která nezůstala okolí utajena, je rovněž

---

<sup>125</sup> HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s 178.

<sup>126</sup> PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. s. 201.



impulsem k tomu, aby tzv. Helmadony byly řazeny k místním kuriozitám a stíhány posměchem. Výjimkou je nejmladší Ema, která jako miláček rodiny zpočátku není součástí rutinního domácího řádu, neboť celá rodina doufá v její lepší budoucnost. Její iniciála se do pověstného rozvrhu dostane až ve chvíli, kdy se živelná a osudu se vzpouzející Dora rozhodne utéct z domova s potulným kouzelníkem. Obětováním toho nejmilejšího doktor Hanzelín nepřímo potrestá Doru za její sobectví a nezkrtnou touhu po dobrodružství a sebe za svou zaslepenost. Havlíček ve svých románech konstruuje silné ženské typy a v *Helimadoe* tomu není jinak. Jako atribut nepoddajnosti a hrdosti sester Hanzelínových (zároveň jako druhé zpodobení jejich samoty a trýzně) volí obraz kočáru, v němž dcery doprovázejí otce při návštěvách pacientů a nebojácně si nahlas prozpěvují. „Každá jiná dívka na jejich místě by byla zmlkla před zvědavými pohledy mimojdoucích, před útrpnými obličejí měšťáků, vycházejících na procházky, vracejících se z výletů, ale tyto ženy, postižené samotářským osudem a podivínským otcem, nalézaly v této zábavě jakýsi vzdor, společná píseň je sílila k nové zítřejší dřině.“<sup>127</sup> Obraz zpívajícího kočáru, jak jej Havlíček nazývá v románu, Šandová označuje za „memento pěti zmařených ženských osudů“.<sup>128</sup> Drama rodiny doktora Hanzelína je nám zprostředkováno vyprávěním staršího muže Emila, jenž se rozpomíná na své chlapecké drama prvního milostného vzplanutí souvisejícího právě s Dorou Hanzelínovou. Fulka poznamenává, že tato vzpomínka zachvátí, deformuje a transformuje celý Emilův dětský svět.<sup>129</sup> Motiv nešťastně či traumaticky ukončeného milostného vztahu je pro Havlíčkovu tvorbu příznačný.

---

<sup>127</sup> HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha : Československý spisovatel, 1972. s. 64.

<sup>128</sup> ŠANDOVÁ, Anna. *Helimadoe – český film žije*. *Národní listy* 2, 1993, č. 16, s. 6.

<sup>129</sup> FULKA, Josef, NOVOTNÝ, Jaroslav (eds.). *Fascinace neviditelností: studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka*. Praha : Togga, 2009. s 111.

Uvedli jsme, že Jirešově stylu v 90. letech byla vytýkána absence novátorského zanícení, díky němuž si vydobyl post stěžejního tvůrce Nové vlny. Konkrétně v adaptaci *Helimadoe* je mu vytýkáno užití konvenčních prostředků filmové řeči s důrazným odkazem na potenciál románu, který Mravcová považuje za nejlyričtější a nejromantičtější ze všech Havlíčkových próz<sup>130</sup>. K tomuto hodnocení se obrací i Josef Rumler, podle něhož Havlíček tímto románem překročil hranice psychologické prózy a definitivně ve své tvorbě zvýraznil „diagnózu romantičnosti“.<sup>131</sup> Ve filmové adaptaci je ovšem podle Halady senzualistická poloha budována příliš jednoduchými a tradičními prostředky.<sup>132</sup>

Jireš v adaptaci využil nabízející se rámcový kompoziční princip. Rámčující rovina je časově ukotvena v přítomnosti a vévodí jí současné Emilovo „já“, které v úvodní stříhové sekvenci otevřeně přiznává svou roli diegetického vypravěče. Rámčovaná rovina je pojata jako retrospektiva časově i prostorově ohraničeného období Emilova života, které ho coby chlapce nejvíce emocionálně poznamenalo – seznámení se s rodinou doktora Hanzelína, zejména pak milostné okouzlení Dorou a následné rozčarování plynoucí z její zrady. V rámcující rovině jsou vysvětleny okolnosti motivující následující vyprávění prostřednictvím fotografií z „inkriminovaného“ období a také komentářem vypravěče. Jirešův poetický styl, zde se zjevným sklonem k sentimentu, je patrný z celkového pojetí této sekvence. Kamera zabírá fotografie v sépiových barvách, které leží rozházené po stole. Zároveň sledujeme něčí ruce, jak se jich rozvážně a s citovým pohnutím dotýkají. Fotografie mají vzbudit dojem dávné minulosti, vynořujících se vzpomínek, které chtějí být a budou oživeny. Jireš fotografie využívá také k poetické charakterizační zkratce, neboť jejich prostřednictvím nám představuje místo děje (fotografie náměstí)

---

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>131</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s. 156–157.

