

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

Vladislav Vančura

Konec starých časů

Vladislav Vančura

The End of Old Times

Magisterská diplomová práce

Studijní obor: Česká filologie

Vedoucí práce: Mgr. Michal Kříž

Olomouc 2011

Tereza Melišová

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne

.....

Tereza Melišová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Michalu Křížovi za cenné rady a připomínky, které přispěly ke vzniku této diplomové práce.

„Vladislav Vančura pohnul českou prózou...“

F. X. Šalda

OBSAH:

1. ÚVOD	1
2. VLIV DIVADLA A LITERATURY NA FILM.....	4
2.1 DEVĚTSIL.....	6
2.2 VZTAH VLADISLAVA VANČURY K FILMU	9
3. FILMY VLADISLAVA VANČURY – realizované i nerealizované	13
3.1 PŘED MATURITOU (1932).....	14
3.2 BARON PRÁŠIL (1933)	16
3.3 NA SLUNEČNÍ STRANĚ (1933)	18
3.4 MARIJKA NEVĚRNICE (1934).....	20
3.5 OSUDNÁ CHVÍLE (1935).....	22
3.6 LÁSKA A LIDÉ (1937).....	24
3.7 NAŠI FURIANTI (1937)	25
4. OBRAZ VANČUROVY FILMOVÉ POETIKY	27
5. BARON PRÁŠIL – PŘEDLOHA ROMÁNU (1933)	29
6. KONEC STARÝCH ČASŮ – ROMÁN (1934)	34
6.1 VYPRAVĚČ KONCE STARÝCH ČASŮ	36
6.1.1 PROSTŘEDKY PRO VYJÁDŘENÍ VYPRAVĚČOVA „JÁ“	37
6.2 BERNARD SPERA	41
6.2.1 SPERA JAKO VYPRAVĚČ.....	42
6.2.2 SPERA JAKO POSTAVA.....	44
6.3 KNÍŽE ALEXANDR NIKOLAJEVIČ MEGALROGOV	48
6.4 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY	52
7. KONEC STARÝCH ČASŮ – FILMOVÁ ADAPTACE (1989).....	55
8. ZÁVĚR.....	60
9. ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE	65
10. RESUMÉ.....	66
11. POUŽITÁ LITERATURA.....	67
12. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	70

1. ÚVOD

Jméno Vladislava Vančury a jeho literární dílo je mezi českými čtenáři obecně známo. Příliš známa ovšem není skutečnost, že byl Vančura činný i ve filmu. Přitom zájem o film měl značný vliv na jeho autorský přístup k literatuře. Proto bude předmětem naší pozornosti dílo, které vzniklo nejprve jako filmový scénář a později bylo přepracováno do podoby románu.¹

¹ Pojem *adaptace* v odborném kontextu většinou odkazuje k reprezentaci určitého díla v jiném médiu, např. když je divadelní hra adaptována pro balet, popř. v rámci stejného média, např. když román adaptuje jiný román, přičemž adaptace se může objevit mezi jakýmkoliv médii. V širokém spektru výzkumů se objevují tři hlavní oblasti: vizuální, literární a dramatické, později byla adaptace zkoumána mezi psanými texty, obrazy, sochami, komiksem, fotografií, hudbou, tancem, divadlem, filmem, televizí tzv. novými médii. K problematice adaptace existuje velké množství literatury; teorie adaptace je s úspěchem pěstována především na amerických univerzitách, ale silný proud můžeme nalézt i v německém prostředí, kde převažuje pohled naratologický. V podstatě lze rozlišit (zde se nevyhneme jistému zjednodušení) dva hlavní přístupy k adaptaci: I. Přístupy orientované sémioticky, formalisticky, naratologicky, strukturalisticky a genderová studia, kde je adaptace převážně vnímána jako jistý druh *překlada*, zaměřený na kategoriální diference a komparativní vztahy mezi médii, na samotný proces adaptace a na napětí mezi věrností adaptace k předloze a věrností adaptace k vlastnímu médiu. II. Kriticky orientované přístupy, jež odmítají model adaptace jako *překlada*, neboť je esteticky a interpretačně limitující. Za všechny jmenujme Geoffreyho Wagnera a jeho monografii *The Novel and the Cinema* (1975), ve které Wagner upřednostňuje pojem *transpozice*, v rámci kterého je předloha pouze určitým „semenem“ inspirací pro adaptaci. Významnou roli zde hraje dnes již klasická studie Kamilly Elliot *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003), kde autorka nejen přehledně shrnuje a komentuje dosavadní diskuze o problematice adaptace, ale také přichází s vlastním návrhem, který pracuje s adaptací jako určitou *figurální operaci*: např. v případě filmové adaptace původní literární předlohy jde o to, že adaptace funguje „metaforicky“ jako prostředek transformujícího se smyslu, a zabraňuje tak prostému návratu k předloze jako „originálu“. Adaptace je tedy oboustranným procesem transformace, nikoli jednosměrným procesem. Významnou roli v teoriích adaptace hrají i tzv. genetické teorie, dobře etablované v naratologicky orientovaných teoriích: to, co je předmětem transformace mezi knihou a filmem, je určitá hloubková narativní struktura podobná struktuře genetické. Jeden z představitelů, Seymour Chatman, mluví např. o tzv. „*manifesting substance*“, kterou chápe podobně jako genetický materiál ne nepodobný substanci v buňkách a v tělesné tkáni. Jiný významný představitel těchto přístupů, Brian McFarlane, uvažuje zase o „hloubkové struktuře“, která přechází z románu do filmu, jde o tzv. *kardinální funkce* (forma výrazu). To, co je předmětem transformace (forma obsahu), vyžaduje specifické mechanismy („*adaptation proper*“) → např. rozdílné strategie budování zápletky (např. posloupnost děje – *sequencing*) atd. V návaznosti na studii Rolanda Barthesa buduje McFarlane svou sémioticky orientovanou teorii adaptace: pokud např. z románu do filmu přecházejí neporušené znaky, např. celý dialog postavy, stejně dochází k deformaci díky tzv. katalyzátorům (tělesnost, kostýmy, způsob zobrazení a hlasový projev herce). S tímto přístupem se pojí i specifický pohled na *realismus* filmového média: umělecké techniky nějak přímo souvisí s událostmi a objekty reálného světa, které se umělec rozhodl zobrazit ve svém psaném textu, na obraze či na plátně, ale film zaujímá zvláštní postavení mezi literaturou a fotografií: je kombinací *obrazu reality* (fotografie) s *narativními formami fikce* (literatura). Navíc literatura i film mají společné prostředky: kamera jako point of view, stříh jako manipulace s časem atd. Tradiční otázka „věrnosti“

Vančura měl přirozený zájem o nejrůznější druhy umění, o literaturu, výtvarné umění, architekturu, a intaktní nezůstalo ani tehdy mocně se rozšiřující filmové umění. Do světa filmu pronikl prostřednictvím literární tvorby a spojení mezi literaturou a filmem nikdy neopustilo jeho uměleckou seberealizaci.

Svým svérázným literárním projevem zaujal několik klíčových osobností z filmového světa, Karla Nového, Jindřicha Plachtu či Julia Schmidta². Vančura se jako umělecký poradce nebo režisér podílel na vytvoření celé řady filmů.³ Přispíval ke kultivaci filmového projevu četnými reflexemi v rozhovorech nebo v teoretických publikacích (např. *Řád nové tvorby*⁴ a *Vědomí souvislostí*⁵), a tím pádem je tedy možné vytvořit si určitou představu o jeho pojetí filmového umění (jeho podstatě, smyslu, společenské úloze, autorových vizích, úvahách o filmu v širším uměleckém rámci, vztahu k literatuře a procesu dramatizace).

Diplomová práce bude zaměřena konkrétně na dílo *Konec starých časů*,⁶ které vzniklo z nerealizovaného filmového scénáře. Chceme-li podat

adaptace k původnímu zdroji se dnes již zdá překonána, neboť není jasné, čemu by takto pojatá adaptace měla být věrná: příběhu, postavám, autorskému záměru, stylu atd.? Jde pouze o tichou redefinici axiomatické nadvlády literárního umění nad filmem, o předsudky určitého „hodnotového zařazení“. Mnohem častější je chápání adaptace jako překladu, čtení, kritiky či dialogizace než tzv. koncept „věrnosti“: adaptaci tak lze jednoduše charakterizovat jako stále trvající intertextuální proces vztahu textu a interpretace (I): $T \rightarrow \infty I \approx T \rightarrow \infty A$

$$I \leftrightarrow A$$

CHATMAN, S. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*, kap. „Úvod“. Brno: Host, 2008, 14-42 s.

CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, kap. „Nový druh filmové adaptace“. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, 157-177 s.

MCFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.

NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

ELLIOT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. University of California, Berkeley: Cambridge University Press, 2003.

WAGNER, G. *The Novel and the Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press: U.S., 1990.

² Julius Schmidt byl tehdejší velmi mocný podnikatel a produkční šéf *A-B filmu*.

³ *Před maturitou* – režie Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann (1932), *Na sluneční straně* – režie Vladislav Vančura (1933), *Marijka nevěrnice* – Vladislav Vančura (1934), *Láska a lidé* – režie Vladislav Vančura, Václav Kubásek (1937), *Naši furianti* – režie Vladislav Vančura, Václav Kubásek – podle divadelní hry Ladislava Stroupežnického (1937)

⁴ VANČURA, V. *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972.

⁵ VANČURA, V. *Vědomí souvislostí*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

⁶ Poprvé vydáno v roce 1934 nakladatelstvím *Melantrich*.

komplexní pohled na román *Konec starých časů*, je zapotřebí nastínit problematiku transformace filmového scénáře do literárního díla. Dále budeme interpretovat samotný román, ve kterém jako velmi zajímavou hodnotíme postavu Bernarda Spery, která plní funkci jednající postavy, ale také vypravěče děje. Bez povšimnutí jistě nesmí zůstat také postava knížete Alexandra Megalrogova, hlavního „hrdiny“ díla, jemuž bylo postavami z románu vtisknuto přízvisko baron Prášil.

Přestože román vznikl z filmového scénáře a Vančura se nikdy zcela nezřekl myšlenky na zrealizování filmu, za života autora k natočení filmu nedošlo. Prvotně plánovaná filmová podoba *Konce starých časů* vznikla s odstupem takřka šedesáti let jako filmová adaptace Jiřího Menzela.

Cílem diplomové práce je přinést dílčí studii o díle *Konec starých časů*, zaměřenou na vybrané problémy, týkající se mj. vztahu literárního a filmového díla. Diplomová práce chce přispět k lepšímu pochopení nejen geneze románu *Konec starých časů*, ale také k rozšíření kontextu filmové adaptace, především optikou vztahu literární scénář versus román, a v neposlední řadě i k obrazu vztahu literární dílo versus filmová adaptace.

V úvodních kapitolách diplomové práce se budeme zabývat vztahem Vladislava Vančury k filmovému umění (provedeme interpretaci filmů, na kterých se Vančura podílel) a z poznatků, které získáme, se pokusíme nastínit obraz Vančurovy filmové poetiky. V následující kapitole budeme pojednávat o filmovém scénáři, který sloužil románu jako předloha. V kapitolách zabývajících se knihou *Konec starých časů* zaměříme svou pozornost na vypravěče, na prostředky pro vyjádření vypravěčova JÁ, jazykové prostředky a ústřední postavu díla. V závěru naší diplomové práce provedeme komparaci románu s filmovou adaptací.

2. VLIV DIVADLA A LITERATURY NA FILM

Jak již bylo uvedeno v úvodu, román *Konec starých časů* byl nejprve zamýšlen jako dílo filmové, byl vytvořen filmový scénář, který ale nebyl realizován, a teprve později z tohoto scénáře vznikl román. Abychom mohli komplexně probrat dílo *Konec starých časů*, je potřeba se nejprve podívat na filmové dílo Vladislava Vančury. Z poznatků, které získáme, se pokusíme vytvořit obraz Vančurovy filmové estetiky. Chceme-li ale získat komplexnější pohled na jeho filmovou práci, je nutné, abychom se seznámili s kulturně politickou a uměleckou situací u nás. Zejména je zapotřebí zaměřit se na umělecké oblasti filmu nejbližší, na divadlo a literaturu.

Jelikož je korelace filmu k ostatním uměleckým složkám stejně stará jako samotné filmové umění, nemůžeme se jí vyhnout. V počátcích vzájemného vztahu mezi filmem a divadlem probíhaly časté spory, jelikož mnozí herci a režiséři opouštěli divadlo a přecházeli k filmu. Přesto mělo divadlo nad filmem výraznou převahu, která trvala až do konce první světové války.

Tak, jak v počátcích probíhala interference ze strany divadla, probíhala i ze strany kinematografie. Tehdejší němé filmy s sebou totiž přinesly další rozvoj hereckého umění, jelikož emotivnost němého filmu byla založena na pohybech. Někteří divadelníci využili filmu jako divadelní pomůcky (použití filmů na divadelním jevišti jako kulis, dekorací ...). Z našich divadelníků aplikovali několikrát filmové produkce E. F. Burian,⁷ Jiří Frejka nebo Jiří Mahen. Avantgardní divadla se snažila přiblížit filmu využitím detailu,⁸ napodobováním stříhu⁹ nebo retrospektivním vyprávěním^{10, 11}.

⁷ Ve hře *Chceme žít* (podle stejnojmenného románu Karla Nového) využil fotografické projekce a filmového obrazu, což dotvářelo atmosféru prostředí, do kterého byla hra situována (premiéra proběhla v *Mozarteu* 15. března 1934).

⁸ Například využitím tmy, kterou protínalo bodové světlo směřující na tvář jednající postavy, na níž byla tedy směřována veškerá diváková pozornost.

⁹ Rychlé střídání scén, časté zatemňování jeviště ...

¹⁰ Děj je tvořen vzpomínkami postavy, která je po celou dobu přítomna na jevišti (například na okraji scény).

¹¹ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 17 s.

Značný vliv na film měla a má také literatura. Vztahem literatury a filmu se zabývalo mnoho filmových i literárních teoretiků, estetiků, historiků a kritiků (u nás například Karel Teige, Jan Mukařovský, A. M. Brousil ...). Jelikož je film mnohem mladším uměleckým odvětvím, je pochopitelné, že čerpá témata z literatury (stejně jako v počátcích využíval divadla). O souvislosti mezi literaturou a filmem svědčí i různé literární formy, kterými jsou například filmová povídka, scénář či treatment.¹²

Tak, jak příznivě ovlivňuje literatura film, má film také pozitivní vliv na literaturu (romány i povídky se stávají dějovějšími a mnoho spisovatelů využívá filmových prvků). Přesto se ale daleko častěji uvažuje o vlivu literatury na film. Vlivem filmu na literaturu (projevoval se zejména v časovém období kolem první světové války, v době tzv. umělecké avantgardy) se u nás zabýval především A.M.Brousil, který vyzýval literární i filmové historiky a estetiky, aby se na tento vliv zaměřili více.¹³

Avantgardní směry (kubismus, futurismus, dadaismus, poetismus, surrealismus a jiné) prosazovaly nové umění, které bylo nesené moderními průbojnými myšlenkami a novými uměleckými prostředky a metodami. Avantgardní umělecké směry pronikaly z Francie rychle do dalších zemí a po první světové válce ovlivnily uměleckou tvorbu básníků a prozaiků mladé generace. U nás se mladí básníci v prvních poválečných letech přihlásili k proletářské poezii¹⁴ (Jiří Wolker – ten jí zůstal věrný po celý život, Jaroslav Seifert, František Halas, Konstantin Biebl ...), brzy však program proletářské poezie opustili, jelikož je lákaly nové západní avantgardní směry.¹⁵ V čele mladé literární generace stály dvě organizace, moravská *Literární skupina* a pražský a později také brněnský *U.S. Devětsil*.¹⁶ Ačkoli byl Vančura téměř o desetiletí starší než většina členů, s nadšením se k němu přihlásil a brzy patřil mezi jeho nejvýznamnější členy.

¹² Treatment je první úroveň zpracování filmového scénáře, spočívající v rozvržení dialogů a jednotlivých filmových obrazů.

¹³ BROUSIL, A.,M. Nový život I. 1949, č.8, s. 50-61.

¹⁴ Vzorem jim byl Stanislav Kostka Neumann. BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 28 s.

¹⁵ Tamtéž, 28 s.

¹⁶ *Umělecký svaz Devětsil*.

2.1 DEVĚTSIL

Revoluční sborník Devětsil vyšel v roce 1922 a obsahoval dvacet pět čísel, z nichž šest bylo dedikováno filmu. Mladá poválečná generace se od předchozích generací lišila především svým sepětím s filmem, pochopením jeho potřeb a snahou oživit literaturu kinematografickými prvky. U starších generací můžeme pouze nalézt připouštění možnosti, že by film mohl být zvláštní uměleckou disciplínou. Výjimku tvoří například univerzitní profesor Václav Tille, kterého Lubomír Linhart nazval prvním českým filmovým estetikem¹⁷, a dále například Stanislav Kostka Neumann, který měl k filmu od samého počátku kladný postoj, a již v roce 1919 se v časopise *Červen* několikrát vyjadřoval k problémům současného filmu. Několik málo příslušníků starší generace se kladně přiklonilo k filmu až na konci dvacátých let (například Jiří Mahen, bratři Čapkové, Karel Poláček, Jaroslav Kvapil, Marie Majerová ...).

O vytvoření první české filmové estetiky se pokusil vedoucí teoretik Devětsilu Karel Teige v knize *Film* z roku 1925.¹⁸ Estetické principy, které zde formuloval, vycházejí především z filmové avantgardy.¹⁹ Teige zdůrazňoval čistou kinematografii a vyzdvihoval surrealistické prvky, ve filmu neviděl prostředek k zobrazení vnější reality (k níž hlásal svůj odpor), ale hlavně svébytnou básnickou řeč. Teige se přičinil i o to, že byl film objeven jako nové samostatné umění.

Za básnický ekvivalent Teigeho teorií bývá považován Vítězslav Nezval, který se seznámil s filmem v době svých středoškolských studií. Dle Bedřicha Václavka²⁰ byl Nezval technikou filmu poučen a tvořil básně filmem ovlivněné. V roce 1922 vyšlo časopisecky jeho filmové libreto

¹⁷ LINHART, L. První estetik filmu. Praha: Filmový ústav, 1968.

¹⁸ TEIGE, K. Film. Praha: Petr, 1925.

¹⁹ Poměrně krátké období filmové tvorby druhé poloviny 20. let 20. století. Autoři radikálně popírali tehdejší konvence komerční filmové tvorby a realitu zobrazovali až v groteskním a fantaskním zkruslení. Vliv na filmovou avantgardu měla avantgarda literární a výtvarná. Filmová avantgarda vznikla především v Rusku, Francii a Velké Británii. Specifickým rysem české filmové avantgardy byly literární scénáře k avantgardním filmům, které ale nebyly nikdy realizovány. Autory těchto scénářů byli například Vítězslav Nezval, Karel Teige, Jaroslav Seifert nebo Vladislav Vančura. Ve třicátých letech reprezentovali českou filmovou avantgardu například Otakar Vávra, František Pilát nebo Alexandr Hackenschmied.

²⁰ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 49 s.

Charlie před soudem – improvizovaná Chapliniáda o dvou epochách, ve sborníku *Devětsil* byla otištěna báseň *Podivuhodný kouzelník*, komponovaná z jednotlivých obrazů, které se objevují podle určitých pravidel, podobně jako střídání scén ve filmu. Techniku filmového libreta připomíná básnická povídka *Kohout a Sapho* ze sbírky *Menší růžová zahrada* (1926) a v básnické próze *Karneval* se Nezval snaží aplikovat filmové prostředky na románovou formu. Nezval velmi úzce spolupracoval s českým filmem (podílel se na vzniku filmu *Erotikon* – režie Gustav Machatý (1929), *Podskalák* – režie Přemysl Pražský (1929), *Ze soboty na neděli* – režie Gustav Machatý (1931), *Za tichých nocí* – režie Zdeněk Gina Hašler (1941), *Experiment* – režie Martin Frič (1943), *Bajaja* – režie Jiří Trnka (1950) ...). V letech 1945-1951 byl přednostou odboru pro filmové umění tehdejšího ministerstva informací.

