

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparace filmové adaptace postavy
Štěpy ve filmu *Petrolejové lampy*
s její literární předlohou**

Kateřina Hejdučková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Komparace filmové adaptace postavy Štěpy ve filmu *Petrolejové lampy* s její literární předlohou vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucímu práce panu Mgr. Petr Bilíkovi, Ph.D., za jeho vstřícnost a trpělivost. Dále pak mé rodině, která mě po čas celého studia na Univerzitě Palackého v Olomouci podporovala.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Kritika literatury a teoretická východiska pro komparaci literární a filmové postavy.....	6
2. Literární postava podle Bohumila Fořta	7
2.1 Charakterizace literární postavy jako takové	8
3. Filmová postava – mizanscéna	11
4. Metodologie	14
5. Literární předloha <i>Petrolejové lampy</i>	17
5.1. Literární narativ a jeho distribuční funkce (kardinální funkce a katalyzátory)	18
5.2. Literární postava Štěpa, vlastní informanty a indicie	21
6. Film <i>Petrolejové lampy</i>	31
6.1. Vliv cenzury na výslednou podobu filmového zpracování	31
6.2. Struktura narativu	32
6.3. Filmová postava Štěpa – vizuální, jazykové a kulturní kódy.....	33
6.4. Filmová postava Štěpa – její vztahy s muži	36
7. Komparace.....	39
7.1 Komparace narativu literárního díla s filmem.....	39
7.2 Kardinální funkce literární postavy - komparace s filmovým zobrazením	40
7.3 Implementace informantů a vlastních indicií literární postavy Štěpy do filmové postavy	41
7.4 Literární a technický scénář, komparace scénářů s výslednou realizací snímku.....	48
Závěr	51
Seznam použitých pramenů a literatury	55

Úvod

Ve své práci se zaměřuji na postavu Štěpánky Kiliánové (dále Štěpy), komparaci její literární podoby s podobou filmovou s pomocí metodologie Briana McFarlana.

V první části své práce se věnuji teoretickým východiskům. Abych mohla literární postavu komparovat s jejím filmovým zobrazením, definuji nejprve co to je literární postava, co to je postava filmová a stanovím postup pro následnou komparaci postavy z literární předlohy s jejím filmovým ztvárněním. V druhé části své práce se zabývám již konkrétně postavou Štěpy.

V kapitole věnované literární předloze vymezím narativní strukturu a její kardinální situace, které tvoří svět, ve kterém Štěpa žije a který ji formuje. Definuji literární postavu, její vzhled, charakterizaci a motivace v narativu. V kapitole věnované filmovému zobrazení Štěpy pracuji s filmovým materiálem. Svůj popis rozdělím na analýzu narativní struktury snímku a dále pak na popis filmové postavy Štěpy. Bude následovat vlastní komparace definované postavy z literární předlohy s postavou z filmového zpracování.

Cílem této komparační analýzy je zjistit, čím se zobrazení filmové postavy Štěpy od její literární předlohy liší, definovat zjištěné odlišnosti a analyzovat, zda jsou pro porozumění postavě Štěpy podstatné natolik, že mohou změnit i vyznění celého příběhu ve filmové adaptaci. Proč divák filmové adaptace může rozumět motivacím hlavní postavy Štěpy jinak, než čtenář literární předlohy, budu analyzovat nejen z komparace literární a filmové postavy, ale využiji také literárního a technického scénáře k filmovému zpracování.

1. Kritika literatury a teoretická východiska pro komparaci literární a filmové postavy

Jako hlavní východisko pro mou analýzu komparace zobrazení postavy Štěpy v literárním díle a v díle filmovém jsem zvolila metodologii Briana McFarlana, kterou zpracoval v publikaci *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹. Jedná se o dosud nejrozsáhlejší studii, věnující se teorii adaptace literárního díla a předkládá postup, kterým můžeme komparovat předlohu s její filmovou adaptací.

Základem pro popis literární postavy je mi pak studie Bohumila Fořta *Literární postava*². V této studii se Bohumil Fořt v první části věnuje teoretickým přístupům literárních vědců k literární postavě, předně teorii vycházející z Aristotelovy *Poetiky*³ a jejímu opačnému pólu Edwardu Morgenu Forsterovi. Ve druhé části představuje čtenáři vhodný návod, jak zkoumat literární postavu, její charakter nebo charakterizaci.

Inspiraci pro popis filmové postavy jsem čerpala z knihy Davida Bordwella a Kristiny Thompsonové *Umění filmu*⁴, konkrétně z kapitoly zabývající se mizasncénou.

Základním literárním pramenem, ze kterého vycházím je román Jaroslava Havlíčka, *Petrolejové lampy*⁵, který byl vydán v roce 1953 v nakladatelství Československý spisovatel.

¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. ISBN: 13 978-0198711506.

² FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. ISBN:978-80-85778-61-8.

³ ARISTOTELÉS. *Rétorika – Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Rétoriky. 9. vyd. Poetiky. Praha : Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

⁴ BORDWELL, David; THOMPSON Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6.

2. Literární postava podle Bohumila Fořta

Zkoumání literárních postav probíhá zpravidla v interakci se zkoumáním ostatních narativních elementů a jejich konstelací.⁶

Bohumil Fořt ve svém díle *Literární postava*⁷ vytyčuje dva krajní póly vztahu postavy a děje, kdy čerpá z pojetí Aristotela a Edwarda Morgena Forstera. V prvním případě upozorňuje na Aristotelovo normativní třídění aspektů tragédie a jeho definici šesti základních složek tragédie, z nichž dvě jsou postava a děj (spolu se slovním výrazem, myšlenkovou stránkou, scénickou výpravou a hudbou).⁸ Postava je tedy v Aristotelově pojetí zcela podřízena ději. Protikladem k Aristotelovi staví Fořt pojetí Edwarda Morgena Forstera, který své zkoumání fikčních postav staví především na porovnání jejich atributů s atributy postav reálného světa.⁹

Bohumil Fořt vnímá postavy jako skutečné lidi a jeho přístup k postavám je skrze jejich psychologické charakteristiky a činy nebo jednání. Postavy jsou mentálními konstrukty čtenáře a tak si k nim čtenář tvoří vztah, dozvídá se o nich vše to, co autor dovolí vědět. Jak o nitru, tak zevnějšku. Znalost čtenáře o postavě je konstruována podle informací, které autor předá skrze slova a tuto znalost může rozšířit nebo omezit.¹⁰

⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel).