<sup>132</sup> HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. s. 177.

i všechny ústřední postavy a naznačuje vzájemné vztahy. Z nepřítomnosti chlapce na společných fotografiích otce a matky usuzujeme na chladné rodinné vztahy. Chlapec je na fotografiích zachycen sám u dvou obrázků visících na zdi, jejichž význam – sepiatost s doktorem Hanzelínem a jeho rodinou – vyplyne až v retrospektivním vyprávění. V kontrastu pak stojí hromadné fotografie rodiny doktora Hanzelína, z nichž vyzařuje soudržnost. Fotografie, na nichž jsou zachyceny Dora a Ema, upozorňují na jejich výjimečnost v Emilově životě. Dora je jako jediná ze sester zachycena na fotografii sama, což zračí její bytostnou individualitu a živelnost a také silné citové pouto ze strany Emila. Detail Dořiny tváře je také posledním záběrem úvodní stříhové sekvence rámcující roviny, čímž je dáno najevo Dořino privilegované postavení v Emilově příběhu. Posloupnost fotografií je zároveň jakýmsi vizualizovaným obsahem počátečních kapitol Havlíčkova románu.

Celá úvodní stříhová sekvence rámcující roviny je opředena tajemstvím podoby vypravěče – známe jeho identitu, slyšíme jeho hlas, vidíme část jeho těla, v retrospektivním vyprávění je nám prozrazen jeho nejemocionálnější zážitek, přesto je nám utajen jeho současný vzhled i jakékoliv bližší informace o jeho osobě. K ukojení diváckého očekávání dochází až v závěrečné stříhové sekvenci rámcující roviny, kdy se postava Emila konfrontuje s mladším „já“ na fotografii pohledem do zrcadla. Zároveň se nám naskytne pohled na místnost, v níž postava Emila vzpomíná. Prostřednictvím vodítek, která tvůrci do scény vložili, odhalíme i současný status postavy – Emil se stal lékařem podle svého vzoru doktora Hanzelína. Pouto (téměř otcovské) k doktoru Hanzelínovi je naznačeno nejen chvilkovým ustrnutím nad jeho parte, ale také přítomností dvou obrázků v Emilově ordinaci – obrázky jsou totožné s těmi, které visely před ordinací doktora Hanzelína a s nimiž je Emil zachycen na úvodních fotografiích. S postavou mladšího „já“ se Emil fyzicky setkává v úplném závěru snímku. Jejich „náhodné“ střetnutí lze chápat jako oživlou vzpomínku, záblesk minulosti, cituplný povzdech nad nenadále ztraceným dětstvím či jen jako sentimentální dovětek filmových

tvůrců citujících poslední věty románu. Voice-over vypravěče se v retrospektivním vyprávění objeví dvakrát. Poprvé vstoupí hlas vypravěče do příběhu bezprostředně po úvodní eroticky laděné sekvenci za účelem explicitního objasnění rodinných vztahů. Podruhé svým vstupem zastaví probíhající děj a znehybní přítomné postavy, aby pronesl zpětnou lítost nad svou tehdejší neschopností říct pravdu ohledně Dořina tajného milostného vztahu s kouzelníkem, který se pro celou rodinu stal osudným. Druhý zásah do probíhajícího děje odkazuje k Havlíčkově vyprávěcí technice, neboť tímto komentářem je předznamenán nevyhnutelný tragický konec.<sup>133</sup> Zároveň tímto druhým vstupem vypravěče dochází ke konfrontaci přítomného, sebereflexe schopného „já“ s „já“ minulým, značně naivním a citově nepřístupným. Podle Mravcové je však napětí (mezi přítomným „já“, které vypráví, a „já“ minulým, které vyprávěně prožívá) nedostatečné.<sup>134</sup> Uvedli jsme, že pro psychologické prohloubení příběhu s tématem dospívání a k umocnění estetických kvalit jeho zobrazení by uvítala četnější propojení časových rovin.<sup>135</sup> Jireš s Václavem Šaškem se ovšem soustředili na Emilovo minulé „já“, kterému přisoudili roli pozorovatele. Zaměřili se na onu nepřístupnost a zjevnou emocionální bariéru vyvěrající jednak z absence láskyplného rodinného zázemí, jednak z patrné zmatenosti, kterou způsobilo neočekávané střetnutí s ženskou živočišností. Sebereflexe je proto v retrospektivním vyprávění omezena na již zmíněné dva vstupy Emila jako vypravěče, jehož funkcí je zpřístupnit své tehdejší pocity a objasnit tak své motivace,

---

<sup>133</sup> Jaroslav Havlíček v *Helimadoe* pracuje s explicitními názvy kapitol, které prozrazují obsah, což mnohdy oslabuje účinek předznamenávání dramatických událostí v textu. Snad nejpříznačnější je kapitola č. 40 nazvaná „Útěk milenců“. V předchozích kapitolách Havlíček graduje utajený milostný vztah mezi Dorou a kouzelníkem, vkládá náznaky a podněcuje ve čtenáři neblahé předtuchy. Volbou tohoto názvu je však podryváno napětí i čtenářovo očekávání.

<sup>134</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 34.