Dalším významným představitelem *Devětsilu* byl Jaroslav Seifert, který v básni *Plátno v kinu* (ze sbírky *Město v slzách*) přirovnává filmové plátno k „paprskem probodenému bílému obláčku“, k „oltární přikrývce“ či k „rouchu Kristovu“.²¹ Jeho druhá sbírka *Samá láska* je již plně prostoupena tendencemi *Devětsilu* (je v ní zřetelně znát přechod od proletářské poezie k poetismu), v závěrečné básni *Všechny krásy světa*²² se loučí se starým životem a se starým uměním, se kterým je podle *Devětsilu* definitivní konec. Stejně jako Nezval se pokusil o psaní filmových scénářů, ve kterých usiloval o novou filmovou poezii.

Za jeden z generačních znaků mladé poválečné generace lze považovat jejich orientaci na filmové umění. Film byl příslušníky této generace jako nové umění přijat s nadšením. Mladá generace tvořila film na základě třech vlastností, které jsou zároveň základními požadavky kladenými na umění vůbec. Jsou jimi lidovost, modernost a poetičnost. Tyto programové postuláty jsou však významově značně neurčité, což umožňovalo oscilaci mezi specifikací a inspirativní volností.²³ Umělci tedy tvořili podle určených zásad, ale měli možnost danou věc interpretovat svým osobitým způsobem. Čeští avantgardní umělci byli ovlivňováni

²¹ SEIFERT, J. *Město v slzách*. Praha: Československý spisovatel, 1922. *Plátno v kinu*, 87 s.

²² SEIFERT, J. *Samá láska*. Praha: Československý spisovatel, 1923.

²³ HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1934. 27 s.

především francouzskou, německou a ruskou filmovou školou, od nichž převzali základní znaky svého estetického systému, a to fotogenii (důraz byl kladen na osvětlení a skladební rytmus), kompozici a dokumentárnost.

Vančuru s *Devětsilem* pojilo mnoho věcí. Jednou z nich byla láska k filmu, který ho okouzlil mnohem dříve, než *Devětsil* deklaroval ve svém programu film za jediné moderní umění.²⁴

²⁴ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 49 s.

2.2 VZTAH VLADISLAVA VANČURY K FILMU

Vladislav Vančura se v mládí velmi toužil dostat na malířskou akademii, v čemž mu ale jeho rodiče bránili, jelikož měl podle nich dostudovat gymnázium. Jeho studium bylo ale neúspěšné, a po (taktéž neúspěšném) pokusu dostat se na akademii přerušil s rodinou kontakt a žil na vlastní pěst v Praze. Po půl roce ho situace donutila k návratu domů. Tam se učil typografem, složil maturitu a následně vystudoval lékařství. Při svém studiu se začal věnovat psaní a v roce 1918 mu v časopisech *Červen* a v *Šibeničkách* vyšly některé krátké prózy.²⁵

Byla to doba, kdy se začalo formovat mladé hnutí poválečných básníků a spisovatelů *Devětsil*, a právě Vančura byl tím, kdo napsal devětsilovskou předmluvu k Seifertově první básnické sbírce *Město v slzách* a spolu s Teigem a Seifertem připravoval vydání *Revolučního sborníku Devětsil*. V roce 1920 napsal novinový článek, ve kterém připouštěl, že je současný film tvořen pouze pro úspěch, ale zároveň také věřil, že brzy bude film skutečným uměním. „Film bude uměním. Mnoho lidí si toho přeje, mnoho lidí o tom pracuje a snad právě někdo básní nové dílo filmové, jež všechny předčí.“²⁶ Podle Vančury má film možnost „dosáhnout vyšších emocionálních poloh než díla jiných umění.“²⁷

Vladislav Vančura považoval sám sebe za pouhého návštěvníka kin, který netuší, jakým směrem se bude filmové umění ubírat. Když ale budeme pozorně číst jeho slova, nalezneme v nich ústřední bod programu cesty filmového umění, který se mu později podařilo realizovat. Vančura velmi dobře viděl chyby současného filmu a věřil, že to budou básníci, kteří film přivedou ke skutečnému umění. O dva roky později se stal obsah tohoto tvrzení součástí programu celého sdružení mladé generace. Cesta k tomu, aby se film stal uznávaným uměním, nebyla zdaleka tak jednoduchá, jak si Vančura původně myslel. Ještě mnoho let po vydání jeho článku byl film mnoha estetiky označován za jev, který sice k umění míří, ale nestane se jím natrvalo.

²⁵ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 49 s.

²⁶ Vyšlo pod šifrou V. v nedělní příloze *Českého slova* ze dne 21. srpna 1920, č. 195, s. 6

²⁷ VANČURA, V. Řád nové tvorby. Praha: Svoboda, 1972. 154 s.

Vančura s výhradami poukazoval na nepromyšlenost a nepřipravenost scén, šablonovitý, nenápaditý přístup záběrů, nezajímavý obraz, absenci hry s kontrastem světlo-tma, se stíny. Autor dále kritizoval způsob herectví, „kroucení“ úst a jiných afektovaných projevů na plátně. Umělecká hodnota pak dle Vladislava Vančury spočívá především ve formě, již nelze oddělovat od obsahu: „Obsah je v této formě. Teprve tato jednota se nazývá umělecký film.“²⁸

Vladislav Vančura se o film zajímal již v počátcích *Devětsilu* a chtěl o něm psát.²⁹ To se ovšem neshodovalo se zájmy jiného člena spolku, brněnského Artuše Černíka (ten se také zajímal o věci ohledně filmového umění a napsal první literárně filmová libreta). Vančura byl ale nakonec zaneprázdněn studiem lékařství, závěrečnými zkouškami a vlastní literární tvorbou, takže se spor Vančury s Černíkem sám částečně vyřešil, o čemž svědčí i Teigův dopis Černíkovi ze 17. prosince 1921, kde mu píše: „Na příští schůzi budu mluvit o tom, jak byste si rozdělili práci s Vančurou.“³⁰ V té době neměl Teige tušení, že z *Devětsilu* vyjde literárně filmový odborník, který bude také natáčet své filmy, a že tím odborníkem nebude nikdo jiný, než Vančura.

V šestém ročníku časopisu *Host* byla otištěna Vančurova první filmová hra *Nenapravitelný Tommy*.³¹ Tato hra vyjadřuje autorovu touhu pomoci filmovému umění a zároveň odpor k sériově vyráběným americkým filmům („O Vančurově nenávisti ke kýčářům a uměleckým podvodníkům svědčí všichni jeho přátelé.“³²).

Nenapravitelný Tommy je rozmarná filmová groteska, což literární kritika považovala pouze za něco příležitostného, co stojí na okraji Vančurovy tvorby.³³ Ještě ten rok ale vyšlo *Rozmarné léto*, které bylo svědectvím o tom, že „*Nenapravitelný Tommy* nebyl pouhým extempore, nýbrž že se Vančura potřeboval osvobodit od nekonečného

²⁸ VANČURA, V. Řád nové tvorby. Praha: Svoboda, 1972. 374 s.

²⁹ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 65 s.

³⁰ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 65 s.

³¹ VANČURA, V. *Nenapravitelný Tommy*. *Host* 6. 1926-1927, č.1, s. 1-10.

³² BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 67 s.

³³ Tamtéž, 70 s.

smutku bláznovství Marhoulova a obludné hrůzy, která vyvěřela na povrch v tragické vidině Polí“.³⁴

Nenapravitelný Tommy byl pro znalce Vančurova díla velkým překvapením, zejména kvůli formě. Vančura byl znám jako romanopisec a v té době se málo nebo vůbec vědělo o jeho pokusech o dramatickou tvorbu (je třeba také zdůraznit, že tato filmová hra časově předchází jeho divadelní dramata vznikající v letech 1927-1928). Julius Fučík byl jeden z prvních, kdo objevil význam Vančurových dramatických děl a o Vančurově hře *Učitel a žák* napsal: „Je to první české moderní drama, které svou funkcí může konati beze zbytku...“.³⁵

Po dvou divadelních dramatech (*Učitel a žák*, *Nemocná dívka*) se ve třetím ročníku časopisu *Red*³⁶ objevuje další Vančurovo filmové drama, *Lethargus*. Srovnáme-li filmovou hru *Nenapravitelný Tommy a Lethargus*, můžeme zkonstatovat, že se velmi liší, a to jak ve formě, tak v obsahu. Vliv na to samozřejmě měl i spisovatelův vývoj (mezi oběma díly uplynuly téměř tři roky), ale v daleko větší míře to, že v době, kdy Vančura psal *Nenapravitelného Tommyho*, znal pouze filmy západní produkce a jeho hlavním účelem byla parodie amerického kýčovitého filmu. Když psal filmové drama *Lethargus*, měl již možnost vidět nejlepší sovětské filmy³⁷ (*Křižník Potomkin* od Sergeje M. Ejzenštejna, *Matka a Konec Petrohradu* od Vsevoloda Pudovkina, *Žlutá knížka* Fedora Ocepa a další), a *Lethargus* je tedy pokusem o vytvoření vážného filmového dramatu, podle nejlepších domácích i cizích vzorů, a to nejen podle vzorů literárních, ale také filmových. Druhá Vančurova filmová hra je již skutečným filmovým libretem, které oplývá pozoruhodným kinematografickým viděním a je tvořeno specifickou filmovou metodou. Vančura se v něm zcela odpoutává od divadla, a co nejvíce se přibližuje kinu. Po formální stránce předvedl Vančura brilantní ukázkou literárně-filmové techniky. Dochází zde ke střídání různých druhů záběrů, které

³⁴ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 70 s.

³⁵ Tamtéž, 71 s.

³⁶ Časopis *Red* (nebo-li *Revue Devětsilu*) byl umělecký časopis české avantgardy vycházející v letech 1927-1931, redigovaný Karlem Teigem.

³⁷ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 71 s.

ze sebe přirozeně vycházejí (na jednom místě využívá detailu, jinde používá makroskopické fotografie). Užívá zde návaznosti dvou záběrů a neobává se ani využití filmového triku (světelná čára za letícím hmyzem ...).

Jak již bylo řečeno, film byl Vančurovi od začátku mnohem více než jen zálibou. I když ho jeho blízcí přátelé (například Karel Nový a Jindřich Plachta)³⁸ od filmu odrazovali (po neúspěších Vítězslava Nezvala, Karla Čapka, Josefa Kopty), odradit se nenechal a tvrdil, že značnou vinu na neúspěchu českého filmu nesou právě spisovatelé: „Nestarali jsme se o to. Ignorovali jsme celý vzrůst a rozvoj filmu. Byli jsme hrozně indolentní. Já jsem k tomu měl sice také blízký osobní důvod, když jsem viděl, jak to dopadlo s náměty Nezvalovými ve filmu. Ale poměr literatury k českému filmu se musí konečně změnit. Přiznal jsem se tedy i já, že mne film jako umělecká forma neobyčejně zajímá.“³⁹

Jeho touha dostat se k filmu se splnila, aniž by se o to Vančura nějak zasloužil. Mohli za to právě jeho blízcí přátelé, Karel Nový a Jindřich Plachta. Ti naprosto nezávisle na sobě upozornili na Vančurův zájem o film tehdejší odborné filmové kruhy⁴⁰ a Vančura byl přizván ke spolupráci s největší českou filmovou společností *A-B film*⁴¹ (která právě budovala nové filmové ateliéry na Barrandově). Julius Schmidt, šéf *A-B filmu* vzpomínal na Vančuru jako na silnou individualitu, na umělce a člověka s poznáním života.⁴²

³⁸ ZÁVODSKÝ, A. Vladislav Vančura mezi literaturou, filmem a dramatem. Opava: Slezské muzeum, 1971. 19 s.

³⁹ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 78 s.

⁴⁰ VANČUROVÁ, L. Dvacet šest krásných let. Praha: Čs. spisovatel, 1967. 105 s.

⁴¹ Filmovou společnost *A-B film* založili na počátku 20. let filmový podnikatel a producent Miloš Havel (strýc Václava Havla), vlastník společnosti *American* a Julius Schmidt, vlastník společnosti *Biografía*. Ti své společnosti sloučili a vznikla společnost *A-B film*. Do roku 1930 působili v dřevěném ateliéru v *Pivovarském pavilonu*, který byl ale z bezpečnostních důvodů uzavřen, proto byly zbudovány nové ateliéry na *Barrandově*.

⁴² BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 80 s. (podle rukopisného článku Julia Schmitta: Vančura nastupuje k filmu)

3. FILMY VLADISLAVA VANČURY – realizované i nerealizované

Vladislav Vančura měl velký zájem o film již v roce 1920, tedy v době, kdy byl film mnoha českými estetiky řazen do oblasti mimoumělecké. Tento jeho zájem ho v roce 1931 přivedl do filmových ateliérů společnosti *A-B film*. V roce 1931 patřil Vančura k nejuznávanějším českým autorům, měl za sebou významné literární úspěchy (romány *Pekař Jan Marhoul*, *Pole orná a válečná*, *Rozmarné léto*, *Poslední soud*, *Hrdelní pře*, *Markéta Lazarová*, divadelní hry *Učitel a žák*, *Nemocná dívka*), za dílo *Poslední soud* a *Markéta Lazarová* získal státní cenu.

Vančura si uvědomoval, že jeho literární dílo není určeno prostým čtenářům.⁴³ Možnost, jak zapůsobit na co nejširší vrstvu diváků viděl právě ve filmu. Od počátku věřil v úspěch svých filmů a také v to, že se mu podaří vyjádřit tak, aby byl pochopen co nejširším publikem.⁴⁴

⁴³ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 23 s.

⁴⁴ Tamtéž, 23 s.

3.1 PŘED MATURITOU (1932)

V letech 1931-1932 chtěl Schmidt točit film ze studentského života, který se měl jmenovat *Maturita*. Vančura měl v té době sám rozpracovanou filmovou povídku ze studentského prostředí, takže ho Schmidt pro natáčení filmu snadno získal. Základem filmu se stala Schmidtova idea, kterou Vančura po svém rozpracoval. I když by Vančura nejraději zpracoval po literární stránce film zcela samostatně, byl si vědom toho, že prakticky neovládá specifické zákony filmové práce, takže souhlasil s tím, aby scénář vypracoval osvědčený scénárista Josef Neuberg.⁴⁵ Vančura se však na tvorbě scénáře aktivně podílel (Neuberg za ním často jezdil konzultovat do jeho zbraslavské vily) a v tvůrčí harmonii obou tvůrců vznikla literární předloha filmu *Před maturitou*.⁴⁶

Vančura měl přesnou představu o filmové podobě, ale bohužel ji kvůli své filmové nezkušenosti nedokázal předat hercům. To se nepříznivě projevilo na výkonech herců - studentů, ale i na výkonu takového umělce, jakým byl Jindřich Plachta. Když se nyní díváme na tento film, můžeme zkonstatovat, že herecká složka je nejslabší částí. Vinu na tom nesly i dialogy, které se Vančura snažil oprostít od knižnosti, na kterou jsme byli zvyklí u jeho literárních děl, ale nepodařilo se mu to, a jazyk postav je tak zcela literární a knižní (Vančura chtěl proti zanedbávání jazyka v tehdejších českých filmech postavit jazykovou čistotu).⁴⁷ U postav profesorů by tato knižnost mohla sloužit jako charakteristický rys, ale u studentů či u Kafkova otce (prostý venkovan) působí nepřírozně a mnohdy až komicky.

⁴⁵ Josef Neuberg se narodil 4. března 1901 v Praze a zemřel 9. dubna 1970 také v Praze. Filmu se začal profesionálně věnovat v roce 1930. Nejprve působil jako herec, poté se začal věnovat scénáristice. Do roku 1939 napsal například scénáře, náměty, libreta k filmům Svatopluka Innemanna (*Psohlavci*, *Poslední bohém*, *Karel Havlíček Borovský*, *Muži v offsidu*, *Skřivánčí píseň* a další), Miroslava Cikána (*Andula vyhrála*, *Batalion*, *Veselá bída*, *Studujeme za školou* ...), Martina Friče (*Anton Špelec*, *ostrostřelec*, *Hrdina jedné noci*), Jana Svitáka (*Milan Rastislav Štefánik*, *Třetí zvonění*) a další. Některé jeho scénáře se dočkaly i dramatisace jako činohra nebo opereta, například *U nás v Darmochlebech*, *Dovolená s Andělem* a *Pytláková schovanka*. Za scénář k filmu *Bylo to v máji* (1950) získal s Františkem Vlčkem, Martinem Fričem a Jaroslavem Marvanem Státní cenu II. stupně za rok 1951.

⁴⁶ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 82 s.

⁴⁷ Tamtéž, 86 s.

Ve filmu *Před maturitou* chtěl Vančura vytvořit naprosto přirozené prostředí (chtěl mít školu takovou, jaká skutečně je ...) a i z tohoto důvodu objížděl se svými spolupracovníky pražské střední školy a z řad jejich studentů si vybíral nejen kompars, ale i některé představitele hlavních rolí. *A-B film* ponechal Vančurovi naprostou svobodu při volbě svých uměleckých spolupracovníků. Ten se obrátil na lidi, kterým mohl nejvíce důvěřovat, na své přátele z *Devětsilu*. Veršovaný doprovod a texty písní mu složil Vítězslav Nezval, hudba je dílem E.F.Buriana a výtvarníkem a architektem byl Bedřich Feuerstein.⁴⁸ Film *Před maturitou* byl uveden v září 1932 a promítal se pět týdnů ve dvou největších pražských premiérových kinech.

⁴⁸ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 88 s.

3.2 BARON PRÁŠIL (1933)

Ještě před tím, než Vančura dokončil film *Před maturitou*, začal uvažovat o dalším díle. Myšlenku mu poskytl opět Julius Schmidt, který chtěl zfilmovat známou pohádku o baronu Prášilovi.⁴⁹ Vančura byl nápadem nadšen a ihned se pustil do práce. V novinách se tedy téměř současně se zprávami o filmu *Před maturitou* objevily zprávy o tom, že Vančura připravuje další film, který bude prvním českým zvukovým filmem vyrobeným v nových ateliérech na Barrandově.⁵⁰ Vančura ale vytvořil naprosto lidského barona Prášila, který měl do toho pohádkového velmi daleko. Vznikl námět, který nazval *Jen se neostýchejte* (později ho rozpracoval do scénáře nazvaného *Prášil*), a barona Prášila zde převedl ze světa dětských pohádek do světa dospělých, jenž byl představován bělogvardějským emigrantem, knížetem Alexandrem Nikolajevičem Megalrogovem (měl ho hrát Jindřich Plachta).⁵¹

Alexandr je člověk na nikom a ničem nezávislý, tulák a dobrodruh, který lidi kolem sebe udivuje svým vyprávěním, ve kterém mísí pravdu se lží, až nakonec sám neví, co pravda je. Vančurovým cílem bylo vytvořit satiru na snobské prostředí českých velkostatkářů a maloměstské honorace, k čemuž mu měl dobře posloužit právě baron Prášil, kterého povýšil do pozice knížete, od kterého nikdo neví, co může čekat a co si o něm může myslet. Že je Alexandr skutečným knížetem posiluje přítomnost jeho sluhy Váni.

Přípravy k natáčení filmu byly v plném proudu, byl zajištěn objekt, ve kterém se mělo natáčet (po dlouhém hledání našel architekt Bedřich Feuerstein zámeček a lesní boudu v Louči u Poděbrad a kulatou zámeckou knihovnu na zámku v Kačině), ale z důvodu rozporů mezi Vančurou a *A-B filmem* o celkovém pojetí filmu nedal *A-B film* souhlas k jeho realizaci. Tak se Vančura rozhodl natočit film na vlastní náklady.

⁴⁹ Pohádka o baronu Prášilovi pochází z roku 1785 z pera Rudolpha Ericha Raspeho, který z odcizených sbírek vytvořil *Münchhausenovy prášilovské historky*.

⁵⁰ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 92 s.

⁵¹ VANČUROVÁ, L. Dvacet šest krásných let. Praha: Československý spisovatel, 1967. 107 s.