⁶ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8. Str. 13.

⁷ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8.

⁸ Tamtéž, 15.

⁹ Tamtéž, 17.

¹⁰ Tamtéž, 18.

2.1 Charakterizace literární postavy jako takové

Mentální konstrukce postavy bývá mnohdy zaměňována za pojem charakterizace postavy. Bohumil Fořt tvrdí, že charakterizace a charakter postavy jsou pojmy, které jsou ve výzkumech literárních postav problematické. A to proto, že někdy lze brát postavu jako konstrukt narativu s určitou funkcí a z toho vyplývající charakteristiky, jindy lze literární postavu považovat za samostatnou jednotku, kterou čtenář poznává a jejíž charakter se postupně otevírá.¹¹

Pojem charakter používá pro označení dynamických aspektů konkrétních postav, jejichž motivace jsou předmětem čtenářské interpretace. Bohumil Fořt přichází s dvěma základními typy indikátorů postavy a s prostředky její charakterizace skrze textové reference a to: přímá definice a nepřímá prezentace.¹² Pro přímou definici je typické, že pojmenovává určitý rys adjektivem. V souhrnu jde o informace, které jsou předány přímo popisem, promluvou postav nebo vypravěče o určité postavě. Fořt zdůrazňuje, že obecnou vlastností atributů získaných přímou definicí, je jejich staticnost, postava je definována teď a tady.¹³ Za nepřímou prezentaci můžeme považovat implicitní poznámky. Pokud přímá definice čtenáři přímo řekla informace – explicitně, nepřímá je implicitně kóduje a na čtenáři pak je, jak s informacemi naloží, jak si je interpretuje. Nepřímá charakteristika pracuje s různou hloubkou významů, od vzhledu postavy po její činy a promluvy. Patrick O’Neill citovaný v knize tvrdí, že: „*Takzvaný proces charakterizace de facto zahrnuje tři vzájemně se prolínající procesy: proces konstrukce autorem, proces rekonstrukce čtenářem a proces pre – konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními, ať už jsou očekávána či odmítána.*“¹⁴ U postavy Štěpy v knize Jaroslava Havlíčka je typická práce s očekáváním čtenáře, který si stejně tak jako vedlejší postavy knihy, má domýšlet charakteristiku postavy

¹¹ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8. Str. 63

¹² Tamtéž, str. 64 – 65.

¹³ Tamtéž, str. 64.

¹⁴ Tamtéž, str. 66

podle jejího vzhledu, sociálního postavení. Čtenář interpretuje společenské konvence podle svých subjektivních norem a znalostí. Předpoklady, které si tak k postavě čtenář definuje, může narativ narušovat, když postava svými činy nebo názory jde proti proudu očekávání a konvencí.

Právě jednání a činy umožňují čtenáři chápat morální vlastnosti, ideje, postoje, city a motivace postavy. Čtenář, při dekódování implicitní charakterizace skrze jednání postav, vychází z běžné kauzality svého života, která se může individuálně lišit. K jednání postavy patří její promluva. Způsobem promluvy se postava začleňuje do kontextu narativu a podílí se na vytváření fikčního světa.¹⁵ Příkladem může být postava služebné, která bude mít jiný slovník, než postava krále. Pokud konvenční představa o promluvě krále nebo služebné bude ale narušena, bude čtenář vnímat tento nesoulad a hledat důvody proč tomu tak je.

Dalším nepřímým charakterizačním prostředkem je vzhled literární postavy, který je obvykle vyjádřen popisem nebo prostřednictvím vypravěče. Skrze určený vzhled se pro čtenáře postava vymezuje od ostatních postav a projevuje se také určitá typologie, která závisí na konvenčním chápání vnějších vzhledových znaků. Tyto konvence mají základ v uměleckém a společenském chápání vnějších znaků. Příkladem může být porovnání mezi tím, jaký plnovous si čtenář představí při zmínce o čaroději oproti tomu, v jakém stylu ho následně popíše autor v knize. Čtenář využívá svou nabytou zkušenost z předchozích děl a v podobě konvencí může některé vzhledové znaky interpretovat jako charakterní znak.¹⁶ Konvenčnost se odráží i ve výkladu a zkušenosti s použitými jmény postav. Postavy v narativu po pojmenování získávají tvar, vlastní jméno konkretizuje osobu. Jméno postavy odkazuje k atributům, které jsou jí přisouzeny v celém konkrétním díle a mohou být i významotvorným prostředkem. Významotvornost se může využít při použití

¹⁵ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8. Str. 68 – 69.

¹⁶ Tamtéž, str. 67.

jména živé postavy nebo postavy z jiného fikčního světa, kdy čtenář využívá své zkušenosti a jménu přisuzuje charakteristiky již známé.¹⁷

¹⁷FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8. Str. 73 – 74.

3. Filmová postava – mizanscéna

Vnímání filmové postavy divákem je ovlivněno mimo přímé režijní práce a hereckého pojetí souborem činností a věcí, souhrnně nazvaných jako mizanscéna.

Porozumění filmové mizanscéně se věnuje kniha *Umění filmu*¹⁸ autorů Davida Bordwella a Kristin Thomsonové. Mizanscénou autoři rozumí všechno to, co se odehrává před kamerou a divák vidí na plátně. Autoři tak definovali hlavní složky mizanscény - prostředí, kostýmy a masky, osvětlení a inscenování.

Tvůrci filmu mohou s výběrem prostředí pracovat mnoha způsoby. Jedním z nich je vybrat si již existující lokaci pro inscenaci akce, nebo si prostředí vytvořit v ateliérech, kde nad nimi mají naprostou kontrolu. Někteří tvůrci pracují s miniaturní výpravou, jiní naopak tvoří velkolepé historické filmy s věrným prostředím. Jiní tvůrci využívají prostředí jako zprostředkovatele charakteru. Prostor je v některých případech pečlivě vybírán, protože může definovat další vývoj postav. Je neodlučitelnou součástí příběhu, bez které by nedával smysl. O charakteru postav vypovídá neodmyslitelně vyobrazení místa, kde žijí a nejčastěji se pohybují. Pokud je život postavy ukotven do malého bytu, kde se nachází pouze pár kusů nábytku a žádné jiné dekorace (obrazy, jiné bytové doplňky), může toto prostředí říct o postavě, že je chudá, nebo ho nepovažuje za svůj domov apod. Kromě funkce zprostředkovatele charakteru postavy, může být prostředí také metaforou pro to, s jakými emocemi se potýká.