<sup>135</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Helimadoe* aneb Havlíček opět nepochopený. *Film a doba* 39, 1993, č. 2, s. 104.

kteře nejsou z pozice pozorovatele jednoznačné. Poprvé jde o ujasnění vztahu k rodičům, které ozřejmí přilnutí k rodině doktora Hanzelína. Podruhé v dramatickém momentu přiznává svou rozpolcenost – zda zůstat loajální vůči doktoru Hanzelínovi, který je mu bližší než vlastní otec, nebo věrný Doře, k níž ho vábí hluboká touha. Emil se tak jako pozorovatel střetává se třemi konfliktními světy – světem svých rodičů, světem doktora Hanzelína a zejména s nevyzpytatelným světem Dory. Do těchto světů už z podstaty své role pozorovatele podstatněji nezasahuje (myšleno ve smyslu ovlivňování událostí), o to víc je však prožívá. Emilova pasivní pozice poskytuje prostor dvěma stěžejním postavám – doktoru Hanzelínovi a Doře. Rumler s odkazem na román poznamenává: „Obě tyto postavy, otec a dcera, Hanzelín a Dora, tolik si podobné svou vitalitou a rebelantským sněním, přes všechnu svou lomenost do skepse a rezignace v závěru, jsou nejkladnější a také nejdramatičtější silou románového příběhu (...).“<sup>136</sup> Jireš využil potenciál silných charakterů, které mu adaptovaný text nabízel a postavil snímek na dramatických hereckých výstupech, čímž podle Mravcové oslabil pro něj příznačnou výmluvnost obrazové narace.<sup>137</sup>

Jireš se v adaptaci soustředil na dva motivy, kterým podřídil celou koncepci vyprávění – na erotiku a nemoc. Oba motivy jsou pro Havlíčkův román příznačné. Fulka v souvislosti s románem poznamenává, že právě „nemoc se stává vstupenkou do rázovitěho světa doktora Hanzelína a je příležitostí k strukturní mikroanalýze rodinných vztahů, jejichž pokřivenost je podhoubím celého románu“.<sup>138</sup> Dodejme, že nemoc není jen Emilovou vstupenkou do světa doktora Hanzelína, ale i psychickou reakcí na vypjatý střet s nevyzpytatelným světem Dory. Poté, co Emil poprvé přistihne Doru

---

<sup>136</sup> RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. s. 150.

<sup>137</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 34.

<sup>138</sup> FULKA, Josef, NOVOTNÝ, Jaroslav (eds.). *Fascinace neviditelností: studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka*. Praha : Togga, 2009. s. 100.

na schůzce s kouzelníkem, onemocní a k jeho lůžku přichází příznačně opět doktor Hanzelín s Dorou, kterou konfrontuje se svým zjištěním. Emil, jenž v roli pozorovatele své emoce slovně neventiluje, se na okamžik otevřeně emocionálně projeví.

Úvodní scénu retrospektivy Jireš opět pojal jako charakterizační zkratku. Chlapec Emil leží nemocen ve svém pokoji a postupně se u jeho postele vystřídá všech šest důležitých žen – matka a pět sester Hanzelínových. Způsob, jakým k Emilovi přistupují, jak o něj pečují, vypovídá o jejich vzájemném vztahu a také charakteru. Matka si udržuje odstup, sedí na okraji postele a po chvíli od svého nemocného syna, který na ni úpěnlivě hledí, odvrací zrak. Emil posléze usíná. Matčina odměřenost je podpořena i dominancí chladné bílé barvy v obraze. Následující stříhová sekvence osciluje mezi realitou a snem. Eroticky laděná scéna, v níž k Emilovi přistupuje pět sester, působí jako opar, jako halucinace vyvolaná vysokou horečkou a obraz najednou překypuje teplými, sytými tóny.<sup>139</sup> Jirešova charakteristika sester je od Havlíčkovy značně odlišná. Helena je zde charakterizována jako praktická a starostlivá. Lidmila jako hlučná a zábavná. Marie nejvíce odpovídá Havlíčkově charakteristice – je starostlivá, jemná a osamělá, Ema je jednoduše dětská. Dora svou smyslností a záhadností nejvíce podněcuje Emilovu touhu, burcuje jeho smysly a Emil snadno podléhá jejím vlnám a jejímu rozkošnictví.<sup>140</sup> Důraz na Emilovo okouzlení Dořinou tělesností a smyslností je kladen v průběhu celého snímku – Emil (ve své příznačně

---

<sup>139</sup> Stejnou barevností oplývá i Emilův přiznaný sen o Doře jako jasnovidce, o němž se v analýze ještě zmíníme. Na základě podobností ve ztvárnění těchto scén bychom se přikláněli k tomu, že jde o Emilovu halucinaci. Jireš ovšem mezi realitou a snem osciluje záměrně. Podobně jako ve snímku *Valerie a týden divů* nestanovuje jasnou hranici mezi tím, co se děje a co je pouhou iluzí, právě naopak, jejím stíráním podněcuje divákovu imaginaci.