Ani to se však nepodařilo a filmový scénář se stal předlohou pro román *Konec starých časů*. Dle Ludmily Vančurové vznikl román ze scénáře za velmi krátkou dobu.

3.3 NA SLUNEČNÍ STRANĚ (1933)

Druhý Vančurův realizovaný film se jmenuje *Na sluneční straně* (když nebudeme počítat kratičký pokus *Burza práce*, který Vančura natočil pouze z toho důvodu, aby si vyzkoušel své režisérské dovednosti, které načerpal při točení filmu *Před maturitou*). Námět napsal Vančura sám, na scénáři pracoval Vítězslav Nezval s Romanem Jakobsonem a Miroslavem Dismanem a produkci vedl (stejně jako u filmu *Před maturitou*) Julius Schmidt, který opět ponechal Vančurovi plnou tvůrčí svobodu. Vančura poprvé natáčel jako samostatný režisér (natáčel exteriéry na svatomatějské pouti na Zbraslavi).⁵²

Svou koncepcí je film *Na sluneční straně* jedním z filmů ze třicátých let, který nejvíce zobrazuje sociální problematiku.⁵³ Je zaměřen především na problematiku dětí současné společnosti, jejichž rodiče se o ně nemohou nebo nedokážou postarat. Vančura ve své době odvážně poukázal na tuto problematiku, ukázal prostředí dětských domovů a podporoval další stavění těchto domovů, které nenazývá tvrdě sirotčince, ale sluneční strana života opuštěných a zanedbaných dětí.

Vančura si byl jist, že zkušenosti, které získal při natáčení filmu *Před maturitou*, budou stačit k tomu, aby zvládl režírovat film samostatně. V tom se však mýlil, a to nejen on, ale mýlil se i Julius Schmidt, který Vančurovu samostatnou režii prosadil. Skuteční odborníci, kteří na tomto filmu pracovali, byli pouze dva kameramani, kteří se snažili vyjít Vančurovi vstříc, ale „nezvyklým fotografickým artismem jen přispěli k umělecké nevyrovnanosti díla“.⁵⁴

Film neměl velký úspěch, o čemž svědčí i tehdejší kritika. Quido E. Kujal, šéfredaktor *Českého filmového zpravodaje*, k filmu *Na sluneční straně* napsal: „Vančura není filmařem a máme jen malinkou naději,

⁵² BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 11 s.

⁵³ Tamtéž, 11 s.

⁵⁴ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 96 s.

že jím kdy bude...“⁵⁵ Josef Trojan se k filmu vyjádřil slovy: „Vančura si příliš důvěřoval, když se pustil do boje sám...“⁵⁶ V souladu s nimi hodnotil film i Jaroslav Brož: „Jeho první samostatná práce byla velkým zklamáním pro všechny ty, kteří v něm hledali dlouho postrádanou českou režisérskou osobnost.“⁵⁷

Podle všeho měl tento neúspěch znamenat konec jeho filmové kariéry, ale v době, kdy měl film *Na sluneční straně* premiéru, byl již téměř dokončen další film, *Marijka nevěrnice* (1934).

⁵⁵ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 102 s.

⁵⁶ TROJAN, J. Čin 5, 1933, 526 s.

⁵⁷ BROŽ, J. Rozpravy Aventina 9. 1933-1934, č.1, s. 1.

3.4 MARIJKA NEVĚRNICE (1934)

V tomto filmu spojili své umění tři z nejlepších tehdejších českých spisovatelů. Námět napsal Ivan Olbracht, scénář Karel Nový a režie se ujal Vladislav Vančura. Hudbu složil neméně slavný skladatel Bohuslav Martinů. Tvůrci filmu se neobrátili na žádnou společnost, aby jejich film financovala, naopak vytvořili s producentem Ladislavem Koldou umělecký, nezávislý, tvůrčí kolektiv a rozhodli se, že budou filmy natáčet sami. Tento úmysl, jehož myšlenku prvně vyslovil Vančura, ale ztroskotal, a podařilo se takto natočit pouze jediný film, *Marijku nevěrnici*.

V tomto filmu se opět velmi silně projevuje sociální problematika,⁵⁸ je zde zdůrazněn tvrdý život lidí z podkarpatské Rusi. Velká část filmu byla natočena v okolí Koločavy (dějiště Olbrachtova románu *Nikola Šuhaj loupežník*) němou kamerou (tvůrci neměli k dispozici zvukovou kameru), často se používala i ruční kamera (tu dostal Vančura od *A-B filmu* jako část honoráře). Velká část postav (epizodní postavy, kompars, ale i hlavní postavy) byla obsazena neprofesionálními herci (podkarpatskými horaly, které vybral Vančura s Novým na Olbrachtův návrh), což s sebou neslo jisté nevýhody. Mezi neherci byl i Petro Šuhaj, otec Nikoly a Jury, který se ovšem ve filmu objevuje velmi málo. Další nevýhodou bylo to, že k dodatečné synchronizaci filmu došlo v Praze, a část hlavních herců byla tedy převezena do Prahy, aby se mohl natočit zvukový záznam (film je namluven z velké části rusínsky nebo německo-židovským dialektem).

Na film *Marijka nevěrnice* měl značný vliv sovětský film (*Vesnice hříchu, Křižník Poťomkin...*),⁵⁹ který se projevuje ve scénáristickém zpracování, ale i v použití většího množství neherců, což bylo v českém filmu novinkou, a vyznačovala se tím především sovětská kinematografie. Již jsme zmínili, že využití většího počtu neherců bylo pro Vančuru jistou nevýhodou, jelikož byl nezkušený a nevěděl, jakým způsobem má neherce vést, aby měli přirozený projev. To ostře kritizoval A. V. Blum v článku

⁵⁸ V obrazové příloze diplomové práce se snažíme demonstrovat jeden ze způsobů, kterými chtěl Vančura poukázat na chudobu lidí z podkarpatské Rusi (ve filmu se například objevuje několik dlouhých záběrů na bosé nohy ...).

⁵⁹ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 15 s.

Podkarpatoruští dělníci ve filmu: „Nic není nesnesitelnějšího, než umělkovaná herecká přetvářka naivního člověka ve filmu ...“⁶⁰ Z těchto důvodů se tento experiment příliš nepovedl a stejně jako předchozí film neměla *Marijka nevěrnice* u obecnstva velký úspěch. Ani tehdejší kritika neměla na film příliš pozitivní názor. Například Karel Smrž o spolupráci tří spisovatelů soudil: „Nelze říci, že by spolupráce těchto tří autorů dala vzniknout dokonalému umělecky průbojnému filmu. Žádný z nich nezvládl dosud techniku stavby filmu po všech stránkách – počínaje konstrukcí scénáře a konče montáží a střihem – tak dokonale, aby se nedopustil omylů, které prozradí teprve projekční plátno.“⁶¹

Vančuru to velmi poznamenalo, nejen kvůli tomu, že se jeho filmový spolek rozpadl, ale i proto, že filmoví podnikatelé ztratili ve Vančuru jako režiséra důvěru. Vančura sám uznal, že se svými spolupracovníky učinil mnoho chyb, ale velmi ho urazila právě ta nedůvěra filmových podnikatelů, kteří nedokázali ocenit jeho snahu o pozvednutí českého filmového umění. Po natočení *Marijky nevěrnice* Vančura nedobrovolně odešel od filmu, ale byl vždy připraven se k němu vrátit.⁶²

⁶⁰ BLUM, A., V. Listy pro umění a kritiku II. 1934, s. 19-20.

⁶¹ SMRŽ, K. Rozpravy Aventina 9. 1933-1934, s. 98.

⁶² BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 18 s.

3.5 OSUDNÁ CHVÍLE (1935)

Vančura si v té době neuvědomoval a ani nemohl uvědomovat, že přes všechny obtíže, které ho potkaly v boji za film, přece jen pomohl tomu, aby se český film stal uznávaným uměním. Rok po neúspěchu *Marijky nevěrnice* měl Vančura opět možnost dostat se k filmu. Ta byla ovšem v zápětí překažena pražskými filmovými kruhy.

V roce 1935 předložila firma *PDC* filmovému poradnímu sboru námět na film o boji proti pohlavním chorobám *Osudná chvíle*. Autorem námětu byl lékař Hynek Fügner a scénář napsal Václav Wassermann⁶³. Ti zajišťovali jistou míru serióznosti filmu, ale režisérem filmu byl stanoven Oldřich Kmínek, jehož filmy ve dvacátých a v polovině třicátých let patřily k tomu nejinferiornějšímu, co bylo u nás natočeno. To bylo filmovému poradnímu sboru známo, proto byl Kmínek odvolán a pro režii lékařského filmu byl kupodivu doporučen Vančura. To vzbudilo vlnu odporu, například redaktor časopisu *Pás*, Otakar Hanuš, obviňoval Vančuru z toho, že filmem *Marijka nevěrnice* finančně zruinoval *Melantrich* a své přátele, že pro producenty zavraždil Ivana Olbrachta a z mnoha dalšího.⁶⁴ Na Hanušův článek reagoval Josef Rybák v časopise *Tvorba*, kde se stavěl na Vančurovu stranu: „Ne Vančura je diletant, ale všechno, co se tu produkuje a vydává za český film, je diletantství nejhoršího stupně,

⁶³ Václav Wasserman, vlastním jménem Václav Vodička, byl hercem, scénáristou a režisérem. Narodil se 19. února 1898 v Praze a zemřel 28. ledna 1967 také v Praze. S filmem se poprvé setkal v roce 1919, kdy překládal a psal titulky k zahraničním filmům. Ke scénáristické práci jej přivedl režisér a herec Karel Lamač. Ve scénáristické práci se nejvíce uplatnil ve třicátých a čtyřicátých letech (ročně spolupracoval na téměř polovině filmů, které byly natočeny). Velmi rád používal pseudonymy (Formen, Václav Šolín, Alois Barva či Marie Svobodová). Věnoval se hlavně komediím (*On a jeho sestra*, *To neznáte Hadimršku*, *Dobrý voják Švejk*, *Hotel Modrá hvězda*, *Baron Prášil*, *U pokladny stál* a mnoho dalších). Václav Wasserman tvořil i adaptace klasických děl české literatury (podle románu Viléma Mrštíka zfilmoval *Pohádku máje*, podle Boženy Němcové *Pohorskou vesnici*, podle divadelní hry Aloise Jiráska zpracoval *Lucernu* a na filmové plátno převedl i román *Babička* dle Boženy Němcové). Po skončení druhé světové války svou scénáristickou práci zcela omezil. Věnoval se také režii, i když v daleko menší míře. V roce 1922 debutoval jako režisér fejetonem Jana Nerudy *Kam s ním*. Poté měl několikaletou přestávku a k režii se vrátil v roce 1936, kdy zfilmoval Nerudův námět *Trhání*. Jako režisér pracoval na mnoha dalších filmech (*Boží mlýny*, *Sobota*, *Čertova stěna*, *Plavecký mariáš* ...). V roce 1954 ukončil svou režisérskou kariéru snímkem *Nejlepší člověk* s Vlastou Burianem v hlavní roli.

⁶⁴ HANUŠ, O. *Pás* I. 1935, č. 5, s. 1.

diletantství záměrné a udržované zuby nehty.“⁶⁵ Výsledkem těchto diskusí bylo to, že film *Osudná chvíle* natočil ani Kmínek, ale ani Vančura.

V roce 1937 přizvaly Vančuru dvě pražské firmy (*Favoritfilm* a *PDC*) ke spolupráci na filmu, který natáčel režisér Václav Kubásek. Ze spolupráce Vančury s Kubáskem vzešly v roce 1937 dva filmy, *Naši furianti* a *Láska a lidé* (filmy nedosáhly úrovně filmů ze své doby, jelikož tvůrci neměli k dispozici dostatečnou techniku).⁶⁶ Vančura s Kubáskem byli oba uvedeni jako scénáristé a režiséři, ale na scénáři pracoval především Vančura a Kubásek se ujal režie.

⁶⁵ RYBÁK, J. *Tvorba*, 1935, 272 s.

⁶⁶ BARTOŠEK, L. *Dějiny československé kinematografie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 18 s.

3.6 LÁSKA A LIDÉ (1937)

Film *Láska a lidé* byl vytvořen dle námětu Jaroslava Martínka, který na sebe upozornil v námětové soutěži *Filmového studia*, která byla uspořádána pod záštitou *Filmového poradního sboru* v letech 1935-1936. Jaroslav Martínek čerpal ze života automobilových závodníků a využil zde motivu milostného trojúhelníku. Vančura zde opět vyzvedává sociální problematiku, když odsuzuje majitele automobilek z bezohlednosti k životům svých závodníků. Změny původního scénáře byly natolik zásadní, že se poradní sbor rozmýšlel, zda přizná filmu podporu, která byla slíbena náměťům ze soutěže *Filmového studia*. Nakonec došel sbor k názoru, že změny jsou ku prospěchu filmu, a podporu filmu přiznal.

Po režijní stránce dal Kubásek Vančurovi jasně najevo, že si nemohou dovolit žádné experimenty, jelikož byly jejich finanční prostředky natolik omezené a neúspěch byl nežádoucí. Proto se film tolik liší od předchozí Vančurovy filmové tvorby. Scénář k filmu *Láska a lidé* byl totiž napsán v nejjednodušší podobě filmového vyprávění. Nedostatek financí se projevil ve všech stránkách filmu, na minimálních ateliérových stavbách, na výběru exteriérů (část byla natočena na zahradě Vančurovy vily na Zbraslavi), hudební stránce, špatné zvukové technice apod.

Když tvůrci vybírali představitele, snažili se uvést na filmové plátno nové tváře, což ovšem mohl být opět vliv nedostatku financí. Herecká složka filmu je opět nejslabší, jelikož měl Vančura vysoké a složité požadavky na herecký projev, na které herci nestačili. Například Karel Beníško (do té doby se objevil pouze v jednom filmu⁶⁷), představitel jedné z hlavních rolí (konstruktér Viktor Kovařík), nedokázal naplnit Vančurovy požadavky.

Film byl uveden v prosinci 1937 spolu s francouzským filmem *Pevnost mlčení* – režie Marcel L'Herbier, americkým *Byl lásky čas* – režie Robert Z. Leonard a českou *Bílou nemocí* – režie Hugo Haas a v této konkurenci neměl (i kvůli své skromnosti) příliš šancí na úspěch.⁶⁸

⁶⁷ Objevil se ve filmu *Trhání* režiséra Václava Wassermana.

⁶⁸ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 117 s.

3.7 NAŠI FURIANTI (1937)

Vančura s Kubáskem se však nevzdali a rozhodli se natočit další film. Námět jim poskytla česká divadelní klasika a z jejich spolupráce vznikl zdařilý přepis divadelní hry Ladislava Stroupežnického *Naši furianti*. Vančura se zde taktéž ujal tvorby scénáře, což byl pro něj opět nový úkol, jelikož tvořil z divadelního dramatu filmové libreto (zkušenosti, které získal, poté uplatnil při obráceném postupu, kdy ze svého filmového libreta o dívce Josefině vytvořil divadelní hru⁶⁹). Přitom se Stroupežnického textu nedržel nijak pevně, škrтал, přidával motivy, rozšířil počet jednajících postav a celkově přizpůsobil text filmovým potřebám.⁷⁰

Při výběru herců měli tentokrát Vančura s Kubáskem mnohem šťastnější ruku, i když se nevzdali snahy uvést na filmové plátno nové tváře, jelikož se snažili vyhnout jisté šablonovitosti, která se projevovala ve většině tehdejších českých filmů. Tato šablonovitost se projevovala především v milovnických rolích,⁷¹ a i proto vybrali pro hlavní milostnou dvojici poměrně neznámé herce, Zdeňka Horu a Zlatu Hajdúkovou.

Stroupežnický rozeznával u svých vesnických rodáků dva druhy furiantství, ušlechtilé, které vycházelo z pozitivního soutěžení v konání dobrých skutků a druhé zlé, které je „překypěním pýchy a svévole s účelem urazit někoho a potom se z toho škodolibě těšit.“⁷² Toto dvojí furiantství je základem této hry a Vančura s Kubáskem poukazují na hloupé a nevzdělané sedláky, kteří se „utápějí v osobních zištných malichernostech, zatím co svět jde jinudy a jinak.“⁷³ I když proti sobě chová celá vesnice zavilé nepřátelství, dokáže se ve chvíli, kdy se objevuje

⁶⁹ VANČURA, V. Josefina. Praha: Edice Divadlo lidu, sv. 36, 1950. (premiéra v Tylově divadle 23. února 1949)

⁷⁰ Vančura rozbil divadelní jednotu místa, času a děje. Přidával jednající postavy, například postavu lesníka nebo chasníka Honzíka. Celkově Vančura s Kubáskem zostříli zápletku, poukázali na osobní zištné spory nevzdělaných sedláků a vyzvedli a zaktualizovali motiv odporu celé vesnice k rakouskému četníkovi. BROUSIL, A., M. Od Klicpery k Stroupežnickému. Praha: Novina, 1942. Film v díle Stroupežnického, s. 135-152.

⁷¹ Klasickým představitelem milovnických rolí tehdejší doby byl například Hugo Haas, Otto Rubík či Vítězslav Boček.

⁷² BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 119 s.

⁷³ Tamtéž, 119 s.

rakouský četník, sjednotit a postavit se společnému nepříteli. Toto je velmi důležitý prvek, který Vančura s Kubáskem vyzvedli a zaktualizovali.

Film byl v kinech uveden 4. března 1938, tedy několik dní před nacistickým anšlusem Rakouska, což byl první krok k obklíčení a zničení svobodné Československé republiky. Film tak získal neobyčejný společenský účinek a dosah.⁷⁴

Filmem *Naši furianti* definitivně skončila Vančurova filmová činnost. Objevovaly se sice zprávy, že se chystá životopisný film o Bedřichu Smetanovi (Vančura na jeho filmovém libretu spolupracoval se Zdeňkem Nejedlým a Bedřichem Bělohlávkem⁷⁵), uvažovalo se o zfilmování *Útěku do Budína*, s Kubáskem spolupracoval na dvou dalších námětech, ale nic z toho již nemohlo být realizováno.⁷⁶

V průběhu své filmové činnosti Vančura zřetelně ustoupil od formalismu a přiklonil se k větší dějovosti.⁷⁷ Již před natočením svého prvního filmu zdůrazňoval přednost formy před obsahem, a to jak ve filmovém, tak v literárním díle, což ale neznamená, že by pro něj byl obsah něčím bezvýznamným. Do popředí sice stavěl estetickou funkci, ale ani v nejmenším nepřehlížel funkce mimoestetické a sociologické. Vančura nenáviděl maloměšťácké pojetí filmu jako té nejlacinější zábavy. Jeho práce pro film byla naprosto souběžná s jeho prací literární a rozhodně nebyla pro Vančuru jen něčím okrajovým.

⁷⁴ ČERNÍK, A. Lidové noviny 46. 1938, č. 50/90, s. 6.

⁷⁵ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 120 s.

⁷⁶ Tamtéž, 120 s.

⁷⁷ BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 22 s.

4. OBRAZ VANČUROVY FILMOVÉ POETIKY

V této kapitole si pokusíme, na základě poznatků, které jsme doposud získali, vytvořit představu o autorově filmové estetice, o způsobu tvorby jeho filmového díla a jeho postoji k tehdejšímu filmu.