Atmosféru prostředí filmu ovlivňuje také to, jestli je snímek černobílý nebo barevný. Samotná volba konkrétních barev ovlivní divákovo vnímání a pomáhá autorovi díla umocnit svůj záměr.

¹⁸ BORDWELL, David; THOMPSON Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. IBSN: 978-80-7331-217-6.

Osvětlení umožňuje vidět ve snímku, co se děje, ale také nám jeho světlejší a tmavší oblasti pomáhají dotvořit celkovou kompozici každého záběru. Směřuje tak naši pozornost ke konkrétním událostem, které jsou v daný okamžik v obraze nejdůležitější.¹⁹ Existuje několik směrů osvětlení a to: přední světlo, protisvětlo, podsvícení, horní světlo a low - key osvětlení,²⁰ které divákovi napomáhají orientovat se v prostoru, či utvářet atmosféru. Avšak pro mou bakalářskou práci jejich podrobnější představení není potřebné.

Kostým je pro diváka zřejmě tím nejvýraznějším a nejsnáze čitelným prvkem mizanscény. Nejenže je pevně spjatý s dobou, ve které se film odehrává, ale také může vyjadřovat charakter či nálady postav. Ve snímcích odehrávajících se v přítomnosti vzniku filmu je naopak důležitější charakterový význam. Může se klást důraz na nejnovější módu, nebo naopak může poukazovat na chudobu.

V neposlední řadě do mizanscény patří inscenování, kterým se především myslí chování figur nebo postav na scéně. Figura má více významů, nemusí to být pouze živý herec na scéně, ale také různé objekty, zvířata, roboty i prosté tvary.²¹ Zvířatům může mizanscéna pomoci vytvářet pocity, které následně diváci vnímají. Neživým objektům zase pomáhá utvořit pohyby. Tyto pohyby zase vytváří pocity lidských protagonistů, když jim například nejde vidět do tváře nebo jsou moc daleko od kamery.²² Stejně jako tyto objekty, tak i herci ztvárňují nějakou roli. Herecký výkon se skládá z vizuálních prvků a zvuku. Mezi vizuální prvky se řadí například gesta a výrazy tváře, mezi zvukové naopak hlas a další zvukové projevy.²³ Herecký projev se může lišit podle žánru filmu – v komedii budeme například očekávat to, že herec bude přehrávat, aby tak dosáhl komediálního zážitku. Styly herectví se dají přizpůsobit určitému žánru filmu a na rozdíl od dramatu může herec například ve fantasy získat větší svobodu pro svůj projev.

¹⁹ BORDWELL, David; THOMPSON Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. IBSN: 978-80-7331-217-6. Str. 172.

²⁰ Tamtéž, str. 172.

²¹ Tamtéž, str. 180.

²² Tamtéž, str. 181.

²³ Tamtéž, str. 182.

Tušíme, jak by se asi choval manžel, když by zjistil, že ho žena podvádí, ale nevíme, jak by se asi choval hobit nebo čarodějnice.

4. Metodologie

Pro potřeby této práce se zaměřím na prvky z literárního díla, které jsou teoreticky vymezeny Brianem McFarlanem v díle *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*²⁴ jako přenositelné nebo adaptovatelné na filmové plátno. McFarlane ve své studii aplikuje metodologii komparace na příkladech pěti filmů: *Rudé písmeno* (1926), *V zajetí minulosti* (1942), *Nadějně vyhlídka* (1946), *Daisy Millerová* (1974) a *Mys hrůzy* (1991).²⁵

Filmoví tvůrci již od počátků kinematografie čerpali náměty svých příběhů z literatury a adaptace literárních děl jsou nedílnou součástí kinematografie. Po premiéře filmu, který je adaptací stejnojmenného, nejlépe velmi známého románu, se divák nemůže vyhnout potřebě srovnávání, jak moc je věrná adaptace tohoto románu. Zároveň však adaptace literárního díla nevzniká s předpokladem přilákat především diváka znalého původní předlohy. Adaptace se nemusí nutně snažit věrně napodobit literární originál. Zfilmování známé předlohy představuje také možnost překvapit diváka otevřením nového tématu a dát tak prostor postavám, které čtenář může ve svém mentálním konstruktu díla potlačovat.²⁶ Pro literaturu a film je spojujícím prvkem narativ. To, co kniha dokáže říct slovy, film přetvoří do obrazů a promluv postav.

Ve svém díle Brian McFarlane představuje postup analýzy, vhodný ke komparaci předlohy s filmovou adaptací. Jako první je pro něj podstatné určit v knize prostředky, které jsou nejsnáze přenositelné na filmové plátno, tyto prvky pojmenovává transfery.²⁷ Transfery jsou prvky narativu, jejichž absence nebo úpravy ve filmové adaptaci pomáhají při analýze, zda se jedná o věrnou filmovou

²⁴ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. ISBN: 13 978-0198711506.

²⁵ Tamtéž, str. 33 – 193.

²⁶ Tamtéž, str. 21.

²⁷ Tamtéž, str. 11 – 13.

adaptaci nebo například o příběh na motivy daného literárního díla. Jedná se o ty prvky textu, které přímo pojmenovávají konkrétní skutečnosti nebo charakteristické znaky postav (jména, vzhled, události).²⁸

Ne každý prvek je však snadno přenositelný. McFarlane čerpá z díla literárního kritika a teoretika Rolanda Barthese, přejímá z jeho *Úvodu do strukturální analýzy vyprávění*²⁹ dvojici pojmů distribuční a integrační funkce a implementuje je do své metodologie. Integrační funkce McFarlane nazývá také indiciemi. Rozumí tím ty prvky, které jsou nutné pro správné pochopení příběhu. Zaměřují se na psychologické rozpoložení postav, atmosféru prostředí nebo konkrétní informace o postavách. Tyto indicie však nepodléhají přímému transferu, ale vlastní adaptaci. Indicie se dále dělí na informanty (přímé informace jako jméno postavy, věk) a vlastní indicie (vnitřní svět postavy, atmosféra děje).³⁰

Druhou skupinou prvků transferu jsou distribuční funkce, které jsou tím nejdůležitějším typem transferu příběhu z literatury do filmového média. Oproti integračním funkcím, které se zaměřují na spíše abstraktní jevy, distribuční funkce se zaměřují na příběhové situace. Distribuční funkce tedy kategorizují příběhovou rovinu díla, zaměřují se na důležité situace v narativu, které děj posouvají. Opět se dělí na dvě podkategorie katalyzátory a kardinální funkce nebo také jádra.³¹ Kardinální funkce jsou hlavní situace a měly by být zachovány v transferu pro věrohodnost adaptace. Při tvorbě věrné adaptace tak bude převedeno do filmového média co největší množství těchto událostí. Katalyzátory pak upevňují hlavní situace, jsou to situace vedlejších příběhových linií.