<sup>140</sup> V adaptovaném textu je vstup emocí a erotiky do chlapcova života započat setkáním s Emou, ovšem Emilova nemoc přetne toto rozvíjející se pouto. Přetrvávající následky nemoci vedou k Emilovým pravidelným kontrolám u doktora Hanzelína, kde si jeho srdce podmaní Dora.

roli pozorovatele) nahlíží do Dořina výstřihu, tajně sleduje její obnažené tělo v okně jejího pokoje a při milostné schůzce s kouzelníkem. Vzrůstající zájem o ženské pohlaví je sugerován i úsměvnou scénou, kdy si Emil všímá nahých ženských soch v pracovně svého učitele matematiky. Jireš přítomné sexuální napětí zintenzivňuje dvěma erotickými snovými sekvencemi. První sen je podnícený zážitkem z kouzelníkova představení, které muselo být předčasně ukončeno kvůli akutnímu zhoršení zdravotního stavu jeho ženy jasnovidky. Sen působí jako hororová vize, předzvěst budoucích událostí, neboť Dořin osud se zde prolne s osudem jasnovidky.<sup>141</sup> Dora přejímá její místo i nemoc. Děsivé představení je zachyceno subjektivní kamerou a obraz je mírně rozostřený a v sytějších tónech. Dora, která je snímána z podhledu, se po krátkém zakašlání obrací do kamery a pozorovateli se naskytne pohled do jejího dekoltu. Dora najednou propuká v šílený smích a odhaluje zakrvácená ústa, která jsou znakem toho, pro jakou životní variantu se dobrovolně rozhodla. Fyzická krása zde stojí v kontrastu k vnitřnímu rozkladu. Druhý sen zakončený Emilovým prvním vyvrcholením je erotickou představou, ve které ho Dora svádí. V záběru jsou nejprve obě postavy, Dora i Emil, snímány z mírného podhledu. Poté, co Dora přiloží Emilovy ruce na svá řadra, Emil ustupuje do pozadí. Pro zvýšení intenzity prožitku najednou Doru sledujeme skrze Emilovu perspektivu, tj. subjektivní kamerou. Dora vyzývavě hledí do objektivu a odhaluje svá řadra. Snové linie představují druhý způsob, jak Jireš rozkrývá Emilovo emocionální rozpoložení (obavy, pocity, touhy) a nutí ho k otevřené citové prezentaci.

Upřednostněním linie s Emilovým minulým „já“ a jeho střetu se světy doktora Hanzelína a Dory dochází podle Mravcové k zásadnímu

---

<sup>141</sup> Předznamenání Dořina osudu probíhá jednak při pohřbu jasnovidky a jednak ve scéně, kdy za doktorem Hanzelínem přichází žena, které je diagnostikován syfilis. Dora nápadně poučeně zasvěcuje Emila do kouzelníkových triků a její výklad pokračuje ve zvukové stopě následující scény pohřbu jasnovidky. Tímto způsobem je naznačeno, že se Dora na převzetí této pozice již pečlivě připravuje. Scéna s nemocnou je pak varováním určeným Doře a její touze po dobrodružství a jiném životě.

významovému posunu – k odmítnutí „dramatu ženy v množném čísle“.<sup>142</sup> „Kruté osudové drama nenaplněného ženství, zacloněné poněkud perspektivou nevědoucího chlapce, v ničem však nezmiřené, se proměnilo takřka v idylu.“<sup>143</sup> Svět čtyř sester Hanzelínových je upozaděn, tím je oslaben vzájemný konflikt, který je tak nepokrytě prezentován v adaptovaném textu – kontrast krásné, živočišné, impulsivní a vzdorující Dory obestřené intenzivním erotickým napětím a ošklivých, odevzdaných sester smířených s nerealizovatelností vlastních tužeb.<sup>144</sup> Jediná Dora ve snímku oponuje stejně vzdorovitému otci, sestry odevzdaně přijímají svůj úděl. Konflikt mezi sestrami Jireš zcela neeliminuje, avšak nestaví ho na kontrastu fyzického vzhledu. S ohledem na zmíněnou upřednostněnou linii s Emilem a zaměření se na motiv erotiky, která tak znenadání zasáhla do chlapcova života, Jireš činí zdrojem sesterského konfliktu právě Emila.<sup>145</sup> O Emilovu pozornost se z rozličných pohnutek uchází Dora, Marie a Ema. Jireš tak představuje tři podoby přízně – Dořina je vypočítavá, Mariina zoufalá a Emina bezelstná. Dora využívá své ženskosti, aby získala Emilovu bezmeznou přízeň a připoutala ho k sobě, neboť si je vědoma svého osamocení v rodině a hledá spojení. Proti ní stojí mladičká Ema, pro niž je Emil první dětskou láskou. Ema zná Dořinu tajemství a neváhá do nich Emila zasvětit, aby prozřel z nesmyslného poblouznění, které mu vlivem Dořiny vypočítavosti přináší jen trápení.

---

<sup>142</sup> MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 39.

<sup>143</sup> Tamtéž

<sup>144</sup> Tento kontrast (s výjimkou fyzického vzhledu) je patrný zejména ve dvou scénách – ve stáji, kde Emil učí Doru francouzsky, čímž alespoň na chvíli přerušuje její únavný stereotyp, a poté ve scéně, kdy se Dora vrací ze schůzky s nápadníkem. Sestry laškovně komentují Dořinu snahu čelit každodenním útrapám představami o dobrodružství či manželském svazku, který by ji vymanil ze současné bídy. Jejich poznámky adresované Doře i způsob, jakým zesměšňují její tužby, svědčí o tom, že samy se podobných myšlenek již dávno vzdaly a zabředly do svého vlastního stereotypu řízeného otcovým podivným rozvrhem, který jim v podstatě dává smysl života.