Ve Vančurově rozsáhlém díle je možné nalézt časté prolínání literárních a filmových prostředků, ale také celou řadu vlivu filmu na formu a obsah literárního díla. Celé jeho dílo vyrůstá z přesvědčení, že je potřeba vytvořit nový řád uměleckých hodnot. Vančura toužil po tom, aby člověk mohl žít a tvořit podle zákonů své přirozenosti, vyzvedal ideál vášnivého, svobodného a bezprostředního života, který bude osvobozen od přetvářky, malichernosti a sociální nerovnosti. K tomuto novému vidění světa hledal nové a adekvátní výrazové prostředky a postupy. Ty pak uplatňoval ve svém literárním, dramatickém, ale i filmovém díle. Ve svém literárním díle dovedl svébytným způsobem propojit moderní lyriku s tradicí středověké epiky, renesanční prózy a s prvky vypravěčství 18. století. Podařilo se mu tak vytvořit specifickou epiku, ve které dominuje vypravěč s bohatými výrazovými prostředky.⁷⁸

Stejně tak v díle filmovém hledal nové prostředky a postupy, a i když po stránce ideové ani formální nenalezneme v jeho díle nic, co by již nebylo ve světové kinematografii objeveno a použito (často to ale bylo novinkou v českém filmovém umění, například použití většího množství neherců, což bylo typické především pro sovětský film), svou přesnou představou a neskutečnou pílí dal českému filmu mnohem více, než celá řada tehdejších filmařů.⁷⁹

Vlivem silně novátorských tendencí a vlivem filmové avantgardy dvacátých let vybíral Vančura nezvyklé záběry a úhly kamery, nezvyklé osvětlení a neobvyklé prostředky vůbec.⁸⁰ V této snaze se ale opět

⁷⁸ MUKAŘOVSKÝ, J. Dějiny české literatury IV – Literatura od konce 19. století do roku 1945. Praha: Victoria Publishing, 1995. 310 s.

⁷⁹ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 145 s.

⁸⁰ Vančura využíval symboly, které byly v tehdejší českém filmovém umění novem (například úvodní záběr na akvárium ve filmu *Před maturitou* – obrazová příloha, obrázek č. 1, detail mouchy, taktéž ve filmu *Před maturitou*, snažící se prorazit skleněnou tabuli ve chvíli, kdy je student Kafka zkoušen u tabule a neví si rady – tento záběr je ještě

dopouštěl mnoha chyb, které spočívaly především v tom, že se pokoušel i naprosto běžné životní skutečnosti podávat nevšedním způsobem.

V otázkách filmu sdílel avantgardní ideje svých spolupracovníků z meziválečné umělecké levicové avantgardy, přesto se od nich v různých ohledech lišil. Rozdílný byl jeho postoj ke zvukovému filmu, který byl například pro Vítězslava Nezvala velkým zklamáním: „Zdálo se, že jde o nepodařenou operetu s málo školenými zpěváky. Nebylo se co divit; po výrazném hlubokém umění němého filmu byl tehdy zvukový film pokládán za jakési „naturalistické nedochůdce“.⁸¹ Tuto skepsi k mluvenému filmu ale Vančura nesdílel. Naopak předpokládal, že budou všechny složky filmu podřízeny slovu: „Slovo jako nejvýznačnější znak mluvícího filmu určí ztvárnění všech ostatních filmových složek. Slovo se stane dominantou mluvícího filmu.“⁸² Přesto byl ale stylistikou němého filmu ovlivněn, což se projevovalo například častým dělením jedné akce do více pohybových momentů.

Proti zanedbávání jazyka a kýčovitosti v tehdejších českých filmech se stavěl velmi negativně. Sám se snažil tvořit filmy s vysokou uměleckou hodnotou, která odlišovala jeho filmy od běžného standardu. I z tohoto důvodu jeho filmy (například *Marijka nevěrnice*) u diváků neuspěly, jelikož se příliš odlišovaly od konvenčnosti tehdejšího uměleckého projevu a pohodlnosti tehdejšího diváka.

Vančura stál vždy za českým filmem. Stál za ním v době, kdy byl u nás stále chápán jako způsob lidové zábavy (nepatřil do uměleckých forem), v době, kdy film začínal být považován za umění, v době, kdy filmové magnáty zajímala pouze stránka ekonomická, ne estetická a sociologická, a především v době pro film nejtěžší, v době nacistické okupace. Ke své filmové práci přistupoval vždy vážně, seriózně a zodpovědně a jeho jméno má v dějinách československé kinematografie pevné místo.

podpořen zesíleným zvukem bzučící mouchy – obrazová příloha, obrázek č. 2 ...). Využíval obrazových překlenutí (ve filmu *Před maturitou* se objevuje překlenutí ze scény z tenisového hřiště na profesora Kafku pomocí obrazu sítě na obličej – obrazová příloha, obrázek č. 4 a 5, ve filmu *Na sluneční straně* nacházíme překlenutí z obrazu kulečnickových koulí na kuličky, které hrají děti - obrazová příloha, obrázek č. 8, 9 a 10...).

⁸¹ SVOBODA, J. Přítel Vítězslav Nezval. Praha: Československý spisovatel, 1966. 349 s.

⁸² VANČURA, V., HONZL, J. K diskusi o řeči ve filmu. Slovo a slovesnost 1. 1935, č.1, s. 42.

5. BARON PRÁŠIL – PŘEDLOHA ROMÁNU (1933)

Jak již bylo několikrát řečeno, román *Konec starých časů* vznikl z filmového scénáře.⁸³ Vančura celý scénář vyčerpал ve své knize, která ho přerostla rozsahem, motivy, charakteristikou postav, přesto ale stále pomýšlel na to, že scénář zrealizuje.

Postavy ve filmovém scénáři a v románu jsou téměř totožné, přesto je ale scénář románem ve všem překonán. Například vypravěč, Bernard Spera, má ve scénáři zcela okrajovou roli, znamená pro Vančuru pouze slovní hříčku (přesmyčka jména Raspe), v románu se jeho postava značně rozrůstá, připadá jí dokonce role vypravěče. Kníže Alexandr Nikolajevič Megalrogov, představující barona Prášila, je postavou světáka, který není na nikom a ničem závislý, žije z lidské hlouposti, toulá se po světě, je to dobrodruh, který prosté lidi okouzljuje svým vyprávěním. Vančura vytvořil ten typ postavy, který u lidí vyvolává rozpaky, jelikož nevědí, co si o něm mohou myslet. Toho postava barona Prášila značně využívá, nijak se nesnaží uvést věci na pravou míru, právě naopak chce co nejvíce získat ze zmatku, který způsobila. Gloriolu skutečného knížete zvyšuje přítomnost jeho sluhy Váni, který se svou povahou a chováním velmi podobá Sancho Panzovi. Váňovy bystré postřehy a komentáře, mnohdy i nezdvořilé, odrážejí hloupost české buržoazie, ze které mohl těžit kdejaký podvodník.

Děj se odehrává na českém venkovském zámku Kratochvíle, kde po roce 1918 vládne Josef Stoklasa. Oproti knize má ve scénáři pouze jednu dceru, Michaelu, o níž soupeří advokát Pustina a zahradník Lhota. Všichni jmenovaní jsou typickými českými maloměšťáky, mezi něž přichází exotický baron Prášil, který se označuje za ruského knížete, kterého ze země vyhnala bolševická revoluce. V následující ukázce se podíváme do lovecké boudy, tak jak je znázorněna ve filmovém scénáři⁸⁴ a následně v knize:

⁸³ VANČURA, V. Baron Prášil. Filmový scénář: Památník národního písemnictví Praha, 1933.

⁸⁴ POLÁČEK, J. Portréty a osudy. Boskovice: Albert, 1994. 145 s.

<p>SCÉNA XIII. INTER.</p> <p>Jídelna lovecké boudy. Celek. Prášil sedí s Amadeem u stolu a jsou již poněkud podroušeni. Amadeus polohlasem prozpěvuje, Prášil zvedá sklenici, sluhové jsou velmi družní, mimo lokaje. Vchází Stoklasa s Michaelou a za nimi ostatní lovecká společnost. Příchozí jsou poněkud překvapeni. Každý z hostů domnívá se viděti v Prášilovi někoho jiného. Celkem však převládá názor, že jde o barona, jenž slíbil zúčastnit se lovu a na něhož Stoklasa marně ráno čekal.</p>	<p>Hluk přicházejících hostů a hluk hovoru, který se od chvíle k chvíli zmáhá a opět tichne.</p> <p><i>To bude asi baron.</i></p> <p><i>Nesmysl, není.</i></p> <p><i>Toho já dobře znám.</i></p> <p><i>Co? Vy ho znáte?</i></p> <p><i>Hejtman z Kopníku.</i></p> <p><i>Nic jinak, říkám Vám, nějaký podvodník.</i></p>
---	--

„Zatímco mluvili, bylo slyšet v předsíni kroky a za chvíli se předsíň zatměla novými příchozími. Stoklasa vešel téměř poslední. Jak to už bývá, když vejdou lidé zvenčí do světnice, nikdo nic neviděl. Jedni si mnuli oči a jiní odkládali kabáty, starého čerta se starajíce, kdo sedí u stolu. Ostatně plukovník už vstal a já se chystal učiniti totéž. Chtěl jsem pozdravit Jakuba Lhotu, ale ten dobrý pán mi šel vstříc, a spatřiv mého přítele plukovníka, podával mu ruku. Odtud šlo všechno jako na drátku. Kníže přál pánům dobrý večer a poklonil se slečně Michaele. Ve světnici byl zmatek, ale plukovník přece vzbuzoval pozornost. Sem tam jsem zaslechl, jak někdo potají šeptá sousedovi do ucha: „Není to hejtman z Kopniku?“ – „Není to Eperney?“ – „Není to hrabě Koda?“ – „Není to Aulenburg, strážce božího hrobu a komandér bordeauxského kříže?“ (Konec starých časů, s. 62-63)

V tuto chvíli jsou pro nás nepodstatné detaily typu, že v knize vchází Stoklasa jako poslední, či že je ve scénáři hejtman z Kopníku a v knize z Kopniku. Daleko důležitější je přijetí knížete společností.

Ve scénáři hned v počátku převládá nedůvěra v osobu knížete, je označen za podvodníka, i když si někteří myslí, že jde o barona (to je však hned vzápětí další postavou popíráno), na kterého čeká Stoklasa. V knize se tato nedůvěra projevuje až později, v momentě setkání s Megalrogovem nikdo nepochybuje o jeho šlechtickém původu. To může pramenit z rozsáhlého vývoje filmového scénáře (Než Vančura dospěl k výslednému scénáři, prošel *Baron Prášil* dlouhým vývojem. O tom je možné se přesvědčit v literárním archivu *Památníku národního písemnictví v Praze*, kde je scénář uchován pod hesly *Baron Prášil (I) až Baron Prášil (XI)*.)⁸⁵

Baron Prášil se ve své vyzrálé podobě objevuje ve scénáři IV-XI, na zámku Kratochvíle se zdržuje pouhé tři dny, tudíž má oproti románovému Prášilovi (ten se zdržuje asi tři měsíce) daleko méně prostoru k využití svých fabulačních dovedností. Z tohoto důvodu soudíme, že chtěl Vančura představit Prášila již na počátku jako lháře a podvodníka. Vždyť sám Prášil o sobě ve scénáři tvrdí: „Jsem podvodník a jmenuji se Borek z Petroupíma...“⁸⁶ Baron Prášil má s románovým Megalrogovem společnou zálibu ve lhaní, v mluvení a vyprávění neuvěřitelných historek. Prášil ze scénáře ale na rozdíl od románové postavy nechce nikoho měnit (Vančura chtěl pravděpodobně nejprve jen představit jistý problém společnosti a nechtěl se explicitně vyjadřovat k nemožnosti její nápravy), a postrádá tedy rys donkichotství, který kníže Alexandr má.⁸⁷ Prášil nemá oproti Megalrogovi ani donchuanské rysy, ženy ho nezajímají, neloví je (ve scénáři je do něj sice zamilovaná dcera Stoklasy Michaela, ale Prášil to nevidí nebo nechce vidět).

Nyní si srovnáme scény, kdy je kníže vykázán z loveckého zámku (tak je místo nazýváno v knize, ve scénáři se jedná o loveckou boudu).

Filmový scénář:

„Nastává vyptávání a dohady, kdo asi Prášil je, ale baron jakoby neslyšel. Vypravuje loveckou historku o bílých daňcích, chvástá se, okouzluje Michaelu. Pochybovačný knihovník Spera přerušuje barona otázkami, které mají vyvrátit jeho lži. Nastává výměna názorů. Prášil mluví

⁸⁵ BEDNÁŘOVÁ, M. Cesta Barona Prášila. Tvar. 1997, č. 17, s. 9.

⁸⁶ Tamtéž, 9 s.

⁸⁷ Tamtéž, 9 s.

ironicky a tropí si z přítomných šašky. Stoklasa se rozhněvá a chce vetřelce vyhnat. Váňa brání svého pána. Prášil mu zakáže zasahovat do hry a pronáší radostnou chválu světa, která mu získá obdiv kuchtíka a pozornost obou dam. Kuchtík padá před baronem na kolena, chce mu zabránit v odchodu. Prášil jej zahalí do svého pláště a odvádí s sebou do tmy. Sotva odešli, propuká Michaela v nářek a posílá otce, aby jej přivedl zpět ...“

Knih:

„Ted’ se do věci vložil Stoklasa. „Vidím,“ řekl, „že jste velmi dobrý vypravěč, a váš rozmar věru přispěl k ukrácení chvíle, ale doktor, s nímž jste si tak prudce vyměňoval názory, je můj přítel. Zdá se, že snáší váš způsob vyjadřování s jistou netrpělivostí, a možná, že i vám bude vhod věc ukončit.“ Plukovníkův sluha, který asi znal, kolik uhodilo, přinášel právě vaky

svého pána. Byl stále stejně zamračen a silně žvýkal. Kníže, zůstává řeč Stoklasovu bez poznámky, se uklonil, sluha mu přehodil plášť přes rameno a pootevřel dveře. (...) Kníže mi kynul na shledanou a tu ten maličký, jako by to platilo jemu, se dal do běhu a zachytil jeho plášť. Byl okouzlen tím starým lišákem. (...) Viděl jsem a se mnou všichni hosté mého pána, že se dotkl chlapcovy hlavy, jako by mu chtěl něco říci. Již se skláněl, ale vposled to slovo spolkl. Michaela stála na Marcelově straně. Sotva plukovník odešel, činila otci výčitky, že knížete vyhnal.“ (Konec starých časů, s. 71-72)

Nejprve porovnáme Stoklasu ze scénáře s postavou Stoklasy z knihy. Ve scénáři je pán Kratochvíle rozhněván a chce barona vyhnat, kdežto v knize ho k odchodu žádá, jelikož se Megalrogov nepohodl s jeho přítelem advokátem Pustinou. Ve scénáři se tato scéna neobjevuje, tam dochází k vyhnání knížete z důvodu, že si ve svých neuvěřitelných historkách dělá z přítomného „panstva šašky“. V knize naopak Stoklasa nazývá knížete „dobrým vypravěčem“. Sluha knížete, Váňa, ve scénáři svého pána brání, což je mu Alexandrem zakázáno, v knize naopak bez řeči balí jeho věci a chystá se k odchodu, jelikož svého pána zná. Dcera Stoklasy, Michaela, ve scénáři propuká v pláč a prosí otce, aby zařídil baronův návrat, kdežto v románu se na svého otce zlobí, že knížete vyhnal.

Z tohoto můžeme vidět, že Vančura skutečně velmi čerpal z filmového scénáře, ale také pozorujeme, jak již bylo řečeno výše, že scénář překonal, že ho román přerostl – jak v charakteristice postav, tak v motivech, které jsou v románu daleko více rozpracované. Přesto ale film osvětluje román, přechody ze scény na scénu vycházejí ze způsobu přechodů ve filmu, nacházíme mnoho míst, na které má vliv filmové vidění, například, když Spera vidí poprvé knížete s jeho sluhou: „*Dokud jsem se na něho díval zezadu, připadalo mi, že se hněvá a že sází na sluhovu zadnici jednu za druhou, ale chyba lávky! Ten člověk se ze srdce smál.*“ (*Konec starých časů*, s. 54). Když tedy knihovník vidí knížete zezadu, zdá se mu, že bije svého sluhu, pozorován zepředu se jen směje.

Vančura věděl, že film je prostředek, kterým může umění zpřístupnit masám. „Dnes je požadavek široké působnosti umění zcela samozřejmý; v době však, kdy Vančura, právě prostřednictvím svého libreta o baronu Prášilovi, k filmu přicházel, se o socialismus u nás teprve bojovalo a Vančurovo úsilí učinit z filmu umění pro široké masy bylo součástí tohoto boje na umělecké frontě.“⁸⁸ I z tohoto důvodu si vybral tak známou postavu, jakou je baron Prášil.

Vančura se po delší době k *Prášilovi* opět vrátil (mezitím napsal dva další filmy, drama *Alchymista*, knihu povídek *Luk královny Dorotky* a román *Útěk do Budína*), přepracoval ho, ale hlavní myšlenku ponechal. Knížeti přidal další prvky, donkichotství a donchuanství, přidal počet jednajících postav a těžiště příběhu přenesl na knihovníka Bernarda Speru, který měl být ve filmu pouze epizodní postavou (viz později). Takto tedy vznikl z filmového scénáře román *Konec starých časů*, který poprvé vyšel v roce 1934.

⁸⁸ MUKAŘOVSKÝ, J. Vančurův *Konec starých časů*. Praha: Československý spisovatel, 1958. 358 s.

6. KONEC STARÝCH ČASŮ – ROMÁN (1934)

V roce 1934 se Vladislav Vančura po dlouhé době, kdy se věnoval filmu, vrátil k literatuře. V tomto roce vznikl román *Konec starých časů*, který retrospektivně pojednává o době, ve které se jednalo o prodeji zámku Kratochvíle. O době, kdy demokratický stát opustil vévoda Průkazský a o zámek Kratochvíle projevil zájem Josef Stoklasa.⁸⁹ Do vyřešení prodeje zámku se zde Josef Stoklasa stal regentem a na Kratochvíli se nastěhoval se svými dcerami Michaelou a Kitty. Celkem poklidný život na zámku narušil během lovu příjezd knížete Alexandra Nikolajeviče Megalrogova, plukovníka ruského cara.⁹⁰ Jeho přítomnost okouzila obyvatele zámku a celé panství oživila. Kníže Alexej byl ale nakonec pod vlivem právnické a obchodnické vrstvy ze zámku vypuzen. O své místo na zámku přišel i knihovník Bernard Spera, který je vypravěčem románu a do děje vnáší srovnání se starými časy.

Konec starých časů je dílem o tvorbě, ve kterém Bernard Spera popisuje zámek Kratochvíle, portrétuje jeho obyvatele, vypráví jejich příhody, zároveň také reprodukuje jejich vyprávění, ale také „uvažuje o své práci, o své spisovatelské práci, o svých pamětech“.⁹¹ Ke svému pojetí literatury se již v úvodní kapitole vyjadřuje sebekriticky, uvádí, že bude psát prostě, „jak mu narost zobák“, hned vzápětí se zříká „pochvaly akademiků“ a dobrovolně se vzdává objektivitu, které „si nikdo neváží a jež každý vyžaduje“. Dle jeho slov nevěří na „nemastná a neslaná vypravování“ a tvrdí, že každý příběh „má být kořeněn láskou a nenávistí“. Z tohoto jeho tvrzení můžeme vyvodit, že Spera nemůže být nestranný, což se nám ostatně při dalším čtení potvrzuje. Knihovník se přiklání vždy na stranu toho, kdo má v tu chvíli navrch.

⁸⁹ „Koupě řečeného majetku se táhla dvě léta. Obě sněmovny jí věnovaly svou pozornost a můj pán byl toho času vláčen po novinách. Zakusil lečjakých příkoří a urážek. Pamatuji se, jak ho sázeli za stůl a jaká mu dávali jména. Začínali vyšinulcem a končili zlodějem. Na štěstí můj pán přišel na myšlenku zříditi z členů své rodiny družstvo. Odtud se karta obrátila. Úřadům se dostalo, což jejich jest a věci šly vesele vpřed. Nakonec byla Kratochvíle koupěna a prodána za babku.“ (*Konec starých časů*, s. 8)

⁹⁰ „Na počátku měsíce prosince roku 1920 vzal si náš nový pán do hlavy uspořádati hon tak znamenitý a tak vznešený, že se mu nic nevyrovná. (...) Hrome, nadál bych se spíše čerta než dvojice, kterou jsem spatřil! Zády ke mně stál chlap v mysliveckém kabátci. Byl rozkročen a švihal nahajkou. Ihned jsem poznal, že je to velké zvíře.“ (*Konec starých časů*, s. 27- 53)

⁹¹ BLAHYNKA, M. Vladislav Vančura. Praha: Melantrich, 1978. 232 s.