²⁸ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. IBSN: 13 978-0198711506. Str. 13 – 15.

²⁹ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: Znak, struktura, vyprávění. Host, Brno, 2002.

³⁰ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. IBSN: 13 978-0198711506. Str. 13.

³¹ Tamtéž, str. 13.

Druhá část McFarlenovy práce se zaměřuje na vlastní adaptaci knižní předlohy, kterou charakterizuje jako vypovídání.³² Převodem literatury – psaného slova na filmové plátno se vytváří prostor pro změny významů, které se mohou lišit od představ čtenáře knihy.

McFarlane se zabývá možnostmi adaptace vypravěče. Vypravěč se vyskytuje v různých podobách ve většině prozaických literárních děl. Přímá adaptace vypravěče na filmové plátno nebývá tak častá, filmoví tvůrci většinou volí jiné alternativy pro posouvání narativu a s postavou vypravěče pracovat nemusí. Volba přenesení vypravěče do adaptovaného díla tak může pozměnit optiku původně vyprávěného světa, tvořeného spisovatelem pro čtenáře.³³

Další, čemu se McFarlane při rozboru vlastní adaptace věnuje, je kategorizace filmových kódů, specifických výrazových prostředků filmu, pomocí kterých filmoví tvůrci transformují psaný jazyk na filmové plátno. Tvorba filmových kódů a jejich následné divácké čtení mohou vytvářet nové významové prvky ve filmové adaptaci oproti literární předloze. McFarlane rozděluje kódy do dvou skupin. První skupinou jsou kódy kinematografické, tato skupina nahrazuje čtení literárního textu (přechody mezi záběry a vlastnosti záběrů). Druhou skupinu filmových kódů označuje jako extra – kinematografické. Tuto skupinu charakterizuje spojení s mizanscénou a zvukem a má čtyři podkategorie: jazykové, vizuální, nelingvistické- zvukové kódy a kulturní kódy.³⁴

Poslední část díla McFarlena se zaměřuje na vlastní analýzy pěti již výše zmíněných snímků. Každou analýzu McFarlane rozděluje na dvě části: transfer a vlastní adaptace. V závislosti na konkrétním snímku při vlastní komparaci vytváří model zkoumání, který se zaměřuje na specifickou problematiku zvoleného snímku, kdy zohledňuje i dobu vzniku snímku a sociálně kulturní podtext.

³² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. ISBN: 13 978-0198711506. Str. 23.

³³Tamtéž, str. 15.

³⁴Tamtéž, str. 28 - 29.

5. Literární předloha *Petrolejové lampy*

Psychologický román *Petrolejové lampy*³⁵ Jaroslava Havlíčka byl poprvé vydán v roce 1935 pod názvem *Vyprahlé touhy*, později přepracován a znovu posmrtně vydán v roce 1944 pod původně zamýšleným názvem autora. Samotný román je rozdělen na tři části – *Lampy svítí a prostírá se* (33 kapitol), *Sytý u stolu* (22 kapitol) a *Lampy zhasínají* (11 kapitol). Tento román měl být prvním z plánovaného cyklu tří románů, které by se věnovaly postavě Štěpy, její rodné Jilemnici (rodné místo také Jaroslava Havlíčka) a Vejrychovsku. Autor tvořil se záměrem pokračovat v narativu, čemuž odpovídá otevřený konec *Petrolejových lamp*. Svůj záměr se Jaroslavu Havlíčkovi nakonec uskutečnit nepodařilo, protože v roce 1943 předčasně zemřel. Dokončil pouze první kapitolu druhého plánovaného románu *Vlčí kůže*³⁶, nazvanou *Šelma hladoví*. Nedokončený román byl posmrtně vydán v roce 1967 s předmluvami a doslovem editora Josefa Rumlera. V této kapitole *Šelma hladoví* děj navazuje na konec *Petrolejových lamp* a rozvíjí jednu z vedlejších postav původního románu, Aloise Trakla, která se ve filmovém zpracování neobjevila. Další vedlejší postavě, ze světa Štěpy, uvedené v románu *Petrolejové lampy*, Antonínu „Synáčkovi“ Skálovi se Jaroslav Havlíček pak věnuje v románu *Synáček*³⁷ z roku 1942. Tato postava je oproti postavě Aloise Trakla do filmové podoby adaptována.

Spisovatel Jaroslav Havlíček patří mezi přední autory meziválečné literatury, zaměřující se na psychologickou prózu. Nosnými motivy jeho tvorby jsou především specifika života na maloměstě na přelomu století a fungování či spíše nefungování rodiny. V jeho příbězích se pravidelně opakují témata jako vliv rodinného zázemí na rozvoj osobnosti, rozpad osobnosti v důsledku dědičné zátěže, nemoci či závislosti (například na alkoholu), touha po začlenění podle pravidel

³⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). 314 s.

³⁶ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Vlčí kůže*. Kruh (Hradec Králové), 1967. 328 s.

³⁷ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Synáček*. Praha: Československý spisovatel, 1981. 181 s.

maloměstské společnosti. Proti tomu je postavena touha po lásce, hledání smyslu života a nakonec odpoutání se od svazujících maloměstských pravidel a pokřivené morálky jako možnost řešení zdánlivě neřešitelných situací.

Transfery jsem podle metodologie Briana McFarlana, definovala jako ty prvky, které lze přímo převádět z knihy do snímku. V následující části se nejprve zaměřím na definici vypravěče v románu *Petrolejové lampy* a dále pak určím hlavní kardinální funkce a katalyzátory. Pak budu analyzovat postavu Štěpy, definovat hlavní informanty a indicie.