<sup>145</sup> V románu je zdrojem konfliktu i Dořina sobeckost a nespokojenost s životem, který se jí nabízí (svatba s jejím nápadníkem, kterým opovrhne, a reálná šance mít potomka).



Jireš tak zintenzivňuje konflikt mezi Dorou a Emou, neboť právě Ema je ve snímku tou, která Emila dovede na místo tajné schůzky Dory s kouzelníkem, obeznámí Emila s jejich útekem a následně za Doru převezme povinné políčko v domácím rozpise. V adaptovaném textu dvojici přistihne sám Emil ve chvíli, kdy podniká jednu ze svých romantických výprav na hrob jasnovidky. Mariina přízeň vychází z jejího zoufalství nad osamělostí a absencí fyzické blízkosti muže, kterou si občas kompenzuje Emilovým vzrůstajícím zájmem o ženské tělo. Scény, kdy s vědoucím úsměvem nechává Emila nahlédnout do svého bujného výstřihu, něžně ho líbá na tvář nebo ho utěšuje po tom, co ho Dora v amoku odežene, působí velmi frivolně.

V idylu se proměnil i opakující se obraz zpívajícího kočáru, který jsme nazvali atributem nepoddajnosti a hrdosti sester Hanzelínových a druhým zpodoběním jejich samoty a trýzně (prvním je denní rozvrh). Kromě dvou scén jsou projížďky v kočáře spíše výplňkovým obrazem majícím evokovat pravidelnost (rozuměj stereotypnost) těchto vyjížděk. První zmíněnou výjimkou je scéna, kdy celá rodina vjíždí v kočáře do města. Lidé se sbíhají, aby se vysmáli či jen zamávali projíždějícím Helmadonám, místní kuriozitě. Scéna je velice sugestivní – kamera zezadu zabírá Doru a Emila sedící na kozlíku, kočár projíždí městskou branou, v jejíchž prostorách se rozléhá bojovně znějící píseň. V tomto případě kočár zůstává atributem nepoddajnosti a hrdosti sester Hanzelínových, je jakousi obranou vůči ponížení, kterého se jim ve městě dostává. Symboličnost je ukryta i ve zpěvu – při projíždce po loukách sestry obvykle zpívají melodickou píseň o lásce, zde je nahrazena zpěvem rázným a úsečným. Druhou výjimkou je závěrečná stříhová sekvence retrospektivy ukončená právě obrazem truchlivě zpívajícího kočáru. Emil stojí s rodiči na nádraží, neboť opouští město. V dálce se objeví přijíždějící kočár, v němž jako obvykle sedí doktor Hanzelín v doprovodu čtyř dcer pějících trudnou píseň. Záběr Emy ustrojené v bílém plášti s doktorským kuffíkem na klíně je rovněž sugestivním

zpečetěním její neblahé budoucnosti. Obraz mizejícího kočáru na polní cestě je završením Emilových vzpomínek.

## Závěr

Cílem této diplomové práce bylo analyzovat filmové a televizní adaptace románů Jaroslava Havlíčka z hlediska jejich formy, stylu a kontextu jejich vzniku společně s cílem ozřejmit autorské motivace užitých filmových postupů. V práci jsme se zaměřili na analýzu šesti adaptací, které vznikly na náměty čtyř románů. Zevrubnou analýzou jsme dospěli k závěru, že pojetí adaptací úzce souvisí s dosavadní uměleckou profilací režisérů.

Jaroslav Balík ve snímku *Ta třetí* využívá inovačních postupů, které byly v té době spojovány s hnutím československá Nová vlna. Jedná se zejména o postupy formální, kterými postihuje zdánlivě nepřítomnou psychologickou rovinu. Neobvyklými úhly kamery, prudkým střihem či způsobem zasazení postav do scény dramatizuje interpersonální vztahy. Postavy působí odosobněně, divákovi se s nimi nepadno identifikuje, ale právě díky práci s filmovou formou je jejich emocionální rozpoložení explicitně zobrazeno. Aktualizací námětu Balík s Otčenáškem zpřístupňují drama mezi postavami (muž mezi dvěma ženami) soudobému publiku. Ačkoli snímek využívá zmíněných postupů, vzhledem k dosavadní tvorbě a zařazení (Nová vlna byla spjata s absolventy Famu v 60. letech, tedy v době, kdy Balík již deset let Famu nestudoval) není film řazen do novovlnního hnutí a stojí tak mezi ním a klasickým mainstreamovým filmem pro konzumního diváka. V rámci Balíkovy filmografie patří tento snímek k jednomu z mála, ve kterém lze vysledovat osobitější vztah k formálnímu přístupu. Dušan Klein se ve své televizní adaptaci rozhodl jít cestou retrosnímku, který staví na rámcujícím kompozičním principu. Díky němu buduje dramatickou linii. Ve srovnání s Balíkovou adaptací lze televizní film Dušana Kleina s jistotou zařadit do mainstreamového proudu české kinematografie.