V románu můžeme nalézt řadu výrazných typů – od pánů Kratochvíle (Stoklasa, vévoda Průkazský), přes advokáta Pustinu, samotného vypravěče (Bernard Spera), až po knížete Alexandra Nikolajeviče Megalrogo. Šalda ve své recenzi ke *Konci starých časů* napsal, že Vančura tvoří „schválně mnohoznačné, povolné a pružné panáky“.⁹² Typičnost Stoklasy, advokáta Pustiny a dalších účastníků honu je právě v jejich panákovitosti. Stoklasa ve srovnání s vévodou Průkazským nebo knížetem Megalrogovem skutečně působí jako panák, který nemá žádný charakter. Typický je zde i kníže Alexandr, který dovede okouzlit obyvatele Kratochvíle, dovede jednat s lidmi, na jedné straně je komediantem, na straně druhé je knížetem a carským důstojníkem. „Má typické chování feudálního velmože, ale velký kus typičnosti je i v jeho bludné a bláznivé víře ve starý svět: pohádkovou stylizací prosvítají typické rysy emigranta, který je tím ubožejší, čím skvělejší jsou jeho příběhy a čím častěji se blýskne svou odvahou. Megalrogov je typický emigrant v prostředí, které nepostrádá typičnost.“⁹³

Román *Konec starých časů* je dílo, které je zaměřeno na postavy knížete a knihovníka. Kníže zde zaujímá roli zástupce starých časů a knihovník jejich pamětníka a obdivovatele. Stejně jako zbytek služebnictva chová lásku ke starým časům a k novým pánům se přiklání pouze ze ziskových důvodů.

Vančura v románu neustále pracuje s kontrasty (což je typické pro celé jeho dílo). Opozici zde tvoří staré a nové časy (například srovnání vévody Průkazského s novým pánem, Josefem Stoklasou). Nová doba je prezentována uhlazenou povahou bez projevů vášně, postavy, které tuto dobu prezentují, jsou poměrně ploché, oproti postavám ze staré doby, které jsou plastičtější. Dalším kontrastem, který zvyšuje dějové napětí zde může být například dvojí vypravěčův pohled na knížete (neustálá fluktuace mezi obdivem a skepsí).

⁹² ŠALDA, F., X. Nejnovější krásná próza česká. In Šaldův zápisník VII. s 172. (Rozbor Konce starých časů – souborná přednáška)

⁹³ BLAHYNKA, M. Vladislav Vančura. Praha: Melantrich, 1978. 237 s.

6.1 VYPRAVĚČ KONCE STARÝCH ČASŮ

Ve svém raném díle staví Vladislav Vančura vypravěče do role suverénního demiurga, který je výrazně individualizován a svým jazykem se neodlišuje od řeči postav. Je tvůrcem dějů a zároveň je hodnotí. Ve třicátých letech pak výrazně oslabuje metaforickou složku vypravěče a jeho osobitost, přesto si ale vypravěč zachovává některé charakteristické rysy dřívějšího projevu. Román *Konec starých časů* byl poprvé vydán v roce 1934 a stojí tak na rozhraní obou těchto období. Dílo bývá často označováno za předěl v autorově tvorbě, které v sobě spojuje prvky středního a pozdního období.

V díle dochází ke změně kompoziční metody a také ke změně slohu. Pohyb děje je zvyšován střídáním scén, které na sebe navazují náhlými přechody (východisko této kompoziční metodě poskytl film). Ve slohu je zachován archaický ráz, věta si zachovala svou přísnou spisovnost, ale obrazy a jiné výrazové prostředky jsou zde střídmější až nenápadné a jazyk znovu slouží sdělení (námět již není podroben jazyku).

Stejně jako kniha stojí na rozhraní i vypravěč, který se svou osobitostí ztotožňuje s vypravěči z raných Vančurových próz, ale není již strukturně ztotožněn s autorem, nýbrž je jen jednou z postav. Tím, že je vypravěč jednou z postav knihy, se stává součástí vyprávění (příhod), a tím posiluje epickou složku příběhů.

6.1.1 PROSTŘEDKY PRO VYJÁDŘENÍ VYPRAVĚČOVA „JÁ“

Od počátku Vančurovy tvorby stojí osobnost vypravěče v popředí. Toho autor dosahuje nejrůznějšími prostředky, které v jednotlivých dílech různě užívá. Účelem této kapitoly je nalézt prostředky pro vyjádření vypravěčova JÁ v díle *Konec starých časů*.

Ve vypravování se běžně vyskytuje osoba třetí. Druhá a první se objevují v dialozích. U Vančury však osoba první běžně znamená vypravěče, který vidí děj nebo osobu, za kterou vypravěč mluví. Podobné postavení má i osoba druhá, která znamená obrácení se vypravěče k někomu druhému, ke čtenáři. To je mistrně zakomponováno do textu, že se to v něm ztrácí. „*Možná, že v mé knize najdete lečjaký nesmysl, ale těmito nesmysly Marcel a Kitty právě zmoudřeli! Přeji si, abyste aspoň z tohoto důvodu nesoudili mé povídačky příkře.*“ (*Konec starých časů*, s. 20). V některých případech slouží druhá osoba k tomu, aby se jí vypravěč dovolával čtenáře, který je následně zatažen do děje. „*Znáte ten zatrachtilý pach hostin, kdy lidé vstávají od stolu? Ještě vám bzučí v uchu nějaké přerěknutí pana souseda, ještě máte zálsusk na sklenici vína, ještě si připomínáte jednu pěknou písničku, ale ti ostatní by se už nejraději viděli nad umyvadlem s kartáčkem na zuby v ruce. Vy byste si chtěl zasadit ránu do stehna a spustil byste z plných plic: TŘI PŘEZKY, anebo KDO NEPIJE, TEN PROHLOUPÍ, ale ostatní lidé kolem vás mají obličej delší o dvě brady a rozpačitý úsměv, který vám zkaží notu.*“ (*Konec starých časů*, s. 74-75). Vypravěč se v *Konci starých časů* pomocí implikující druhé osoby staví na místo čtenáře, ztotožňuje se ním. „*Znáte ten zatrachtilý pach...*“ (*Konec starých časů*, s. 74).

Jedním z nejhojnějších prostředků, kterými je vypravěč stavěn do popředí, jsou otázky. Ty jsou velmi častým uměleckým prostředkem Vančurovy prózy, plní funkci slohovou, ale stávají se i činitelem kompozičním.⁹⁴ „*– Jakže? Mlčeti před tak vybraným panstvem? Mlčeti před slečinkami, které si natáhly lovecké spodky a přicházejí na hon? (...) A pánové? (...)*“ (*Konec starých časů*, s. 36). Na každou z těchto otázek

⁹⁴ MUKAŘOVSKÝ, J. Vančurův vypravěč. Praha: Akropolis, 2006. 15 s.

následuje odpověď a tam, kde otázka končí, začíná samotné vyprávění. Tím je pomocí otázek vyznačena hranice úvodní charakteristiky. Přestože je Vančurova řeč v ústech vypravěče silně monologická, má sklon k dialogičnosti a působí dojmem, že se vypravěč stále k někomu obrací.

Přítomnost Vančurova vypravěče je velmi patrná i tím, že se děj jakoby odvíjí přímo před vypravěčovými očima – do děje nezasahuje, oslovuje zúčastněné osoby a často poukazuje na děj. „*Hle, kníže příkrčen k hlavě svého koně projíždí stromořadí a za ním letí Marcel. Slyšíš, jak se smějí? Vidíš, jak se ten maličký chlapec přidržuje vlající hřívy, vidíš pruh jeho kůže nad ubohými střevíci? Vidíš knížete, jak se nestydí smát se z plna hrdla, a vidíš zvíře pod ním, jež sdílí jeho radost?*“ (Konec starých časů, s. 92)

Dalším způsobem, kterým staví Vančura vypravěče do popředí, je zvláštní užití slovesných časů a způsobů. Základním časem vypravování je préteritum (i časy, které jsou prezentovány jako budoucí, je nutné podávat jako minulé). Nejdále může vypravování zajít k přítomnosti. Ze stylistických důvodů (chceme-li naznačit prudký spád dění) může být préteritum nahrazeno historickým prezentem. To se ve Vančurově díle objevuje velmi často, nejedná se ale o prézens historický v pravém slova smyslu, jelikož „spíše než k jisté kvalitě dění poukazuje se jím k přítomnosti vypravěčově“.⁹⁵ „*Řka to, vzal jsem knížete pod paži a odcházeli jsme, podporující druh druhá. Pan Jan stál na starém místě, a jestliže dobře hádám, měnil barvu jako roční časové.*“ (Konec starých časů, s. 175). U Vančury se objevuje i nahrazování préterita futurem, což ale není tak časté jako u prezentu. Například oslovování, které umísťuje vypravěče doprostřed děje a umožňuje mu zaujímat stanovisko k budoucímu průběhu děje, je výrazem futura. „*Je-li vám líbo, myslíte si, že na zdi naši spořádané světnice je namalována madame Carlénová, anebo, jak jsem již řekl, Ohnet, či jiný slovnutný auktor – ale moji pánové a dámy si povedou tak, jak tomu bývá ve skutečnosti: Bude jim to chrčet v hrdle, budou mžikat očima, budou potichu hudlařit na jedině strunce*

⁹⁵ MUKAŘOVSKÝ, J. Vančurův vypravěč. Praha: Akropolis, 2006. 17 s.

svých nástrojů, ale jejich břinkání nesmí být příliš hlučné. Za to vám spustí všichni najednou.“ (*Konec starých časů*, s. 277-278)

Stejně jako časy je možné zaměňovat místa i funkce slovesných způsobů. Základním způsobem vypravování je indikativ, u Vančury však často ve funkci indikativu nalézáme imperativ (autor vypráví o tom, co se děje nebo dělo rozkazovacím způsobem). „*Odložte mravy, jež kvetly na zámku Kratochvíli za průkazských časů, a přijměte prosté smýšlení občanské.*“ (*Konec starých časů*, s. 29)

Charakteristikou vypravěče je i jev, který můžeme nazvat jako synekdochické (metonymické) vidění. Nejedná se o synekdochické nebo metonymické pojmenování, ale o synekdochický (metonymický) vztah mezi motivem a tématem. „*Nad hlavou nám létaly mísy a koše. Chvillemi jsem zahlédl Františčin loket, na němž se třpytil déšť, chvílemi tmu jejích sukni, a jak jsem sklonil zrak, viděl jsem svého pána vzdalovati se na ryzáku.*“ (*Konec starých časů*, s. 49)

Jiný prostředek, kterým je charakterizován vypravěč, je hodnocení, které prostupuje celé Vančurovo dílo. Dochází v něm ke kontrastům, kdy se vypravěči jeví vyprávěný děj jako nezajímavý a zároveň důležitý, hodný pochvaly i odsouzení. Tyto protiklady se v díle rychle střídají a vzájemně se prolínají, někdy převáží jedna strana nad druhou, jindy jsou v rovnováze. Není důležité, která strana zrovna převážila, za vypravováním vždy silně pociťujeme vypravěče, který zachází s dějem, jak se mu zlíbí. „*Na rozdíl od licoměrníků a lidí bez chuti tvrdím, že každý příběh má být kořeněn láskou a nenávistí. Má čpěti po kotlíku, v němž byl uvařen, má býti tak vypravován, abyste poznali jeho kuchaře, jako piják vína poznává vinici, kde se urodila jeho láhev.*“ (*Konec starých časů*, s. 9)

Vypravěč je u Vančury tvořen tak, aby čtenář neustále cítil, že stojí mezi ním a textem. Stejně jako ke čtenáři se obrací k jednotlivým postavám, a to vždy tak, jak se mu to hodí. „U Vančury je převrácená tradiční hierarchie vyprávění: zpravidla se základní věcný vztah vytváří realitou tušenou za tématem, u Vančury však je základní věcný vztah

na straně vypravěčově: vypravěč dává čtenáři bez ustání najevo, že vyprávění je zcela v jeho rukou.⁹⁶

Do knihy *Konec starých časů* se Vančurův vypravěčský sloh vyznačoval nadneseným patosem, který je ale v tomto díle pouze výjimečný. „Proměnu, která nastává v této knize, bylo by lze úhrnem označit jako uhlazení příkrých kontrastů, ale zato rozmnožení odstínů. (...) Zřídka kdy a před Vančurou snad nikdy nedosáhlo české umění vypravěčské tak bohaté odstíněnosti.“⁹⁷ Tato složitá vypravěčská technika umožňuje Vančurovi vidět buržoazii zevnitř, o což mu od začátku šlo. Spera je zde příslušníkem vládnoucí vrstvy, vyskytuje se v ní jako malý služebníček, ale přitom je vzdělaný a chytrý, a dokáže tak tedy vidět bystře, a z důvodů neustálého měnění stanovisek, podle toho, jak se mu to zrovna hodí, i rozmanitě. Jelikož své vlastní stanovisko nemá, dokáže společnost vidět a charakterizovat v její pravé podobě.

⁹⁶ MUKAŘOVSKÝ, J. Vančurův vypravěč. Praha: Akropolis, 2006. 63-64 s.

⁹⁷ MUKAŘOVSKÝ, J. Vančurův Konec starých časů. Praha: Československý spisovatel, 1958. 368 s.

6.2 BERNARD SPERA

Bernard Spera je klasickým typem Vančurových vypravěčů. Pro ně je charakteristická velká angažovanost na ději a hodnotící postoj k osobám a událostem příběhu. Od předchozích vypravěčů se však liší tím, že ve svém vypravování dává prostor i jiným postavám. Jelikož je Bernard Spera vypravěčem a zároveň postavou, nedisponuje a ani nemůže disponovat úplnou vypravěčskou vševědoucností. Z tohoto důvodu nám zůstává například obraz knížete Alexandra zčásti zahalen.

Bernard Spera se některými svými rysy přibližuje k Vančurovu obvyklému ideálnímu typu. Má rád dobré jídlo a pití, je milovníkem literatury a také mluvka. Právě na těchto vlastnostech jsou založeny sympatie ke knížeti Megalrogovi.

Všechny skutečnosti v románu pocházejí z jeho vypravování, jsou formovány jeho hledisky a mnohdy není jasné, zda se skutečně udály nebo jde o výplod jeho fantazie. Tuto skutečnost se Vančura rozhodl podpořit i výběrem vypravěčova jména. Jedná se totiž o přesmyčku jména Raspe, skutečné osoby, knihovníka z Kasselu, který utekl do Anglie před spravedlností, jelikož odcizil sbírky, o které pečoval. Ty pak v Oxfordu zpracoval a rozmnožil a roku 1785 je vydal pod názvem *Münchhausenovy prášilovské historky*. Stejně tak Spera je knihovníkem, i on ukradne Stoklasovy desky z *Jihočeské kroniky* a i on sepisuje příběhy, aby sebe a svou skotskou přítelkyni uživil.⁹⁸

⁹⁸ PEŠAT, Z. Doslov ke Konci starých časů. Praha: Československý spisovatel, 1987. 255 s.

6.2.1 SPERA JAKO VYPRAVĚČ

Bernard Spera je zámeckým knihovníkem na Kratochvíli, kterého jednotliví pánové zámku po sobě dědí.⁹⁹ Základní osnovu díla tvoří komicko-ironická konfrontace dvou světů – odcházejícího světa starého (svět feudální) a nastupujícího světa nového (republikánská agrární buržoazie). Na pomyslné hranici mezi těmito světy stojí vypravěč Bernard Spera, který náleží jak do světa starého, tak do světa nového.

Spera je v díle, jak již bylo naznačeno výše, jednou z jednajících postav, ale svým jednáním se nijak nepodílí na rozvoji děje. Dle Jana Mukařovského¹⁰⁰ pouze dodržuje klasický postoj románových vypravěčů – je mnohem více svědkem děje než účastníkem na jeho rozvoji. Přesto ale musíme zdůraznit Vančurovo umění, se kterým dovedl tento vypravěčův nedostatek zahalit, jak jej učinil skutečným a nenechal ho pouze v pozici formálního člena.

Vypravěče, který se stává osobitou postavou, nenalezneme v *Konci starých časů* poprvé – takto zdůrazněného vypravěče nacházíme také v *Posledním soudu* nebo v *Pekaři Janu Marhoulovi*. V těchto výše zmiňovaných dílech se Vančura tvrdě pouští do pře mezi dobrem a zlem, kdy se jednoznačně staví na stranu utiskovaných a utiskovatele neváhá soudit. V *Konci starých časů* ale Vančura neklade důraz na hranici mezi dobrem a zlem, ale nahlíží do světa zla a násilí. Činí tak skrze své postavy z řad agrární buržoazie, které se navenek tváří jako silná vrstva, ale jsou oslabeny sobeckými zájmy jednotlivců a skupin. Aby mohl Vančura nahlížet do této třídy, potřeboval vypravěče, který by stál uvnitř panské vrstvy. Takto vznikl Bernard Spera. Je postavou dostatečně „namyšlenou“, aby se domníval, že má právo na to, aby soudil své pány,¹⁰¹ zároveň je ale natolik neschopný zaujmout své vlastní stanovisko, že se velmi často stává, že soudí jednou z pozice časů starých a hned zase časů nových, přičemž

⁹⁹ „Býval jsem knihovníkem na zámku Kratochvíli a v převratných dobách – kolem roku osmnáctého – zároveň s vévodským zbožím jsem přešel v drženířečeného Stoklasy.“ (*Konec starých časů*, s. 8)

¹⁰⁰ MUKAŘOVSKÝ, J. Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury. Praha: Odeon, 1971. 404-405 s.

¹⁰¹ „Byl bych špatný sluha, kdybych o svém pánu smýšlel vlídně a bez zaujetí. Strážím se toho a chci se vyvarovati i ostatních chyb.“ (*Konec starých časů*, s. 9)

mezi nimi přechází s nenucenou lehkostí. V jednu chvíli vzpomíná s láskou na svého starého pána¹⁰² a ve chvíli druhé ho bez milosti odsuzuje.¹⁰³ Nečiní mu problém přecházet ze stanoviska starého vévody Průkazského na stanovisko nového pána – velkostatkáře Stoklasy. Jindy zastává stanovisko knížete Megalrogova a v zápětí stojí na straně panských služebníků.

Za vyprávěním vždy zřetelně pocítujeme vypravěče, který si vyhrazuje právo zacházet s textem, jak je mu libo, staví se k němu vážně či s posměchem, vybírá důležité rysy nebo detaily, které odsuzuje či hodnotí pochvalně.¹⁰⁴ Každá příhoda a každá osoba se vypravěči jeví alespoň ze dvou protichůdných stanovisek. O knížeti Alexandru v jedné větě sdělí, že je podvodník a zároveň vznešený pán.¹⁰⁵

Jelikož je Bernard Spera vypravěč a zároveň je jednou z jednajících postav, jedná se o vypravěče homodiegetického.¹⁰⁶ Vyprávěcí perspektiva zde osciluje mezi prožívajícím a vyprávějícím já. Vyprávějící já je v textu posilováno časovým odstupem, se kterým vypravěč svůj příběh vypráví.¹⁰⁷

¹⁰² „Můj drahý vévoda! Pocítil jsem zřetelné hnutí lásky, vida jej státi na starém místě, bok po boku s novým pánem našeho zámku, našich luk, doubrav a žitnišť. (...) Za těchto láskyplných vzpomínek nemohl jsem zcela zatajit pohrdu k věcem současným a k samozvancům, kteří zalidnili Kratochvíli.“ (Konec starých časů, s. 16-17)

¹⁰³ „Kdykoli se totiž nějaký chrapoun navlékne do vévodských spodků, vždycky je prodře. Neříkám to proto, že bych litoval starého PÁNA Z PRŮKAZŮ (vezmi ho d'as! a vezmi d'as jeho svršky!) ...“ (Konec starých časů, s. 32)

¹⁰⁴ „Na rozdíl od licoměrníků a lidí bez chuti tvrdím, že každý příběh má být kořeněn láskou a nenávisť. Má čpětí po kotlíku, v němž byl uzavřen, má býti tak vypravován, abyste poznali jeho kuchaře, jako piják vína pozná vinici, kde se urodila jeho láhev.“ (Konec starých časů, s. 9)

¹⁰⁵ „Pusťte k vodě všechna selhávající pravidla a představte si knížete Alexeje tak, jak byl: Vznešený drzý mluvka, a přece nikoho nezrazující, výsměšný a shovívavý, nestálý a věrný, lhář mluvící pravdu, řemeslný dlužník, vyděrač, kurvář, podvodník a současně vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní. Kníže z kadlubu svatého Jiří, kníže ostavující praporec, krev, rány mečem a zdvižená hledí.“ (Konec starých časů, s. 97-98)

¹⁰⁶ Homodiegetický vypravěč patří spolu s heterodiegetickým, extradiegetickým a intradiegetickým vypravěčem mezi čtyři základní roviny, které jsou s to ve vzájemných kombinacích zachytit každou podobu vypravěče, a tedy jeho podíl na významové výstavbě. Dvojice pojmů heterodiegetický a homodiegetický vypravěč zachycují přítomnost, popřípadě nepřítomnost vypravěče ve vyprávění. První je čistě jen funkcí vyprávět, druhý se v nějaké podobě ve vyprávění „zobrazuje“. GENETTE, G. Narrative Discourse. Ithaca (New York): Cornell University Press, 1983. 243-252 s.