5.1. Literární narativ a jeho distribuční funkce (kardinální funkce a katalyzátory)

Pro pochopení struktury literárního narativu je v případě *Petrolejových lamp* důležitá funkce vypravěče. Text románu je čtenáři většinou předkládán v er formě. Ovšem vypravěč do děje mnohokrát zasahuje svými subjektivními názory nebo vzpomínkami. To je typické například při vypravěčově popisu otce Štěpy, Štěpána Kiliána: „*Pokud se dovedu upamatovat, nosil vždycky jen černý nákrčník k nízkým, ležatým límčům, k límčům co nejnižším, patrně proto, aby jeho laločnatý, jakoby oteklý krk nebyl ničím tísněn. [...] Po dvakrát jsem přijal z ruky pana školního dozorce Kiliána výroční vysvědčení a dvakrát se mi zaryly do tváře jeho bledě modré, krvavými žilkami stínované oči s němou výčitkou.*“³⁸ Popis matky Štěpy, Anny Kiliánové je také doplněn o osobní zkušenost vypravěče: „*V několika posledních letech svého života se už nemohla pohybovat. Tak jsem ji také jediné znal, zemlenou, bezmocně ležící na vozíku, který tlačíval ke kostelu dnes už dávno mrtvý Tonánek...*“³⁹ Projevené osobní zkušenosti s postavami ze strany vypravěče se vyskytují hlavně v prvních kapitolách první části románu. Vypravěč tak postavám dodává jistou autentičnost a čtenář má pocit reálné existence postav.

³⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 11-12.

³⁹ Tamtéž, str. 12.

K realitě se odkazuje také popisem fotografií, které zobrazují významné události města Jilemnice nebo hlavní postavy románu. Jeho vstupy mnohdy narušují také chronologickou stavbu celého románu, kdy čtenáři odkrývá informace, které mají teprve nastat a často i takové, které ani nemají pro vyprávěný příběh zásadní význam. Příkladem je výše zmíněný popis otce Kiliána, kde vypravěč říká, že jej poznal jako školního dozorce, přitom v románu se už dále funkce otce ve škole nikde nerozvíjí ani nepřipomíná. Předně však je to celá první kapitola románu, která odhaluje všechny budoucí důležité milníky ze života hlavní postavy Štěpy: „*Když léta páně 1903 stavitel Kilián náhle zemřel [...] a za půl roku po něm jeho manželka Anna, nezanechal po sobě ani sourozenců ani jiných příbuzných, nýbrž jen jedinou dceru Štěpánku, provdanou za hejtmana Malinu.*“⁴⁰ Čtenář se tak na prvních stránkách knihy dozvídá ve zkratce o osudu Štěpy, kdy zemře její otec, že se Štěpa vdá a za koho. Zmínky takovéto povahy ale nemají pro hlavní osu příběhu větší význam. Ovšem důležitý je popis matky Štěpy, Anny Kiliánové, kdy vypravěč popisuje, že ji poznal bezmocně ležící na vozíku a tím upozorňuje na budoucí záhadnou nemoc Anny. Z těchto důvodů by se dal vypravěč označit za vypravěče vševědoucího.

Chronologický způsob vyprávění příběhu v románu Jaroslava Havlíčka nabízí množství pevně daných bodů, použitelných pro věrnou adaptaci díla do filmové podoby. McFarlane ve své metodologii komparace literární předlohy s filmovou adaptací definuje kardinální funkce jako výčet událostí příběhu v literární předloze, které jsou důležité pro kostru příběhu. Míra a způsob jejich přenesení pak mohou při vlastní komparaci pomoci určit věrnost adaptace.

Jako kardinální funkce neboli jádra, jsem si zvolila 18 níže uvedených bodů, které považuji za kostru vývoje příběhu postavy Štěpy v románu. Pro následnou komparaci považuji za důležité vymezit narativní strukturu, ve které se postava pohybuje.

⁴⁰ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel), str. 9.

1. Štěpčino dětství na Vejrychovsku s bratřenci.
2. Odjezd Pavla na učení.
3. První polibek Pavla a Štěpy.
4. Otec Malina přiznává, že Pavel má dluhy.
5. První vážný vztah Štěpy s Antonínem Gromanem.
6. Novoroční večírek.
7. Rozhodnutí Pavla vzít si Štěpu za ženu z finančních důvodů.
8. Žádost o ruku, získání svolení od rodičů Štěpy
9. Svatba.
10. Štěpa se dozvídá, že je Pavel nemocný, ale neví, o jakou nemoc jde.
11. Úmrtí otce.
12. Úmrtí matky.
13. Útěk Pavla do hor.
14. Jan navrhuje odvést Pavla do ústavu.
15. Odvoz Pavla do ústavu.
16. Sen o svatbě a Pavel umírá.
17. Štěpa se ve vlaku loučí s mrtvými.
18. Otec Malina navrhuje Janovi, aby si Štěpu vzal za ženu.

Katalyzátory jako vedlejší vývojové linie, se v románu v podstatě nerozvíjejí v samostatné příběhy. Struktura narativu popisuje vývoj hlavní postavy na příkladech postavou zažitých událostí, které poukazují na její osobnostní rysy a chování. Jako katalyzátory v příběhu tak určují především dějovou linku rodičů

Štěpy, jejich onemocnění, smrt, romantické vztahy Štěpy s muži a mikro příběhy ostatních obyvatel Jilemnic.

5.2. Literární postava Štěpa, vlastní informanty a indicie

Jak je výše uvedeno, román je rozdělen na tři části: *Lampy svítí a prostírá se, Sytý u stolu a Lampy zhasínají*. V první části románu, *Lampy svítí*, se Havlíček věnuje psychologickému vývoji hlavní postavy od narození (1. září 1870) po rok 1900. Popis prvních třiceti let života Štěpy se dá vnímat také jako sonda do jejího nitra, díky které může čtenář pochopit motivace jejích následných rozhodnutí a činů v příběhu.