Juraj Herz filmem *Petrolejové lampy* pokračuje v linii tematických a žánrových konvencí, které jsou pro jeho tvorbu typické. Tím máme na mysli především jeho zálibu v budování atmosféry strachu, děsu

a tajemna, fascinaci psychicky narušenými či zhýralými jedinci spolu s postihnutím jejich nitra a snahou zachytit patologické vztahy mezi nimi. Lze předpokládat, že rozhodnutí adaptovat román *Petrolejové lampy* souviselo právě s výše zmíněným. Herz pracuje s panoptikálními davovými scénami, kontrasty (neosobních, chladných) exteriérů a (intimních) interiérů, nasvícení, s kontrasty tematických linií, opakujících se motivů. Velmi využívaným prvkem je zrcadlo, pomocí kterého Herz jednak zobrazuje rozpolcení hrdinů, ale také ho využívá jako rámovací prvek, aby vzbudil dojem, že přihlížíme divadelní inscenaci. Filmový prostor dále tvaruje pomocí stříhu, a to ve chvíli kdy diváka prostřednictvím jednoho stříhu přeneseme na jiné místo, čímž dochází k časové výpustce a čas příběhu se nenásilně výrazně posune.

Román *Neviditelný* byl zfilmován dvakrát, obě adaptace jsou diametrálně rozdílné. První, televizní adaptace Jiřího Bělky trpí nedostatkem rozpočtu a z toho plynoucí omezeností technických složek, zejména co se týče výpravy. Z toho důvodu tato adaptace stojí především na hereckých výkonech. Oproti tomu druhá, filmová adaptace *Prokletí domu Hajnů* Jiřího Svobody vykazuje opačný přístup – herecká stránka je nadměrně expresivní a potlačuje tak psychologickou charakterizaci postav. Vizuální stránka je také předimenzována využitím rozličných postupů světelných (barevná světla, různá intenzita světla, deformace obličejů postav způsobená expresivním nasvícením), kamerových (nadhledy, podhledy, subjektivní kamera, neobvyklé úhly). Obě adaptace mají společné využití subjektivní kamery, ve všem ostatním se rozcházejí. Svoboda naplňuje žánr hororového filmu s prvky thrilleru.

Jaromil Jireš natočil *Helimadoe* v 90. letech jako film vymezující se komerčnímu proudu. Jireš v něm navazuje na svou dosavadní poetickou tvorbu – tematizuje erotično, vztahy, přítomná je nostalgie a jistá melodramatičnost. Ačkoli využívá filmových postupů kritikou často označovaných jako klišé, v rámci snímku považujeme tyto postupy za funkční a naplňující jeho tvůrčí záměr.

Na základě provedených analýz docházíme k závěru, že Havlíčkovy romány nabízí různorodé přístupy k filmovému zpracování. Zmínění režiséři pracují v intencích rozdílných žánrů, používají různé filmové postupy a do Havlíčkových děl promítají své vlastní interpretace.

## Anotace

Autor práce: Veselá Romana

Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Filmové a televizní adaptace románů Jaroslava Havlíčka

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, PhD.

Počet znaků: 144 718

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 54

Klíčová slova: Adaptace, film, Jaroslav Havlíček, Juraj Herz, Jaroslav Balík, Jiří Svoboda, Jiří Bělka, Dušan Klein, *Ta třetí*, *Petrolejové lampy*, *Prokletí domu Hajnů*, *Helimadoe*.

Předmětem předkládané diplomové práce je analýza filmových a televizních adaptací čtyř románů Jaroslava Havlíčka – *Ta třetí* režiséra Jaroslava Balíka a Dušana Kleina, *Petrolejové lampy* Juraje Herze, *Neviditelný* Jiřího Bělky, *Prokletí domu Hajnů* Jiřího Svobody a *Helimadoe* Jaromila Jireše. V rámci analýzy se zaměříme na kontext tvorby zmíněných režisérů, kontext vzniku adaptací a na filmové postupy a prostředky uplatňované v jednotlivých snímcích. Komparace s adaptovanými texty nám slouží k ozřejmění motivací filmových tvůrců.

## Annotation

Author of the Work: Veselá Romana

Faculty of Philosophy

Movie and Television Adaptations of Jaroslav Havlíček Novels

Acting Supervisor: PhDr. Jan Schneider, PhD.

Number of Symbols: 144 718

Number of Supplements: 0

Number of used literature titles: 54

Key words: Adaptation, Film, Jaroslav Havlíček, Juraj Herz, Jaroslav Balík, Jiří Svoboda, Jiří Bělka, Dušan Klein, *Ta třetí*, *Petrolejové lampy*, *Prokletí domu Hajnů*, *Helimadoe*.

The goal of this thesis is the analysis of film and television adaptations of four novels by Jaroslav Havlíček – *Ta třetí* from director Jaroslav Balík and Dušan Klein, *Petrolejové lampy* by Juraj Herz, *Neviditelný* by Jiří Bělka, *Prokletí domu Hajnů* by Jiří Svoboda and *Helimadoe* by Jaromil Jireš. In the analysis we focus on the context of whole filmography of selected directors, on the context of adaptation genesis and also on different film techniques used in selected films. The comparison between adapted texts and films should help us to understand filmmakers motivation.