¹⁰⁷ „Zatím nastával podzim a blížilo se období honů. V ten čas za okolností, které vyličím, přišel na náš statek kníže Alexandr Nikolajevič Megalrogov, plukovník cara Mikoláše II. Ten člověk obrátil Kratochvíli naruby. Pobláznil Sussane, malého Marcela, Kitty, Michaelu, ba i mého pána Josefa Stoklasu.“ (Konec starých časů, s. 13)

6.2.2 SPERA JAKO POSTAVA

Bernard Spera, se objevuje již ve filmovém scénáři, kde má však úlohu zcela okrajovou. V knize se tato postava značně rozrůstá, připadá jí dokonce role vypravěče. Spera neslouží v díle jako pouhý zaznamenavatel dění, nýbrž je v něm plně zainteresován. Všechny postavy knihy jsou nazírány a hodnoceny jeho očima, ví i o dění, kterého se neúčastnil:

„Část věcí, o kterých chci vypravovat, jsem slyšel od svých přátel, část od řečeného knížete, a zbytek jsem viděl na vlastní oči. Za ty ručím.“
(*Konec starých časů*, s. 7)

Zde si můžeme povšimnout, že Vančura využil tradiční přístup kronikáře, který ale posouvá do parodické roviny. Parodie se projevuje v kompoziční, stylové i jazykové složce a spolu s názvem knihy je dokladem „konce starých časů“ (tedy i jeho literárních forem). Spera zde vypráví na způsob starého kronikáře a prvnímu českému kronikáři (Kosmovi) se podobá například ochotou čerpat z nejrůznějších pramenů, postupovat od nepodstatného k důležitému či svým barvitým básnickým líčením.

Po vzoru středověkých kronik se hned v úvodu objevuje předmluva („*Předmluva Bernarda Spery*“), která ale oproti středověkým textům postrádá anonymitu a topos skromnosti.¹⁰⁸ V souladu s kronikou provádí kritiku pramenů (viz ukázka výše ze strany 7), reflektuje nám dvojitou možnost psaní příběhu a nakonec se přiklání k možnosti vyprávět události v chronologickém sledu: „Maje líčiti život na zámku Kratochvíli, mohu začíti po způsobu dějepisců a sledovati vše od Adama, anebo mohu

¹⁰⁸ Ernst Robert Curtius se zabývá „hledanou skromností“, což je podle něj jeden z nejdůležitějších topoi, které se objevuje napříč dějinami světové literatury až do raného novověku. Uvádí, že by měl řečník v úvodu vzbudit u posluchače vstřícnost, pozornost a ochotu naslouchat. Tohoto řečník dosáhne především skromným vystupováním. Své názory Curtius opírá například o názory jednoho z nejdůležitějších básníků a řečníků vůbec, Cicerona. CURTIUS, E., R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998. 95 s.

vypravovat, co mě napadne třeba na přeskáčku. Vybral jsem si způsob první.“ (*Konec starých časů*, s. 24).

V satirickém duchu je psán také mýtus o založení zámku Kratochvíle v kapitole „*Stránka dějepisu*“. Příběh připomíná humorné lidové pověsti, historiky a popěvky. Toponyma a antroponyma, která zde Vančura využívá, nejsou založena na pravdě (rod Koketáků, Tchoříků, Burbulánů ...).

Vančura pomocí bohatého jazyka vyvolává autentickou představu starých časů. Spera ale mluví i o věcech, o kterých se nemohl nijak dozvědět, dokonce věrně reprodukuje rozhovory (například rozhovor advokáta Pustiny a Josefa Stoklasy):

„Zahráváte si s ohněm,“ praví, „pan Jakub Lhota se zde sotva ukázal, a již je plno řečí...“ „Co na tom?“ „Nic?“ opakuje právní zástupce. „Snad máte pravdu – ale Lhota je starý hráč. Starý vypočítavý chlapík a jde vždycky za vlastním prospěchem.“ „Eh,“ odpovídá můj pán, „slyšel jsem cosi podobného o všech lidech, kteří se zabývají politikou.“ (*Konec starých časů*, s. 121)

V románu proti sobě stojí agrární buržoazie a feudální svět (spíše jeho trosky), který je představován sluhy i pány. Nejhlavnější ze sluhů je knihovník Bernard Spera, z pánů pak ústřední postava, kníže Alexandr. Tito dva zmínění však nestojí nad společností, kterou demaskují, ale stávají se její součástí. Střety mezi feudálním světem a světem agrární buržoazie se v románě objevují stále a tvoří dokonce základ dějového napětí. Feudální svět tu představuje především služebnictvo, které smutně vzpomíná na časy pánů předešlých. Tento svět se ale projevuje i u nového agrárního panstva, které by za nic panstvu odešlému nevrátilo svou získanou kořist, ale zároveň se snaží přijmout jeho způsob života. Časy staré a časy nové se zde tedy neustále prolínají a Spera jakožto vypravěč bez obtíží přechází ze stanoviska časů starých na stanovisko časů nových.

Spera ale v knize nevystupuje pouze jako vypravěč, ale také jako jedna z jednajících postav, která je zapletená do téměř všech příhod. Představuje se zde jako neúspěšný milovník (kníže Alexej hravě dobývá jednu jeho lásku za druhou), jako intrikán (spojuje se s advokátem Pustinou a mladým Lhotou ve snaze odhalit Megalrogova jako podvodníka),

je člověk služebný, malý a znalý literárního řemesla. Vyniká vtípem a ironií, je nositelem komicko-ironického rázu díla, do jisté míry se projevuje i jako člověk upřímný, když čtenáři prozrazuje své vlastní prohřešky.

Sperovo postavení v knize není jednoznačné – v jednu chvíli svým pánům „podlézá“, jindy je pronikavě soudí. Je složen takřka pouze z negativních vlastností, ale svým uměním odhalovat myšlenky a city postav, udržovat čtenáře v neustálém napětí, si vysloužil jistou dávku čtenářovy shovívavosti.

Jakožto knihovník a učitel má v podstatě sluhovské postavení, čemuž odpovídají i jeho vlastnosti a charakter. Jak již bylo řečeno, stojí na straně bývalých majitelů Kratochvíle a nové majitele odsuzuje, posléze však shledává, že přes odlišnosti mravů mají mnoho společného. Spera neustále osciluje mezi světem panstva a světem poddaných a velmi často je konfrontován s Megalrovogem. Stejně jako kníže se dokáže bavit, pít a veselit se. Mají „společnou vrtkavost a náhlé obraty od dobrého k špatnému, od ušlechtilosti k nízkosti; jen výkyvy jsou u Spery mnohem menší. (...) K tomu ještě přistupuje okolnost, že ani jiné postavy nejsou vyňaty z chaosu rozkolísanosti. (...) Celý děj je tedy osnován na nejistotách a náhlých zvratech.“¹⁰⁹ Vztah Spery ke knížeti je možno hodnotit ze dvou protichůdných pólů. V jednu chvíli ho odsuzuje:

„Myslím, že nám byl toho člověka čert dlužen. Trýznil lidi posměchem, vyvolal plno křiku, měl plotky milostné, plotky s pravdou a lží, plotky pro peníze a konečně plotky svého druhu, v nichž jsem rozeznával jakýsi básnivý přízvuk. Řečený plukovník byl u nás přezván BARON PRÁŠIL. Je to dobrodruh, snůška podvodů, krás a dobrých forem, které mě zhusta uchvacovaly a jimž klnu, nemaje co jíst a pít.“ (Konec starých časů, s. 13)

Jindy se k jeho postavě vyjadřuje naopak s úctou a uznáním:

„Z toho neplyne, že vedl kníže hovory hloupé a nicotné. Naopak, kdekdo v nich nacházel půvab a krásu, neboť se plukovník nikdy nezmínil, že slečna Sussane má obnošené střevíce a že slouží – právě tak jako

¹⁰⁹ MUKAŘOVSKÝ, J. Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury. Praha: Odeon, 1971. 406 s.

já – za mzdu. Nikdy neřekl, že můj pán platí mezi lidmi za vyšinulce, že je vláčen po novinách a že vede spor o uznání koupě Kratochvíle. Jakživ od něho nikdo neslyšel slovíčka k věci, která nás trápí v zámlkách mezi hovory a za bezesné noci. Před tímto záhadným otrapou s knížecími mravy jsme byli všichni dámami a pány. Tvářil se, jako by nikomu z nás nesešlo na krejcaru, ani ve věcech tvrdého živobytí. Povýšil každého na šlechtice.“
(*Konec starých časů*, s. 80-81)

Mezi postavami knížete a knihovníka můžeme nalézt jistou spojitost, ale přesto je mezi nimi velký rozpor, který je definovaný otázkou velikosti a stálosti. Kníže ztělesňuje ideál romantického hrdiny, ctnosti starých časů, které jsou ovšem neobnovitelné, v čemž tkví nostalgie románu. Vedle něj je postaven knihovník Bernard Spera, malý mluvka, který vzbuzuje opovržení svým lokajstvím.

6.3 KNÍŽE ALEXANDR NIKOLAJEVIČ MEGALROGOV

Ruský plukovník a kníže Alexandr Nikolajevič Megalrogov je ústřední postavou díla *Konec starých časů*. Je charakterizován jako „drzý mluvka“, jako „lhář mluvící pravdu“, který je zároveň „nestálý a věrný“. Z toho jednoznačně plyne, že je v knize pojímán ambivalentně. Na jedné straně se o něm tvrdí, že je „vyděrač, kurvář a podvodník“, ale na straně druhé je „vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní“. Kníže Alexandr ztělesňuje ctnosti starých časů. Měl slabost pro pití, jídlo a ženy, byl výřečný a hlučný, a tím se řadil k autorovým oblíbeným rabelaisovským postavám.¹¹⁰ Při svém pobytu na zámku Kratochvíle dokázal pobláznit a okouzlit téměř všechny postavy, nejvíce pak děti a ženy. Každá na něm viděla něco jiného, každé se na něm líbilo něco jiného. Muži jím byli uchvázeni mnohem méně, a i tímto vztahem jednotlivých postav ke knížeti se postavy diferencují, a to nejen podle pohlaví a věku, ale také sociálně. Postupem času se ale jeho sugescie oslabuje, a tím se objevuje jeho ubohost. Kníže v očích svých ctitelů a ctitelek začíná vzbuzovat soucit, přesto mu ale jistá přitažlivost zůstává. Alexandr Megalrogov je představitel feudální vrstvy a kontrastuje s představiteli agrární buržoazie. Svou přítomností poukazuje na její přízemnost, malost a hamižnost.

Alexandr implikuje řadu významů, v jeho postavě můžeme nalézt syntézu barona Prášila, Dona Juana a Dona Quijota. Ve shodě s baronem Prášilem¹¹¹ vypráví smyšlené příběhy, kterým ale sám věří. Jako baron Prášil, postava všeobecně známá, je v knize také několikrát nazván: „*Řečený plukovník byl u nás přezván BARON PRÁŠIL.*“ (*Konec starých časů*, s. 13) „*Nic naplat,*“ *povídám, „je ušit na vaši míru a sedí jako ulitý. Ať žije BARON PRÁŠIL!*“ (*Konec starých časů*, s. 283). Baron je nespolehlivý vypravěč, neboli prášil, ale tato nespolehlivost nemá vliv

¹¹⁰ Vančurovy postavy se sobě nápadně podobají velkým nosem, v čemž vidí Milan Kundera spojitost s autorovým oblíbeným rabelaisovským typem. KUNDERA, M. Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Praha: Československý spisovatel, 1960.

¹¹¹ Barona Prášila, nepřekonaného lháře, svobodného pána z Münchhausenu, známe od německého básníka J. G. Bürgera ze začátku 19. století.

na významovou složku vyprávění. Jeho nespolehlivost se dá do jisté míry považovat za spolehlivou, jelikož jeho posluchači počítají s jeho nespolehlivostí a spoléhají na ni. Dalo by se říci, že by se baron stal nespolehlivým až v momentě, kdy by začal mluvit pravdu. Jedná se zde tedy o nespolehlivost, na kterou přistupujeme, a tedy nezpochybňujeme baronovo vyprávění.

Donu Juanovi se podobá svými milostnými pletkami, které jsou někdy zobrazeny přímo, někdy nepřímo (když o nich vypráví sluha Váňa). A v neposlední řadě se podobá také Donu Quijotovi. Podobá se mu věrností ke starým ideálům nebo své vlastní lži (vede si plukovní deník) a se svým sluhou Váňou vytváří obdobu dvojice Dona Quijota a Sancha Panzy. Nacházíme i různé souvislosti v rámci Vančurova díla. Megalrogov je neobyčejný člověk, který dokáže v lidech vzbuzovat jejich tužby a sny a osvěžuje život obyčejných lidí. Tímto se podobá například Arnoškovi z *Rozmarného léta* nebo Alessandrovi z dramatu *Alchymista*.¹¹²

Megalrogova řeč se projevuje v jeho prášilovských příbězích, v dialozích s ostatními postavami nebo ve vypravování Váni, který objasňuje minulost svého pána, a odhaluje tím jeho pohádkovost. Vančura skrze jeho postavu v podstatě vypráví pohádku o starých časech. Již Alexandrův vstup do knihy má jistý pohádkový nádech, když se z pobudy (jak ho vidí Spera) stane vznešený pán. Jakousi čarovnou mocí okouzluje všechny kolem sebe, má dar se vyplést ze situací, ve kterých by byl jistě usvědčen jako lhář a podvodník. Takovouto postavu, která svým chováním a jednáním stojí mimo konvence, můžeme nalézt snad v každé Vančurově próze.

Alexandr Nikolajevič Megalrogov je velmi výřečný, v jeho mluvě nalézáme spisovné i hovorové prvky (jeho řeč je vypravěčem označena jako ruská čeština, do které vkládá francouzská slova) a svým projevem dává najevo knížecí mravy. Kníže Megalrogov jazykovou formou svých promluv

¹¹² Srovnáme-li například postavu knížete Alexandra a kouzelníka Arnoška z *Rozmarného léta*, můžeme nalézt několik společných rysů a vlastností. Stejně jako Alexandr ožívuje zámek Kratochvíli, jsou Arnoškovi večerní vystoupení zdrojem vzrušení, které kontrastuje s pasivitou obyvatel Krokových Varů. Stejně jako Megalrogov přichází Arnošek z odlišných zeměpisných a kulturních podmínek. U obou můžeme říci, že tvoří protiklad k všednosti a stereotypnosti maloměstského prostředí. Oba okouzlují přítomné ženy, které v nich vidí možnost jak prožít milostné dobrodružství...

ale příliš charakterizován není, jelikož se konkrétní ukázky Alexejovy mluvy v románu neobjevují, což koresponduje s Vančurovou záměrnou protipsychologičností. Vladislav Vančura ve svých románech záměrně tvoří postavy zbavené psychologie. Takto je tvořena i postava knížete, který je nazírán zvenčí a do určité míry je zneprůhledněn a nedourčen. I vizuální podoba je podána pouze minimálně, ústřední postavy se sobě nápadně podobají velkým nosem, v čemž můžeme spatřit spojitost s Vančurovým oblíbeným rabelaisovským typem.

Megalrogov je postava mnohoznačná, působící jednou tragicky, jindy komicky. Aby Vančura zdůraznil komicko-ironický ráz románu, vtiskl ústřední postavě „směšnohrdinskou“ roli, která svým původem připomíná velké typy světové literatury. Autorův ironický odstup se projevuje například v plukovníkově jménu, které asociuje řecké slovo „megaleoria“, což znamená mnohomluvnost a jedná se tedy o typické nomen omen.

Kníže Megalrogov je ztělesněním životního ideálu, je nahlížen z historického hlediska (má konkrétní historické rysy), ale přesto tvoří svébytný, společensky nezařaditelný, nadčasový typ. Implikuje v sobě velikost, ruskost, archaičnost a svébytnost. Román těží z neobnovitelnosti starých časů, postavy z časů nových nenesou starou velikost a postava ze světa starého funguje v novém prostředí odlišně.

Jednání knížete reflektuje Bernard Spera: „*Vnikl jsem v jeho způsob tvorění vět a je mi jasno, proč tak počíná: jen proto, že má krásný hlas.*“ (*Konec starých časů*, s. 80). Krásný hlas zde souvisí s krásou jazyka, který působí na čtenáře jako hlas na posluchače. Podobné příklady můžeme nalézt i jinde, například v případě Janovy kritiky šermířského stylu knížete. Jan kritizuje, že kníže nevychází z žádné známé šermířské školy, a naopak slečna Michaela oceňuje onu Alexejovu osobitost.¹¹³ V tomto můžeme nalézt Vančurův odpor k tvorbě podle řádu starých uměleckých škol a jeho požadavek tvůrčího vývoje. Kníže Alexandr spojuje v díle dva základní Vančurovy typy, metaforickou postavu básníka a blázna.

Vančurovi se podařilo zachytit dobovou problematiku, a to i přes přítomnost tak silného motivu, jako je střet starých a nových časů. Alexandr

¹¹³ *Konec starých časů*, s. 282-283.

Megalrogov je typický emigrant, bělogvardějský plukovník a právě bělogvardějská emigrace byla v meziválečném období vážným problémem české společnosti (zatěžovala stát po ekonomické stránce). Alexandr přišel na Kratochvíli v roce 1920 a mohl tedy budit jisté sympatie tehdejších pánů, do české literatury ale Alexandr vstupuje až v roce 1934, což bylo období, které nebylo emigrantům příliš nakloněné. Josef Rybák napsal, že asi zůstane záhadou, proč Vančura zvolil právě ruského plukovníka.¹¹⁴ Nic záhadného na tom přitom není. Vančura zvolil tuto postavu z toho důvodu, aby mohl konfrontovat český a ruský národní charakter a aby se mohl kriticky vyjádřit k přijímání bělogvardějské emigrace u nás.¹¹⁵

¹¹⁴ RYBÁK, J. Doba a umění. Praha: Československý spisovatel, 1961. 236-237 s.

¹¹⁵ POLÁČEK, J. Portréty a osudy. Boskovice: Albert, 1994. 80 s.

6.4 JAZYKOVÉ PROSTŘEDKY

Román *Konec starých časů* je Vančurovou nejznámější ich-formou. Dílo je psáno jako paměti starého knihovníka Spery. Nakupením archaizujících prostředků morfologických, syntaktických, lexikálních a frazeologických připomíná dílo starou kroniku. Dle Doležela¹¹⁶ podává Vančurova ich-forma další doklad o posunu jazykové roviny vypravěčské promluvy. Vyprávění je ve shodě s Vančurovým stylem orientováno ke knižním, archaickým a biblickým zdrojům (obnovuje alokuční prostředky *Bible*). Vančura se tímto zasloužil o vytvoření knižní ich-formy, čímž vymanil tento vypravěčský způsob „z *mimetické závislosti na vyprávěních praktického charakteru*.“¹¹⁷

Vančurovo knižní vyprávění se snaží navázat dialogický kontakt se čtenářem a v této snaze oživuje renesanční povídky a folklórní vypravěčství. V jeho knižním vyprávění jsou nejpatrnější hlavně knižní gramatické tvary nebo větné vzorce.