Prvními informanty o postavě Štěpánky Kiliánové později Malinové, jsou přesné datace jejích životních událostí. Chronologický až kronikářský způsob vyprávění obsahuje tyto informanty: Štěpa se narodila 1. září 1870, 1. září 1890 šla Štěpa ke kartárce pro věštbu, na jaře 1897 se v Jilemnici stavěla železnice, 1. září 1899 vyjel po nové železnici první vlak, 31. 12. 1899 se po odloučení Štěpa setkala s Pavlem na novoročním plese, 10. listopadu 1900 proběhla svatba Štěpy a Pavla, 26. července 1901 při procházce s nemocným Pavlem městem si Štěpa uvědomila, o jakou nemoc se jedná, 11. února 1903 zemřel otec Štěpán Kilián a 31. srpna 1903 matka Anna Kiliánová. V noci z 20 na 21. února 1904 umírá Pavel Malina.

Dalším informantem je vzhled postavy, který je v literární předloze řešen již od narození. Postava Štěpy je: „...Štěpánka byla dítě samotářské. Neboť byla z dětí, které nejsou u svých malých přátel a přítelkyň oblíbeny. Předně to bylo panské dítě mezi všemi dětmi řemeslníků a potom to bylo dítě zvláštní, hlavaté, těžkopádné a nehezké. Byla mnohem statnější a větší než ostatní. Svádělo je to k předpojatosti, která se časem vystupňovala v opravdovou zášť.“⁴¹ Věrný popis postavy se prolíná všemi kapitolami, Havlíček s charakterizací Štěpy skrze vzhled promyšleně pracuje,

⁴¹HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 19.

když ji představuje jako panské dítě, které je však velmi konvenčně nevhledné a to ji ve společnosti izoluje. Jako šestiletou Štěpu Havlíček popisuje jako: „[...]měla přespříliš široká ramena a hlavu mezi nimi jaksi nízko posazenou – jako by se ustavičně krčila. Trojitá brada jí vyzývavě trčela do výše. Vypadala jako malá paní máma.[...] Bohaté černé vlasy jí lnuly k hlavě, jako by byly namaštěny, visely jí po zádech v dlouhém těžkém copu. Její tmavě hnědé oči byly oči porcelánové panny, kterou nenáviděla, nad nimi se ježilo husté chlapecké obočí.[...]Navíc ji hyzdilo ochmýřené mateřské znaménko na pravé tváři.“⁴² Vizualizace postavy Štěpy přímým popisem tak nedává prostor pro individuální mentální konstrukt postavy čtenářem. Popis se nevyhýbá detailům, jako například, že se velmi potí a má mastné vlasy a Havlíček je v dalších kapitolách znovu připomíná. Vzhled je tak důležitým charakterizačním prvkem literární postavy, který ovlivňuje čtenáře, pracuje s jeho očekáváním a předsudky, kdy může posuzovat charakteristiku postavy podle svých subjektivních norem a znalostí.

Mezi informanty o postavě řadím také prostředí, ve kterém postava žije. Štěpa v příběhu *Petrolejových lamp* žije nejprve v rodinném domě v Jilemnici a po svatbě se stěhuje na Vejrychovsko, kam si jako malá utíkala hrát s bratranci Janem a Pavlem Malinovými. Prostředí rodinného domu v Jilemnici není blíže specifikováno, je uvedeno, že se jedná o vícepatrový dům v centru města. Vejrychovsko je pak velký statek, o který se v začátku příběhu stará bratr Anny, matky Štěpy, Jan Malina.

Při vyobrazení statku Vejrychovska se Havlíček snaží již na samém začátku románu o navození určitého *genia loci* (ducha místa). Popis historie statku je možné zařadit svou funkcí v příběhu mezi vlastní indicie. Havlíček se věnuje popisu historie tohoto statku, jako prokletého místa, kdy se statkem je spojena legenda o kouzelníkovi a čertech a zapálení původního statku, po kterém zůstane pouze čertova stodola. Tato stodola v příběhu pak v době života Štěpy stojí nadále. Také

⁴² HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 25-26.

způsob nabytí statku Vejrychovsko je autorem prezentován jako něco tajemně pohádkového a osudového. Dědeček Štěpy, otec Anny a Jana Malinových, pracoval na stavení nedaleko Vejrychovska, jehož majitel byl velmi bohatý, bohužel po čase ztratil rozum a začal rozhazovat po lese peníze. Dědeček Štěpy, zaměstnaný tehdy jako jeho čeledín, měl štěstí, že peníze v lese našel, posbíral a koupil za něj zmíněný prokletý statek Vejrychovsko.⁴³ Úvodní část románu od počátku pracuje s hlubokým exkurzem do kořenů postavy Štěpy, do historie jejich předků a následný osud Štěpy dává pak zpětně smysl a působí jako dědičné zatížení nebo kletba.

Další vlastní indicií je sociální status hlavní postavy. Od počátku je čtenář obeznámen s tím, že se Štěpa narodila do bohaté rodiny místního stavitele Štěpána Kiliána. Jaroslav Havlíček patří mezi tvůrce psychologického románu, pro které byla ve své době charakteristická osudovost. S osudem a dědičností autor pracuje i v případě postavy Štěpy. Předně je tomu tak v poznámce o seznámení jejich rodičů, tedy, že Anna Kiliánová pocházela z bohaté rodiny a provdala až ve věku 32 let za Štěpána, který se o Annu ucházel.⁴⁴ Zmínku o vztahu z rozumu se čtenář dozvídá na počátku knihy a nepozorností nebo přemírou informací je možné tuto spojitost zapomenout, ale je příznačné, že právě ten samý osud potká právě Štěpu. Svět, ve kterém Štěpa vyrůstá, se dá nazvat světem chladným a bez lásky: „[...]mohlo se předpokládat, že matka vynahradí holčičce něhu, kterou jí neprojevoval otec. Nebylo tomu tak. Anna Kiliánová byla selsky přísná, selsky strohá.“⁴⁵ Je možné, že právě určitá duševní deprivace v útlém dětském věku byla příčinou Štěpčiny pokřivené touhy po lásce a pocitu nenaplněnosti ve vztahu.

Vlastní indicií je charakter literární postavy Štěpy, který má čtenář možnost konstruovat pomocí množství životních událostí a činností. Vnitřní dialogy, dialogy postavy s okolím jsou potlačeny na minimum. Pro promluvu Štěpy Havlíček

⁴³ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 12 - 15.

⁴⁴ Tamtéž, str. 15.