## **Prameny**

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Helimadoe*. Praha : Československý spisovatel, 1972. 296 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Neviditelný*. Praha : Československý spisovatel, 1979. 448 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. Praha : Odeon, 1983. 329 s.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Ta třetí*. Praha : Melantrich, 1988. 293 s.

BALÍK, Jaroslav. *Ta třetí*. Filmové studio Barrandov, 1968.

BĚLKA, Jiří. *Neviditelný*. Československá televize Praha, 1965.

HERZ, Juraj. *Petrolejové lampy*. Filmové studio Barrandov, 1971.

JIREŠ, Jaromil. *Helimadoe*. Česká televize, 1993.

KLEIN, Dušan. *Ta třetí*. Česká televize, 2001.

SVOBODA, Jiří. *Prokletí domu Hajnů*. Filmové studio Barrandov ve spolupráci s Julií Juhanovou, 1988.

## **Literatura**

BARTOŇOVÁ, Libuše. Musíme mít fungující systém. *Telegraf 2*, 1993, č. 85. s. 15. ISSN 1210-0846.

BARTOŠOVÁ, Šárka, BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily. Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. Praha : Československý filmový ústav, 1986. 520 s.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Přel. Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha : NAMU, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331.



BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 22, 2010, č. 1. s. 9–12. ISSN 0862-397X.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu. 2000 filmů 1930–1996*. Praha : Cinema, 1996. 530 s. ISBN 80-85933-09-8.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Adaptace. *Cinepur* 15, 2006, č. 47, s. 46. ISSN 1213-516X.

FULKA, Josef, NOVOTNÝ, Jaroslav (eds.). *Fascinace neviditelností: studie k interpretační rozmanitosti díla Jaroslava Havlíčka*. Praha : Togga, 2009. 181 s. ISBN 978-80-87258-24-8.

HALADA, Andrej. *Český film devadesátých let. Od tankového praporu ke Koljovi*. Praha : NLN, 1997. 237 s. ISBN: 8071062510.

HAMES, Peter. *Československá Nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008, 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HAMPLÍK, Jiří. V ateliéru, kde se točí Petrolejové lampy. *Záběr* 4, 1971, č. 2, s. 7. ISSN 0139-7664.

HOUDEK, Jiří. Bytostný filmár. *Film a divadlo* 28, 1984, č. 22, s. 28–29. ISSN: 0323-2921.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2006. 232 s. ISBN 0415967945.

HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Přel. Simona Nyitrayová. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2012. s. 246. ISBN 978-80-7460-027-2.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Přel. Milan Orálek. Brno : Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

JEDLIČKOVÁ, Alice. *Vyprávění v kontextu*. Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2008. 267 s. ISBN 9788085778601.

JUSTL, Vladimír. Román sobeckého kolísavce. *Host do domu* 6, 1959, č. 7, s. 329.

KABÁT, Marcel. Trpký konec zamilovaného čtyřicátníka. *Lidové noviny* 15, 2002, č. 69, s. 21. ISSN 0862-5921.

KLÍČOVÁ, Eva. Zviditelňování J. Havlíčka. *Host* 26, 2010, č. 5, s. 87–89. ISSN 1211-9938.

KRA. Helimadoe znamená tajemství a romantiku. *Kinorevue* 2, 1992, č. 25. s. 4–5. ISSN 1211-3832.

KUČEROVÁ, Eva, TIBITANZLOVÁ, Ivana. *Filmová ročenka – Film Yearbook 1993*. Praha : NFA, 1994. ISBN 80-7004-078-5. 411 s.

LACINOVÁ, Veronika. Ženská tematika v díle Jaroslava Havlíčka. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Brno 2009.

LEŽÁK, Milan. Jaroslav Havlíček sotva ochmýřený. *Telegraf* 2, 1993, č. 85. s. 15. ISSN 1210-0846.

LIEHM, Antonín J. Jaromil Jireš je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18, s. 3. ISSN 0430-4500.

LUDVÍKOVÁ, V. Jaroslav Havlíček – Jaroslav Balík: Ta třetí. *Kino* 23, 1968, č. 22. s. 7. ISSN 0323-0295.

MELOUNEK, Pavel. *Čeští filmaři, něžní barbaři*. Praha : Bohemia, 1996. 169 s. ISBN 80-85803-22-4.

MLSOVÁ, Nella, DVOŘÁK, Jan. *Hlavní téma: Psychologická próza. Sborník příspěvků z Laboratoře psychologické prózy, konané v Hradci Králové 1993*. Hradec Králové : Gaudeamus 1994. 204 s. ISBN 80-7041-049-3.

MONACO, James. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory* [Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií: jazyk, historie, teorie]. New York : Oxford University Press, 2000. 672 s. ISBN 13 978-0195038699.

MRAVCOVÁ, Marie. Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka. *Illuminace* 6, 1994, č. 1, s. 5–43. ISSN 0862-397X.

MRAVCOVÁ, Marie. Helimadoe aneb Havlíček opět nepochopený. *Film a doba* 39, 1993, č. 2, s. 101–105. ISSN 0015-1068.