„Řka to, pocítil ošklivost k sobě i ženitbě, která přichází jako na zavalanou.“ (*Konec starých časů*, s. 152)

„Vyslechnuv to a mnoho jiných věcí, poslal jsem babu k šípku a hnal jsem se za knížetem.“ (*Konec starých časů*, s. 196)

„Dokončiv své kletby, stál jsem před knihovnou, nevěda, co si dále počnu. Cítil jsem, že hněv, který mě té chvíle pudí proti knížeti, zasluhuje nového jména: jména žárlivosti! Ztrativ, či lépe nezískav Sussane, chtěl jsem ji aspoň před knížetem chránit. Žel, snad bylo již pozdě.“ (*Konec starých časů*, s. 197)

S knižní gramatikou se pojí i slovník, objevují se poetismy, abstraktní obrazy či zastaralé nadávky.

„Ty licoměrníku, nemáš dost na tom, že jsi zkazil mou pověst? Nemáš dost na Corneliu, chceš Sussane, Michaelu a snad i Ellen? Což se nestydíš, ty chlapíku, jemuž sedí padesátka v týle?“ (*Konec starých časů*, s. 196-197)

¹¹⁶ DOLEŽEL. L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993. 110 s.

¹¹⁷ Tamtéž, 110 s.

Důležitou složkou vypravěčovy knižnosti jsou i zvolací věty, apostrofy nebo řečnické otázky. Otázky jsou také jedním z nejčastějších prostředků, kterým je vypravěč ve Vančurově próze stavěn do popředí. Jednou klade autor otázky místo vypravování.

„Uhádnete, jaký význam a jakou vznešenost propůjčuje člověku záměrné zpoždění? Chápete, jak řečený státník naplňuje svou nepřítomností celou sněmovnu? Je Vám jasno, do jakých rozměrů vzrostou slovíčka, která pronese cestou z nádraží ke kavárně obchodních jednatelů? Na mou věru, je to velmi krásně promyšleno! Ale víte, čeho si přitom nejvíce vážím? Že je Jakubova vznešenost tak prostinká.“ (Konec starých časů, s. 148-149)
Jindy se zdánlivě obrací na čtenáře.

„ – Měl Stoklasa Michaelu rád?

To bych řekl, pánové, měl ji nesmírně rád!

- Chtěl ji provdat za mladšího Lhotu?

Ovšem, snažil se o to ze všech sil.

- A co tedy odpověděl Pustinovi?

Nic určitého. Mohu říci, že mu ji neodepřel.

- Tak, a teď si, vy mluvko, sáhněte na tepnu!

Lidé dobří, slyším nerad podobné poznámky. Sper to d'as! Nemohu učiniti z černého bílé a z ničeho něco.“ (Konec starých časů, s. 180)

U Vančury dochází k jevu, který nazýváme ztráta jazykové charakteristiky,¹¹⁸ což znamená, že se všechny postavy fikčního světa vyjadřují jedním a tím samým jazykem. Řečové chování postavy již není předvídatelné, proto je její projev nekonvenční a něčím ozvláštněný. „Zrušení jazykové charakteristiky je jedním z projevů poetizace Vančurova narativního textu.“¹¹⁹ V díle *Konec starých časů* se Vančura alespoň částečně k této jazykové charakterizaci navrácí a řeč některých postav z knihy je charakteristická pro jejich sociální či krajový původ. To platí především u postav z nižších vrstev, jejichž řeč je zaměřena na obecnou češtinu. Toto však Vančura nedodržuje důsledně a například u sluhy knížete Megalrogova, Váni, nenacházíme předpokládané rusismy, ale objevují se u něj prvky obecné češtiny. Z tohoto se dá soudit, že Vančura zde

¹¹⁸ DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby*. Praha: Československý spisovatel, 1993. 109 s.

¹¹⁹ Tamtéž, 109 s.

nevyužívá obecnou češtinu pro individualizaci jazykové charakteristiky, ale jde mu o pouhé odlišení služebnictva od pánů.

Ve Vančurově narativním textu můžeme nalézt řadu extrémních protikladů – přirovnává krajní protiklady nebo spojuje například archaismy s vulgarismy. „*Jděte na kolo!*“ – „*Bodejž vás kozel!*“ (*Konec starých časů*, s. 69-70)

7. KONEC STARÝCH ČASŮ – FILMOVÁ ADAPTACE (1989)

Podle románu *Konec starých časů* Vladislava Vančury natočil v roce 1989 Jiří Menzel stejnojmenný film. Můžeme ho zahrnout do skupiny filmů, která si k adaptování volí kanonická díla nebo díla, která jsou oblíbena mnoha generacemi. Režiséři těchto adaptací spoléhají na jejich popularitu u čtenářů, kteří jsou i potenciálními diváky.

Při komparaci románu s filmovou adaptací musíme nutně zohlednit rozdíly spojené s odlišností kódu. Ve filmové adaptaci *Konce starých časů* si můžeme povšimnout situovanosti děje hit et nunc,¹²⁰ která je příznačná pro filmové umění (především pro lehčí komické žánry). Tuto situovanost nám dokládá i fakt, že kromě úvodní obrazové a verbální scény o poměrech na Kratochvíli jsou jakékoli retrospektivní pasáže vynechány.¹²¹ Tím, že Menzel podává Vančurův příběh chronologicky, dochází k jistému významovému posunu. Například postava vypravěče Bernarda Spery se tímto posunem do značné míry mění. V románu je explicitně vyjádřen odstup stárnoucího knihovníka od příběhu (hlavně od jeho skandálního odchodu z Kratochvíle), ve filmové adaptaci je jedna z posledních scén věnována erotickému skandálu, kvůli němuž byl Spera ze zámku vyhoštěn. V prototextu¹²² je tato pasáž ve formě pouhé zmínky s jistou mírou nostalgie anteponována před vlastním příběhem, ve filmu je v typicky „menzlovském“ duchu rozvinuta do celé řady evokací a očekávání, které jsou vzápětí ironizovány milostným zklamáním. Knihovník, který byl

¹²⁰ Tady a teď.

¹²¹ Z toho nám vyplývá Menzlova výrazná zjednodušující tendence (jak po stránce obsahové, tak formální), která utlumuje významovou pestrost předlohy, přesto ale do značné míry zůstává předloze věrný (respektuje pásmo vypravěče, pásmo postav, vztahy mezi nimi...). Pro tuto zjednodušující tendenci byl Menzel kritizován (STANKOVIČ, A. Dvakrát o nové vlně. Tvář. 1969, roč. 4, č. 1, s. 59-63.), ale dle našeho názoru vytvořil Menzel v duchu své nenáročné poetiky dílo se zesíleným akcentem na komickou složku a filmová adaptace se tedy řadí mezi nekomplikované, ale půvabné komedie (znovu ožívuje svět filmových grotesek).

¹²² Prototext: Pochází z vypracované terminologie Nitranské školy (s pojmovým protějškem „metatext“) a postihuje status textu v procesu literární komunikace. „Prototext je východiskový text, objekt mezitextového navazování, text ve svých invariantních vlastnostech, který se stává východiskem dalšího komunikačního pohybu.“ NÜNNING, A. Lexikon teorie literatury a kultury. Brno: Host, 2006. 640-641 s.

do té doby upjatý, jakoby přejímá jistou nevázanost knížete a pojetí této scény může působit jako jistá knihovnickova revolta.

Nositelem příběhu je Bernard Spera, jehož explicitní zmínka o patnáctiletém odstupu od samotného příběhu nám naznačuje komplikovanost syžetu. V textu nalézáme intertextuální prvky, které zvyšují expresivitu a obraznost vyjádření (vztah mezi Stoklasou a advokátem je symbolicky vyjádřen výjevem Láokoóna a hada z antické mytologie ...), nalézáme také aluze na biblické texty či staročeskou literaturu (Spor duše s tělem ...). Jelikož jsme zmínili intertextualitu vázanou na staročeské texty, je potřeba nalézt ekvivalent tohoto jevu ve filmové adaptaci. Ve filmové verzi zůstaly prostředky textu, které parodují své literární předchůdce bez povšimnutí, přesto ale zůstala intertextuální tendence částečně zachována, a to využitím filmové grotesky. Nalézáme zde tedy intertextualitu ve svém vlastním uměleckém druhu.

Celou řadu typických rysů filmové grotesky nalézáme již v úvodu. Například detail růže¹²³ symbolizuje pokusy prvních filmů o estetickou působivost, potlačení barevnosti¹²⁴ odkazující k černobílému filmu a či mimika a gesta Josefa Stoklasy¹²⁵. Příznačné je také zakomponování titulku¹²⁶ („Kdykoli se chrapoun navlékne do vévodských spodků, vždycky je prodře“), který je zakomponován do série již běžících záběrů, snímajících Josefa Stoklasu a který odpovídá předmětu zobrazení.

Ve filmu je obraz Stoklasy rozvíjen celou řadou inovací. Když je konfrontován se šlechtici, kteří panovali na Kratochvíli v dřívějších dobách, děje se tak důstojným způsobem, prostřednictvím snímání olejomalb portrétujících jednotlivé majitele.¹²⁷ Kontrast mezi šlechtici a nešlechtickým regentem je vidět prostřednictvím stříhu, který odhaluje Stoklasovy nezpůsobné návyky při stolování. Šlechtické návyky předchozího majitele, hraběte Průkazského, přejímá sluha Kotera, který opravuje návyky svého nynějšího pána, vrhá na něj odsuzující pohledy a do důsledku se chová jako dokonalý šlechtic (mimikou, řečí těla

¹²³ Obrazová příloha, obrázek č. 13.

¹²⁴ Obrazová příloha, obrázek č. 15.

¹²⁵ Obrazová příloha, obrázky č. 16, 17, 18.

¹²⁶ Obrazová příloha, obrázek č. 14.

¹²⁷ Obrazová příloha, obrázek č. 19.

i verbálním projevem). Tato situace, vzhledem ke společenskému postavení obou zúčastněných, představuje groteskní jednání, čímž filmová adaptace navazuje na ironický ráz románu. Tato návaznost se objevuje i v situaci vypravěčova neúspěchu v milostném životě. V románu je užit staročeský text *Spor duše s tělem*, který vypravěče utěšuje ve chvílích milostného neúspěchu,¹²⁸ ve filmu je nahrazen dobovou erotickou literaturou,¹²⁹ která působí komicky především díky odlišnému kontextu příběhu a času. Za jistý intertextuální projev je možné považovat i návaznost na jiné Vančurovy texty, jedná se především o aluzivní repliky na *Rozmarné léto* či *Luk královny Dorotky* (povídka *Konec vše napraví*).¹³⁰ V ostatních případech jsou ale intertextuální vazby románu eliminovány.

Při komparaci literárního a filmového díla je jednou ze zásadních otázek vypravěčská perspektiva. Ve filmové adaptaci *Konce starých časů* se setkáváme s perspektivou přímého vypravěče (představovaného Bernardem Sperou), který nám zprostředkovává celou řadu událostí, ale také ustupuje do pozadí a svou řeč přenechává jiným postavám. Nejprve se budeme věnovat pásmu vyprávění, které nám zprostředkovává Bernard Spera, stylu jeho vyprávění, jazykovým prostředkům a poté budeme interpretovat epizodická vyprávění jiných postav, především se budeme zabývat jejich funkcí v textu.

Jedním z nejvýraznějších znaků v pásmu literárního vypravěče je kontrast mezi slovem a jednáním. Velmi často dochází k situacím, ve kterých jsou Sperova mystifikující vyjádření demaskována až implikovaným autorem v konkrétních situacích, a tato antiteze mezi vnitřním monologem a činem je jedním ze zdrojů ironie a komiky. Ve filmové adaptaci jsou ale tyto vnitřní monology, které nám odhalují řadu vypravěčových myšlenek, záměrů či intrik, značně potlačené.

¹²⁸ „Na druhý den, nechtěje viděti lidi, odklidil jsem se do knihovny a četl *Spor duše s tělem*. Miluji tuto knížku, ale tehdy jsem byl nepozorný a známá místa mě nerozesmála.“ (*Konec starých časů*, s. 274.)

¹²⁹ Obrazová příloha, obrázky č. 22, 23.

¹³⁰ Například scéna z *Konce starých časů*: „Jezme a pijme! Dejte sem krmi! Tučné ořechy, zeleninu, ovoce, vše co je syrové a živé a vše, co roste z půdy, dejte sem vše co zraje jedlého, vše co je olístěno a všechny druhy plodin, které se požívají ve vzdělaných zemích.“ A scéna z *Rozmarného léta*: „Jezme a pijme! Dejte se krmi! Tučný sýr, zvěřinu, ptáky, jehňata, vše co se líhne živé a vše, co se líhne z vajec! Dejte sem vše, co zraje jedlého, vše co je oploutveno a všechny druhy plžů, kteří se požívají ve vyspělých zemích.“

Některé původně literární rysy umělecké narace lze využít i ve filmu (patří mezi ně například vypravěčský hlas – tzv. voice over). Budeme-li hodnotit úlohu vypravěčského hlasu ve filmové adaptaci, můžeme konstatovat, že je sice respektována ich-forma, ale zásadní složka díla, stojící na introspektivních sděleních, je narušena. Dochází tím ke ztrátě mnoha náznaků, významů, ironických a sebeironických narážek... Vyprávění Bernarda Spery má ve filmu především ilustrující úlohu a téměř všechny jeho subjektivní názory jsou objektivizovány. Tím se ze Spery stává pasivní pozorovatel, čímž dochází ke ztrátě Sperových komentářů, úvah a mystifikací, ale především ke ztrátě napětí mezi vypravěčem a implikovaným autorem, což je pro text zásadní.

Ve filmu se objevuje značná simplifikace, kdy je slovní komika prototextu nahrazena prvky situační komiky (facka, pád ze schodů ...),¹³¹ což tvoří klíčový významový posun mezi literárním a filmovým dílem. K jisté redukci ve verbálním i neverbálním projevu dochází i u dalších postav. Eklatantní je to u knížete Alexandra Megalrogova, kdy na rozdíl od filmu je v románu mnohem více prostoru věnováno rozmanitosti a originalitě řečového projevu a neverbálního jednání. Postava knížete je v románu zahalena určitou mírou tajemství, které je ale ve filmu odhalováno a kníže tak do jisté míry pozbývá na mysterióznosti. Patrné je to již při příchodu knížete do Kratochvilské společnosti. V románu je příchod a především původ knížete zastřen tajemstvím, kdežto ve filmové adaptaci je způsobem záběrů kamery, výběrem hudby, mimikou přítomných, ale i samotným slovním projevem¹³² poukazováno na nepravost Alexejevy identity, což je dalším zásadním významovým posunem mezi literárním a filmovým dílem. Oproti románu Megalrovov ve filmu pozbývá své monumentality a velkoleposti, je prezentován jako

¹³¹ Obrazová příloha, obrázek č. 24.

¹³² „Pij a jez, co srdce ráčí. Dopřej si všeho, vykrm se, měj se k světu, neboť toto období hojnosti bude jednou vystřídáno krušnou dobou. Jen tedy zakroj do bochanů sýra, naper se paštík a popadni hned celý pekáč, když ti podávají buchtu. Čiň se, co můžeš, přáteli, a pij, jak jsi se nejlépe naučil. Předvídám, že tyto blažené chvíle uplynou ...“ (Konec starých časů, s. 99.) Tato replika se v románu objevuje jako vnitřní monolog vypravěče, ve filmové adaptaci těmito slovy promlouvá kníže ke svému sluhovi.

obyčejný člověk v naprosto reálných situacích, a tím je potlačen jeho básnický rozměr.

Filmová adaptace se od své literární předlohy liší i atmosférou zámku. Tu ve filmu tvoří pouze radost ze života a komika, a teprve kníže Megalrogov se svým sluhou vnáší do děje prostřednictvím svých epizodických vyprávění tragický nádech. Vyprávějí o hladomoru, umírání, válkách a jejich sugestivní příběhy jsou prostoupeny patosem, množstvím básnických prostředků (metafora, personifikace ...) a kontrasty (chudoba a blahobyť na Kratochvíli, hlad a honosná hostina na zámku...). Epizodická vyprávění se ale v Menzlově adaptaci objevují pouze sporadicky.

Film *Konec starých časů* je tvořen v duchu Menzelovské poetiky, která se vyznačuje jednoduchostí a nekomplikovaností. Ze své literární předlohy vyzdvihuje především zábavnou složku, která akcentuje filmové grotesky. Přestože dochází ve filmové adaptaci k řadě redukcí jak po stránce obsahové, tak po stránce formální, můžeme říci, že se Menzel snažil být věrný literární předloze a snažil se nalézt co nejvhodnější umělecké prostředky pro vyjádření v jiném kódu.

8. ZÁVĚR

Vladislav Vančura usiloval ve svém literárním, dramatickém i filmovém díle o pozvednutí umělecké hodnoty z tehdejší průměrnosti. Již od svých prvotin vytvářel nové jazykové a vypravěčské postupy a v jeho díle se objevoval kritický charakter jeho tvůrčího úsilí, projevující se ironizováním, skrytými satirami, parodičností či rozbíjením klasických kompozičních schémat. V celém jeho díle se vedle sebe objevují kontrastní prvky, které ozvláštňují strukturu Vančurovy prózy. Koexistují vedle sebe slova archaická a hovorová, výrazy vznešené a hrubé či naivita pohádek a prvky útočných textů... Jazykové a výrazové prostředky jsou ve Vančurově próze výrazné, slova vybočují z obvyklého syntaktických spojení, což ale nenarušuje jejich sémantický význam.

Třicátá léta, ve kterých vzniklo dílo *Konec starých časů*, jsou dobou, kdy se Vančura intenzivně věnuje filmu, tudíž jsou díla tohoto stádia jeho tvorby ovlivněna filmovým uměním ještě intenzivněji. V díle *Konec starých časů* se objevuje vypravěč, který oplývá „filmovým viděním“, má smysl pro detail a popisuje mikromimiku.¹³³ Spermovo hledisko (často připomíná pohyb kamery a střih) nám umožňuje vidět několik paralelních událostí v různých prostorech.

V tomto období se také u nás i ve světě značně projevuje společenská krize, jež zasáhla politickou a hospodářskou oblast. Na tuto situaci Vančura zareagoval zintenzivněním zájmu o společenskou realitu člověka, což se projevovalo konkrétnějším a bezprostřednějším zobrazením dobové problematiky.

V románu *Konec starých časů* se Vančura ironicky vyjadřuje k životnímu stylu představitelů nových časů, jejichž směšnost se ještě zvyšuje konfrontací s postavou knížete Megalrogova, představujícího staré časy. Satirický ráz textu Vančura ještě umocňuje výběrem vypravěče, který není příliš důvěryhodným.

¹³³ „...pohled knížete se stává urputným a že se příliš vmyslil do starodávných příhod. Jeho vousy se pohybovaly, oko jiskřilo, jeho tesáky se leskly a tvář vyjadřovala takové zaujetí pro svou bláznivou myšlenku, že se mi zdálo vhodnější obrátit stránku hovoru a nedrážditi ho.“ (*Konec starých časů*, s. 159)

Pro toto dílo je typická obnova ztracené epičnosti a oproštění se od lyrického patosu. V knize je patrná přehledná fabulace a propracovaná charakterizace většiny postav, přesto ale zůstává ústřední postava, kníže Alexandr Nikolajevič Megalrogov, zahalena tajemstvím.

V úvodu naší diplomové práce jsme si stanovili za cíl vytvořit dílčí studii o díle Vladislava Vančury *Konec starých časů*. Podkladem pro tento román byl nerealizovaný filmový scénář, a jelikož bylo naším cílem komplexně probrat dílo *Konec starých časů*, považovali jsme za vhodné věnovat se Vančurově práci pro film a vytvořit obraz Vančurovy filmové poetiky (Vančurovo literární dílo je mezi českými čtenáři všeobecně známo, příliš znám již ovšem není fakt, že byl Vančura činný i v oblasti filmu).