⁴⁵ Tamtéž, str. 19.

používá hovorový jazyk, neformální výrazy, ale více její způsob mluvy nespécifikuje. Podle promluvy není možné blíže charakter postavy Štěpy definovat. Poznání charakteru Štěpy v textu románu vychází především z jejího jednání a popisu tužeb v jednotlivých situacích a v prostředí, ve kterém se postupně pohybuje a které ji formuje. První prostředí, které Štěpu v dětství formuje, jak jsem výše již zmínila, je Vejrychovsko, které jako dítě často navštěvovala, stalo se jí útočištěm, středobodem dětských her, seznamování se s prací na statku, starostí o zvířata. Dalším prostředím, které Štěpu formuje je prostředí divadla. Díky opakovanému úspěchu na divadelních prknech se mění sociální status Štěpy ve společnosti. Do povědomí vstupuje jako malá školačka, která odehraje mužskou roli Jara.⁴⁶ Pak v patnácti letech, kdy vystupuje v ochotnickém souboru Kolár. V obou případech svým vystoupením okouzlí celé městečko. Z toho lze vyvodit další indicii, a to, že Štěpa byla velmi odhodlaná a nebojácná již od dětství. Její odvaha se projevuje v překračování tehdejších společenských stereotypů, typických pro předválečnou dobu na malém městě. Účast v divadelním spolku je i jediným poznaným koníčkem, kterému se Štěpa věnuje. Svě poslední vystoupení má na oslavě Nového roku, spolu se Synáčkem a ostatní jilemnickou mládeží. Po svatbě, která se uskutečnila v listopadu následujícího roku, se Štěpa do divadelního světa nevrací, v příběhu je pouze zmínka, že odmítá účast v divadelním představení z důvodu starosti o statek Vejrychovsko.

Dalším vlastní indicií je vztah Štěpy k mužům. Charakter a motivace Štěpy se knize vyvíjejí v návaznosti se zkušenostmi s muži. Postava Štěpy prochází složitým obdobím. Velmi touží po sňatku, lásce a dětech, zároveň však nenaplnuje představy místních mužů, co se týče vzhledu a chování jako dívky. Seznamování Štěpy s muži se věnuje první, nejrozsáhlejší díl románu *Petrolejové lampy*, *Lampy svítí a prostírá se* a je fakticky jeho výrazným motivem. Prvním projev emocí

⁴⁶ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 24 - 25.

k opačnému pohlaví ukazuje Štěpa při odchodu Pavla z Vejrychovska na studia.⁴⁷ Tento by se mohl interpretovat jako projev dětského přátelství. Ovšem od tohoto momentu, kdy Štěpa projevuje smutek nad Pavlovým odchodem, začínají příběhy s muži, jako důležité motivy životě Štěpy, stále více akcentovat. Druhou mužskou postavou v životě Štěpy je Lojzík Trakl⁴⁸, dítě služebné v rodném domě Štěpy, objevující se v kapitole deváté první části knihy. Štěpa už jako náctiletá se zde k malému Traklovi chová jako maminka, Lojzík však její dobrosrdečnosti velmi využívá a vůbec si toho neváží. Na tomto vztahu mezi dítětem a Štěpou je zobrazeno, jaký postoj Štěpa zaujímá k lidem, kteří se k ní odvrací. Snaží se totiž malé dítě získat, zavděčit se mu, i když po ní dítě křičí, strká do ní a nikdy lásku nevrací. Až si nakonec dítě sama zprotiví. A to samé se pak postupně stane ve vztahu s Pavlem v poslední kapitole románu. Pavel Malina se dá označit jako první nápadník v životě Štěpy. V kapitolách 13 a 14 se dvacetiletý Pavel navrácí na rodné Vejrychovsko, setkává se s tehdy patnáctiletou Štěpou, která s ním prožije první romantický polibek, a poté také první negativní zkušenost s mužem. Pavel se jí snaží násilím zmocnit a Štěpě se podaří z jeho sevření vymanit. Druhým nápadníkem je úředník Wrum, Havlíčkem popsán jako podivín, hubený a zlomyslný mužík, který se o Štěpu zajímá jako devatenáctiletou.⁴⁹ Doprovází ji na Jilemnické kolonádě, kde se mladí lidé v páru ukazují městu. Avšak po pár společných procházkách Wrum Štěpu opouští s vysvětlením: „(Štěpa) je zajímavá, talentovaná, ale za mou ženu se nehodí“⁵⁰tento důvod se stal však vzorem pro muže v Jilemnické společnosti. „Je-li dívka devatenáct let, nemusí se ještě pokládat za starou pannu, ti však, kdo jsou trochu obeznali ve světě, vědí, že osud zachází s lidmi přechoasto velmi pořouchle. Jak kdo začíná, tak obyčejně také končí. Případ, který se udál v květu mládí, dává někdy návod k upotřebení letům příštím, rok

⁴⁷ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 32 – 34.

⁴⁸ Postava Lojzika Trakla je hlavní postavou v nedokončeném pokračování *Vlčí kůže*. V nedokončeném pokračování je pak třetím manželem Štěpy.

⁴⁹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 73 - 77.

⁵⁰ Tamtéž, str. 76.

kopíruje rok, staropanenství bývá vryto v tvářičce, ještě broskvově růžové.“⁵¹ Text ze stran 76 - 77 znovu umocňuje osudovost, předurčení dalších kroků Štěpy v jejím životě. Třetím mužem je pak učitel Pavlík⁵², který se o Štěpu uchází v kapitole 22 první části knihy, ale neúspěšně, protože pro matku Štěpy, Annu Kiliánovou není jako možný budoucí ženich dost dobrý. Vztah s Antonínem Gromanem by se dal nazvat prvním opravdovou známostí, ale znovu nešťastnou. V tomto případě byl Antonín vhodnou partií pro hlavní hrdinku, ale v této době se ve Štěpce už projevuje její nepoddajnost a zdravá hrdost. Mezi partnery dochází k hádce, kvůli pro Antonína nehezkému klobouku, o kterém tvrdil, že je vrcholem nevkusu a položil ji několik otázek: „*Je – li pryč ochotna kajicně přiznat svůj omyl, omluvit se mu za přestupek proti přirozené poslušnosti, souhlasit s jeho názorem, že klobouk je vrcholně hnusný, možno říct nestydatý, a zavázat se, že už jej nikdy nevezme na hlavu.*“⁵³ Její odpovědí je ne a tedy další ztráta potencionálního ženicha. Vezme-li se v úvahu kontext doby a touha Štěpy založit rodinu, je její záporná odpověď prokázáním charakteru a pevnosti postavy. Nepovedené vztahy uzavírá návrat Pavla, který se stává Štěpčiným osudovým mužem. Z výčtu nenaplněných lásek v Štěpčině životě je však důležité upozornit, že ve většině případů stojí za nezmarem hodnocení okolí. Pouze v případě učitele Pavlíka je to matka, která překazí dvojici navázat kontakt. V ostatních případech se muži Štěpě vzdálili především kvůli její rozdílnosti od okolí a nepoddajnosti.