MRAVCOVÁ, Marie. Jaroslav Havlíček v rouše hororovém. *Film a doba* 35, 1989, č. 12, s. 701–704. ISSN 0015-1068.

NYKLOVÁ, Helena. Román Jaroslava Havlíčka ve filmu režiséra Jiřího Svobody. *Záběr* 21, 1988, č. 21, s. 3. ISSN 0139-7664.

PERNICOVÁ, Hana. *Ženské hrdinky v díle Jaroslava Havlíčka*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Brno 2009.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000. 514 s. ISBN 8085839547.

RAITORALOVÁ, Olga. Analýza návštěvnosti českých kin. Vývoj a prognóza. Magisterská práce. Akademie Múzických umění v Praze. Praha 2007.

RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno : Host, 2001. 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

RUMLER, Josef. *Epik Jaroslav Havlíček*. Praha : Československý spisovatel, 1973. 301 s.

ŘÍHOVÁ, Klára: Prokletí domu Hajnů. *Záběr* 22, 1989, č. 20, s. 6. ISSN 0139-7664.

SOLECKÝ, Vladimír. Další film z odkazu Jaroslava Havlíčka. *Haló noviny* 12, 2002, č. 70, s. 9. ISSN 1210-1494.

SVOBODA, Jiří: Prokletí domu Hajnů. *Záběr* 21, 1988, č. 21, s. 3. ISSN 0139-7664.

ŠANDOVÁ, Anna. Helimadoe – český film žije. *Národní listy* 2, 1993, č. 16, s. 6. ISSN 1214-1240.

ŠMÍDMAJER, Miloslav. Prokletí domu Hajnů. *Kino* 44, 1989, č. 24/25, s. 30. ISSN 0323-0295.

URBANOVÁ, Eva, PŘIKRYLOVÁ, Jana, FILIPOVÁ, VĚRA a kol. *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha : Národní filmový archiv, 2004. 693 s. ISBN: 8070041153.

VANČA, Jaroslav. Helimadoe – kouzlení bez tajemství. Menu zašlých časů s cukřenkou poetismu. *Práce* 49, 1993, č. 92, s. 7. ISSN 0231-6374.

VŠETIČKA, František. Románová iniciativa Jaroslava Havlíčka. *Česká literatura* 39, 1991, č. 1, s. 61–66. ISSN 1210-9525.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Vimperk : KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

### **Primární internetové zdroje** [citováno 21. 11. 2013]

<<http://www.televize.cz/clanky/televize-a-ja-dusan-klein-13996?page=329>>

<<http://www.csfd.cz/film/43234-ta-treti/>>

<<http://www.csfd.cz/film/42880-ta-treti/>>

<<http://www.csfd.cz/film/4827-helimadoe/>>

<<http://www.csfd.cz/film/4240-petrolejove-lampy/>>

<<http://www.csfd.cz/film/174031-neviditelny/>>

<<http://www.csfd.cz/film/8829-prokleti-domu-hajnu/>>

<<http://www.fdb.cz/film/petrolejove-lampy/15756>>

<<http://www.fdb.cz/film/ta-treti/24727>>

<<http://filmcenter.cz/cz/film/detail/15-helimadoe>>

<<http://www.kinoeye.org/02/01/kosulicova01.php>>

<<http://www.kinobox.cz/ceskylev/1993/vysledky/>>

<<http://ufd.cz/clanky/historie-celorocnich-vysledku-filmoveho-trhu-cr>>

<<http://img.ceskatelevize.cz/press/2517.pdf>>

BLAHA, Z. 2009. *Morgiana a Upír z Feratu jako svébytné pokusy o český horor* [online]. 25fps. Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2009/morgiana-a-upir-z-feratu-jako-svebytne-pokusy-o-cesky-horor/>>.

## **Citované filmy**

*Blbec z Xeenemünde* (1962)  
*Černí baroni* (1992)  
*Jak se krade milión* (1967)  
*Ještě větší blbec, než jsme doufali* (1994).  
*Katapult* (1983)  
*Kdo se bojí Virginie Woolfové* (1966)  
*Kladivo na čarodějnice* (1969).  
*Kočár do Vídně* (1966)  
*Kosmas a paní Božetěcha* (1974)  
*Kráva* (1992)  
*Krvavý román* (1993)  
*Křik* (1963)  
*Milenci v roce jedna* (1973)  
*Mladý muž a bílá velryba* (1978)  
*Morgiana* (1972)  
*Perličky na dně* (1965)  
*Reportáž psaná na oprátce* (1961)  
*Romance* (1965)  
*Romeo a Julie na konci listopadu* (1971)  
*Sběrné surovosti* (1965)  
*Slečna Golem* (1972)  
*Spalovač mrtvol* (1968).  
*Stín létajícího ptáčka* (1977)  
*Svatba upírů* (1993)  
*Šakalí léta* (1993)  
*Tankový prapor* (1991)  
*Tarzanova smrt* (1962).  
*Ucho* (1970)  
*V každém pokoji žena* (1974)  
*V žáru královské lásky* (1990)  
*Valerie a týden divů* (1970)

*Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Žít svůj život, 1962)

*Žert* (1968)

*Žiletky* (1994)