Vančura stál u založení *Československé filmové společnosti*, kde byl předsedou, a po jejím rozpuštění se scházel s dalšími členy v *Mánesu* na půdě *Klubu umělců*,¹³⁴ odkud vyšel na podzim roku 1941 podnět k založení ilegálního *Národně revolučního výboru inteligence*,¹³⁵ kde se stal Vladislav Vančura opět předsedou.¹³⁶ Největší zásluhou Výboru bylo vypracování ilegálního plánu budoucího znárodnění československého filmového podnikání.¹³⁷ Toho se ale Vančura nedočkal, jelikož po odhalení této organizace byl zatčen gestapem a v prvních dnech heydrichiády 1. července 1942 na *Kobyliské střelnici* popraven.

Vančura se svými spolupracovníky bojoval za poctivost a čistotu uměleckého projevu v českém filmu, velmi negativně se stavěl k zanedbávání jazyka a předpokládal, že všechny složky filmu budou podřízeny slovu. Tímto názorem se však od svých spolupracovníků z meziválečné umělecké levicové avantgardy, kteří byli k mluvenému slovu velmi skeptičtí, odlišoval. Vančura vybíral nezvyklé záběry a úhly kamery, nezvyklé osvětlení a neobvyklé prostředky vůbec, což se pokoušíme doložit v obrazové příloze naší diplomové práce. Využíval symboly, které byly v tehdejší filmovém umění něčím novým (Například ve filmu *Před*

¹³⁴ Tehdejší tajemníkem *Klubu umělců* byl Lubomír Linhart.

¹³⁵ Předsedou filmové skupiny byl Jindřich Elbl, členy Ladislav Kolda, Elmar Klos, Fráňa Stricker, Vladimír Kabelík, František Pilát a další.

¹³⁶ Vedle předsednictví *Výboru* vedl i jeho literární sekci.

¹³⁷ BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 145 s.

maturitou využil v úvodní scéně detail akvária,¹³⁸ který symbolizuje život za zdmi gymnázia, což můžeme v dnešní době považovat za filmové klišé, ale v tehdejší českém filmu byl takovýto symbol novinkou. Novým bylo i využití rozhoupané kamery,¹³⁹ čímž Vančura dosáhl efektu houpající se tabule před očima nešťastného studenta Kafky, který je zkoušen z matematiky a neví si rady ...).

Při komparaci románu a jeho předlohy jsme zjistili, že Vančura z filmového scénáře čerpal, ale s pouhým přepisem se nespokojil. Kniha scénář přerostla rozsahem, motivy i charakteristikou postav. Vančura vytvořil román, ve kterém sloučil postupy starých satirických románů s filmovou technikou. Přestože román filmový scénář ve všem přerostl, Vančura nikdy neopustil myšlenku na jeho zrealizování, což se mu ale nepodařilo.

K zrealizování filmu došlo až v roce 1989 Jiřím Menzlem. Menzel v duchu své jednoduché a nekomplikované poetiky vytvořil filmovou adaptaci, ve které vyzdvihl humornou složku románu, a tím adaptaci přiblížil ke starým filmovým groteskám. Při porovnání prototextu a filmu jsme zjistili, že v adaptaci dochází k redukci po formální i obsahové stránce, přesto je v Menzlově adaptačním přístupu znatelně citelná úcta, se kterou k Vančurově textu přistupoval, a předloze se snažil zůstat věrný. Částečně zachoval Vančurovy ironické a satirické tendence. Prostředky textu, které parodují své literární předchůdce, zůstávají sice v adaptaci bez povšimnutí, ale nalézáme zde intertextualitu ve svém vlastním uměleckém druhu.¹⁴⁰ Notně zredukovány jsou i retrospektivní pasáže či vnitřní monology, což koresponduje s Menzlovou zjednodušující tendencí. Adaptovaný příběh je podán chronologicky a reflektuje především vnější realitu (objevují-li se vnitřní monology, mají spíše věcný a objasňující ráz).

Filmovou adaptací je rafinovanost a mnohovýznamovost literární předlohy značně zjednodušena, přesto Jiří Menzel do značné míry

¹³⁸ Obrazová příloha – obrázek č. 1.

¹³⁹ Obrazová příloha – obrázek č. 3.

¹⁴⁰ Ve filmové adaptaci *Konec starých časů* nacházíme intertextualitu vázanou na staré, černobílé filmové grotesky, což se pokoušíme demonstrovat v obrazové příloze například na obrázcích č. 13, 15, 16, 17, 18.

respektuje uměleckou hodnotu literární předlohy (chápe její zákonitosti, hledá co nejvhodnější umělecké prostředky pro vyjádření v jiném kódu ...).

V závěru naší diplomové práce shrneme dílčí závěry, ke kterým jsme došli v jednotlivých kapitolách. V kapitolách úvodních, které se zabývají vztahem Vladislava Vančury k filmovému umění a interpretují jednotlivá filmová díla, na kterých se Vladislav Vančura podílel, jsme zjistili, že byl Vančura od počátku filmem velmi zaujat a film se mu stal mnohem více než jen zálibou. Z poznatků, které jsme získali v úvodních kapitolách jsme se pokusili vytvořit obraz Vančurovy filmové poetiky. Došli jsme k závěru, že stejně jako v literárním díle využíval Vančura ve svém díle filmovém nové postupy a metody. Využíval prvků a postupů, které byli v českém filmovém umění nové (například využití většího počtu neherců, obrazová nebo zvuková překlenutí, různé kamerové triky – zpomalení, zrychlení filmu, rozhoupání kamery ...), snažil se přispívat ke kultivaci tehdejších filmů a velmi negativně se stavěl proti zanedbávání jazyka. V době, kdy Vančura tvořil své filmy, byl často nepochopen, jelikož se jeho filmy příliš odlišovaly od konvenčnosti tehdejšího uměleckého projevu a pohodlnosti tehdejšího diváka.

Jelikož jsme se snažili vytvořit dílčí studii o díle *Konec starých časů*, nemohla námi zůstat bez povšimnutí předloha, ze které dílo vyšlo. Tou je nerealizovaný filmový scénář, který se měl jmenovat *Baron Prášil*. V kapitole věnované tomuto scénáři jsme se pokusili zodpovědět otázky konfrontace motivů, témat a konstrukce ústředních postav (ve scénáři a v knize). Akcentovali jsme také mimouměleckou stránku scénáře, snažili jsme se zodpovědět otázku, z jakých důvodů nebyl scénář realizován.

Po zodpovězení těchto otázek jsme přistoupili k interpretaci vybraných problémů v díle *Konec starých časů*. Jako velmi zajímavou hodnotíme postavu knihovníka Bernarda Spery, který má v knize funkci postavy a vypravěče (zaměřili jsme se také na prostředky, které Vladislav Vančura využil pro vyjádření vypravěčova JÁ), dále na ústřední postavu, knížete Alexandra Megalrogova, a v neposlední řadě jsme zaměřili svou pozornost na jazykové prostředky v díle. Při interpretaci románu *Konec starých časů* jsme došli k závěru, že Vladislav Vančura vytvořil satirické dílo, které je velmi ovlivněno filmem, vypravěč zde oplývá „filmovým

viděním“ a mnoho scén v knize je podáno po způsobu scén ve filmu. V následující kapitole jsme provedli komparaci románu a stejnojmenné filmové adaptace Jiřího Menzela. Zde jsme dospěli k závěru, že přes zjednodušující Menzelovu tendenci se snaží zůstat románu věrný a snaží se zachovat jeho ironický ráz. Dle našeho názoru vytvořil Jiří Menzel adaptaci, která vedle své literární předlohy stojí jako plnohodnotné dílo.

9. ANOTACE DIPLOMOVÉ PRÁCE

Příjmení a jméno autora: Melišová Tereza

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název diplomové práce: Vladislav Vančura – Konec starých časů

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Michal Kříž

Počet znaků: 129 431

Počet příloh: 1

Počet titulů použité literatury: 50

Klíčová slova: Vladislav Vančura, Konec starých časů, Baron Prášil, česká literatura, filmová adaptace, filmový scénář, Jiří Menzel

Krátká a výstižná charakteristika diplomové práce: Diplomová práce se zabývá dílem Vladislava Vančury Konec starých časů. Reflektuje vztah Vladislava Vančury k filmovému umění, provádí komparaci románu s filmovým scénářem a následně se stejnojmennou filmovou adaptací Jiřího Menzela. Práce se také snaží nastínit obraz Vančurovy filmové poetiky.

Key Words: Vladislav Vančura, The End of Old Times, The Baron of Münchhausen, Czech literature, film adaptation, film screenplay, Jiří Menzel.

About the Thesis: The thesis is focused on Vladislav Vančura's work The End of Old Times. It reflects Vančura's relation to the art of filmmaking, compares the novel to the screenplay and subsequently the eponymous film adaptation by Jiří Menzel. The thesis also tries to provide an image of Vančura's film poetics.

10. RESUMÉ

The subject of the thesis is the work *The End of Old Times*, based on an unrealised film screenplay. In order to provide a complex look at the novel *The End of Old Times*, it was necessary to examine the aspects of a screenplay's transformation to a literary work. We have furthermore interpreted the novel itself, in which we see as particularly interesting the character of Bernard Spera, who appears as a character as well as the narrator of the work. Another look was given to the character of count Alexander Megalrogov, who is the principal hero of the work and who has been nick-named the Baron of Münchhausen by other characters of the novel. Even though the novel was based on a film screenplay and Vančura never completely abandoned the idea of making the film, it was not made in the author's lifetime. The primarily planned film version of *The End of Old Times* was created after almost sixty years as a film adaptation by Jiří Menzel.

The aim of the thesis is to provide a study on *The End of Old Times*, focusing on chosen problems, among others the relation between the literary work and the film. The thesis is trying to enable better understanding not only of the genesis of the novel *The End of Old Times*, but also of the context of the film adaptation – especially seen through the optics of the relationship between the literary screenplay and the novel and also the literary work and the film adaptation.

In the opening chapters of the thesis, we have examined Vladislav Vančura's approach to the art of filmmaking (interpreting the films on which he participated) and tried to create an image of Vančura's film poetics. In the following chapter we drew our attention to the film screenplay which served as the basis for the novel. In the chapters focusing on the novel *The End of Old Times* we particularly examined the narrator, the means of expression of the narrator's ME, language features and the central character of the work. In the end of the thesis we compared the novel to its film adaptation.

11. POUŽITÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

VANČURA, V. Konec starých časů. Praha: Československý spisovatel, 1958.

VANČURA, V. Rozmarné léto. Brno: Jota, 2004.

VANČURA, V. Luk královny Dorotky. Praha: Československý spisovatel, 1982.

VANČURA, V., INNEMANN, S. Před maturitou, 1932.

VANČURA, V. Na sluneční straně, 1933.

VANČURA, V. Marijka nevěrnice, 1934.

VANČURA, V., KUBÁSEK, V. Láska a lidé, 1937.

VANČURA, V., KUBÁSEK, V. Naši furianti, 1937.

VANČURA, V. Baron Prášil. Filmový scénář: Památník národního písemnictví Praha, 1933.

MENZEL, J. Konec starých časů, 1989.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

Knihy:

BARTOŠEK, L. Desátá múza Vladislava Vančury. Praha: Československý filmový ústav, 1973.

BARTOŠEK, L. Dějiny československé kinematografie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.

BLAHYNKA, M. Vladislav Vančura. Praha: Melantrich, 1978.

BROUSIL, A., M. Od Klicpery k Stroupežnickému. Praha: Novina, 1942.
Film v díle Stroupežnického

CURTIUS, E., R. Evropská literatura a latinský středověk. Praha: Triáda, 1998.

- DOLEŽEL, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.
- ELLIOT, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*. University of California, Berkeley: Cambridge University Press, 2003.
- GENETTE, G. *Narrative Discourse*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 1983.
- HRADSKÁ, V. *Česká avantgarda a film*. Praha: Československý filmový ústav, 1934.
- CHATMAN, S. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*, kap. „Úvod“. Brno: Host, 2008.
- CHATMAN, S. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, kap. „Nový druh filmové adaptace“. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- LINHART, L. *První estetik filmu*. Praha: Filmový ústav, 1968.
- MCFARLANE, B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Vančurův Konec starých časů*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Vančurův vypravěč*. Praha: Akropolis, 2006.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury*. Praha: Odeon, 1971.
- NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- NÜNNING, A. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- PEŠAT, Z. *Doslov ke Konci starých časů*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- POLÁČEK, J. *Portréty a osudy*. Boskovice: Albert, 1994.
- RYBÁK, J. *Doba a umění*. Praha: Československý spisovatel, 1961.
- SEIFERT, J. *Město v slzách*. Praha: Československý spisovatel, 1922.
Plátno v kinu
- TEIGE, K. *Film*. Praha: Petr, 1925.
- VANČURA, V. *Řád nové tvorby*. Praha: Svoboda, 1972.
- WAGNER, G. *The Novel and the Cinema*. Fairleigh Dickinson University Press: U.S., 1990.

ZÁVODSKÝ, A. Vladislav Vančura mezi literaturou, filmem a dramatem.
Opava: Slezské muzeum, 1971.

Časopisy:

BEDNÁŘOVÁ, M. Cesta Barona Prášila. Tvar. 1997, č. 17, s. 9.

BLUM, A., V. Listy pro umění a kritiku II. 1934, s. 19-20.

BROUSIL, A., M. Nový život I. 1949, č.8, s. 50-61.

BROŽ, J. Rozpravy Aventina 9. 1933-1934, č.1, s. 1.

ČERNÍK, A. Lidové noviny 46. 1938, č. 50/90, s. 6.

HANUŠ, O. Pás I. 1935, č. 5, s. 1.

RYBÁK, J. Tvorba, 1935, 272 s.

SMRŽ, K. Rozpravy Aventina 9. 1933-1934, s. 98.

STANKOVIČ, A. Dvakrát o nové vlně. Tvář. 1969, roč. 4, č. 1, s. 59-63

ŠALDA, F., X. Nejnovější krásná próza česká. In Šaldův zápisník VII. s
172. (Rozbor konce starých časů – souborná přednáška)

TROJAN, J. Čin 5, 1933, 526 s.

VANČURA, V. Slovo a slovesnost 1. 1935, č.1, s. 42.

12. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

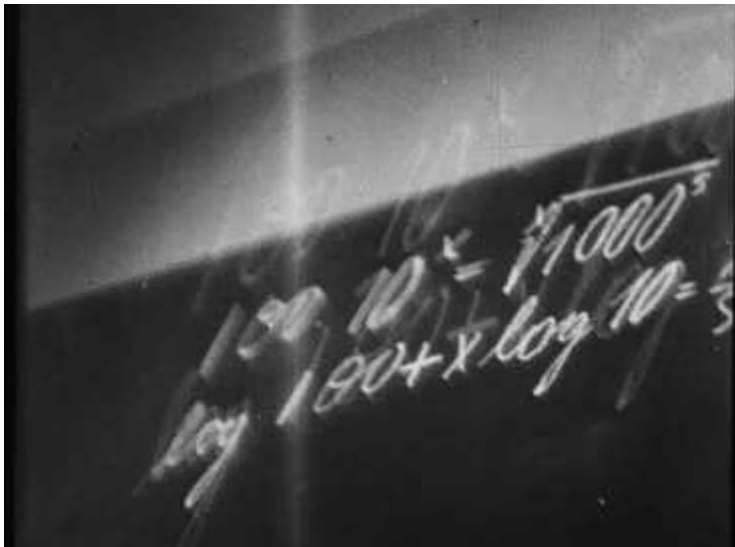
obrázek 1: úvodní záběr z filmu *Před maturitou* – akvárium, které symbolizuje život za zdmi gymnázia.



obrázek 2 – film *Před maturitou* – detail mouchy, která se marně snaží prorazit skleněnou tabuli ve chvíli, kdy je student Kafka zkoušen u tabule a neví si rady.



obrázek 3 – film *Před maturitou* – rozhoupaná kamera (student Kafka je zkoušen a neví si rady).



obrázek 4 – film *Před maturitou* – snímek z tenisového hřiště, který slouží jako obrazové překlenutí ke scéně následující.



obrázek 5 – film *Před maturitou* – obrazové překlenutí z tenisového hřiště.



obrázek 6 – film *Marijka nevěrnice*.



obrázek 7 – film *Marijka nevěrnice* – snímek symbolizuje chudobné sociální poměry – dlouhá zobrazení bosých nohou se objevují několikrát.



obrázek 8 – film *Na sluneční straně* – snímek slouží jako obrazové překlenutí – zobrazuje kulečnickové koule.



obrázek 9 – film *Na sluneční straně* – zde je vidět přechod z jedné scény na druhou (od zobrazení kulečnickových koulí ke hře v kuličky).



obrázek 10 – film *Na sluneční straně* – následující snímek, který již zobrazuje děti hrající kuličky.



obrázek 11 – film *Na sluneční straně* – na následujících dvou snímcích podává Vančura kontrast mezi honosnou hostinou a chudobou.



obrázek 12 – film *Na sluneční straně*.



obrázek 13 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – detail růže symbolizuje pokusy prvních filmů o estetickou působivost.



obrázek 14 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – titulek, který je zakomponovaný do série již běžících záběrů.

*Kdykoli se chrapoun
navlékne do vévodských spodků,
vždycky je prodře.*

obrázek 15 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – potlačení barevnosti odkazuje k černobílému filmu.



obrázek 16 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – na následujících třech snímcích nalézáme prvek situační komiky (na snímku prvním si Josef Stoklasa očišťuje obuv).



obrázek 17 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – na tomto snímku si Stoklasa při očišťování bot obuv omylem vyzul.



obrázek 18 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – zde si Stoklasa uvědomil, že odchází bez bot, a aniž by přestal číst noviny, nazouvá si obuv zpět.



obrázek 19 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – konfrontace Josefa Stoklasy s dřívějšími majiteli zámku Kratochvíle prostřednictvím snímání olejomalb na stěnách.



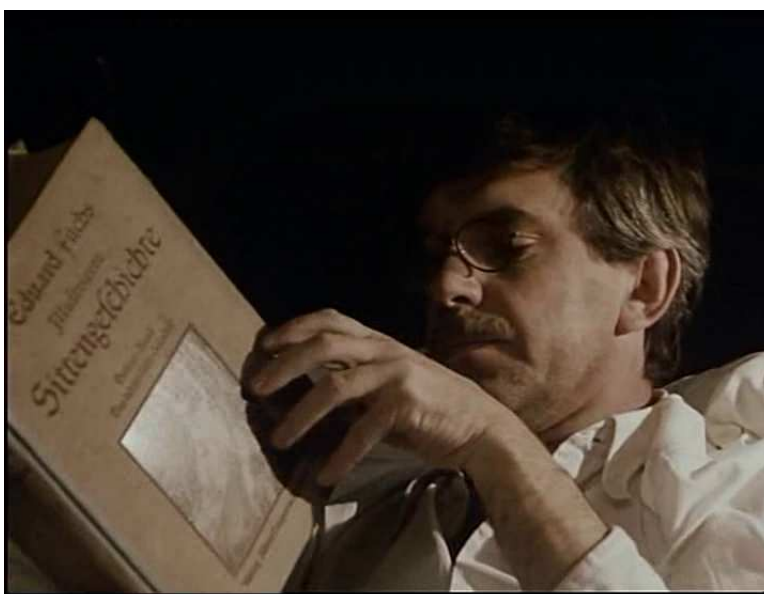
obrázek 20 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – zobrazení nezpůsobného chování Josefa Stoklasy.



obrázek 21 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – odsuzující pohledy sluhy Kotery, který převzal šlechtické návyky dřívějšího majitele.



obrázek 22 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – nahrazení staročeského textu *Spor duše s tělem*, kterým se Bernard Spera utěšuje ve chvílích milostného neúspěchu, dobovou erotickou literaturou, která působí komicky především kvůli rozdílnému kontextu příběhu a času.



obrázek 23 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) – obraz dobové erotické literatury.



obrázek 24 – *Konec starých časů* (filmová adaptace) - prvek situační komiky.