Nenaplněné vztahy s nápadníky doplňuje kapitola 28, ve které již zoufalá Štěpa poznává dělníky ze stavby nové železniční dráhy. V tomto období je Štěpa označována za starou pannu a velmi se snaží získat si partnera, bez ohledu na jeho postavení. Dělníci ze stavby však pro Štěpu představují pouze prostředek pro získání dítěte, znovu jsou to nevhodní muži, které by si nemohla vzít. Sbližuje se s mladým dělníkem, a i když by s ním mohla strávit noc, ze situace utíká. V textu je

⁵¹ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 76 - 77.

⁵² Postava učitele Pavlíka také pokračuje v dalším díle *Vlčí kůže*. Obě postavy Pavlík i Ložík Trakl jsou v *Petrolejových lampách* vedlejší role, které do života Štěpy zasáhnou okrajově.

⁵³ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 105.

tento rozpor ve vnitřních hodnotách Štěpy výstižně popsán: „*Hra s muži ji stravovala, žila v jakémisi nebezpečném víru, stála nad srázem, ale nesklouzla, toužebně se smála a rozpínala paže, jako šílená, volala stíny, a přece se vždy znovu vzdalovala svého práva na lásku. [...] Volala po milencích, ale byla by strpěla jenom manžela.*“⁵⁴

Mimo romantické vztahy má v mužích i přátele a to v bratřancích Janovi a Toníkovi Skálovi, přezdívaném Synáček. Stejně jako Štěpa, je Synáček členem divadelního spolku a účastní se aktivně divadelních her. Je nejžádanějším mladým hochem v Jilemici, ale pro Štěpu jako partner nepřijatelný, protože je o čtyři roky mladší. Vztah těchto dvou postav se drží v přátelské rovině. Synáček jde na svatbě Štěpě za svědka. Bratranec Jan je o sedm let starší než Štěpa, v dětství se jejich přátelství přerušilo odjezdem Pavla na učení. Jejich vztah se znovu rozvíjí až když se Štěpy stává paní domu Vejrychovsko. Neopominutelnou mužskou postavou v dívčině životě je otec Štěpán Malina. Otec s dcerou spolu sdílejí vášeň pro divadlo, kdy je na Štěpčiny úspěchy otec velmi pyšný. Štěpu nijak neomezuje, nesnaží se ji změnit. Je proti, aby v patnácti letech nastoupila do kláštera, místo toho ji s matkou posílají na učení do Jičína. Jeho otcovská podpora se projevuje zásadně v situaci, kdy přestože o Pavlovi nemoci věděl (odvodil si ji ze symptomů), nestál Štěpě v cestě ke sňatku. Tušil, že Pavel brzy zemře a že Štěpa bude moci začít znova, ale již s lepším společenským postavením vdovy oproti nelichotivé pozici staré panny, ve které se v té době Štěpa nacházela.

Z jednání postavy v interakci s muži se dá usoudit, že Štěpa v mužích nehledá primárně lásku, ale společensky akceptovaný vztah, ze kterého by vzešlo dítě. A toto definuji jako poslední zásadní indicii. Vztah Štěpy k dětem již naznačila popsána situace s Aloisem Trekle, který byl první dětskou postavou v příběhu. Druhou je malá Helenka, dítě sousedů rodiny Kiliánových. Štěpa holčičku při každém setkání zahrnuje polibky a něžnostmi, i když to dítě neopětuje. Téma dítěte

⁵⁴ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 119.

se znovu objevuje měsíc po svatbě s Pavlem. Jejich svatební noc je po měsíci nenaplněna a Štěpa se v dialogu vymezí: „*Chci mít děti! Vdala jsem se, abych je měla!*“⁵⁵Pavel však tvrdí, že žádné děti nechce a tím se snaží zatajit hlavní důvod svého přístupu a to je jeho nevyлéčitelná nemoc. Manželství zůstává bezdětné. Štěpčiny mateřské pudy se přeměňují ve starosti o statek, nemocnou matku Annu a Pavla. Naposledy je zmíněna touha Štěpy po dítěti jev závěru románu: „*Kdyby tak ještě byly děti,*“ *touží záduřčivě Štěpa po ještě úplnějším štěstí, „to by teprve bylo to pravé!“ Je ochotná držít do úpadu pro přelud Vejrychovska svého dětství, pro tklivé Vejrychovsko mrtvé matky, pro památku svého neúnavného, svědomitého otce, pro pouhou rozkoš ze vzkvétajícího díla, ale ještě raději a ještě zuřivěji by pracovala pro docela prostý lidský cíl, pro budoucnost krve své vlastní krve!*“⁵⁶ Nenaplněné Štěpčino mateřství, touha po dítěti nese univerzální motiv budoucnosti. Chce mít cíl, skrze dítě chce zdůvodnit své odhodlání a dřinu. Chce po sobě něco zanechat.

Tímto jsem představila základní informanty a vlastní indicie postavy Štěpy v knize Jaroslava Havlíčka. Všem těmto informacím se věnuje první část *Petrolejových lamp, Lampy svítí a prostírá se*, která se vyznačuje psychologickým vývojem Štěpy z dítěte do třicetileté dámy. Druhá část románu *Petrolejové lampy, Sytý u stolu*, pak je o boření jejích růžových představ a přerodu z dítěte v dospělou ženu. Štěpa se nechává unést romantickou představou o rodinném štěstí s nemocným Pavlem, který ji tuto skutečnost tají. Pro vývoj postavy je tato část knihy zdánlivě nezajímavá, otevírá se v ní ale ten skutečný příběh, ke kterému celá první část knihy směřovala. Její sociální status se konečně mění ze staré panny na vdanou ženu, majitelku statku. Štěpa se srovnává s tím, že asi nikdy nebude mít vytoužené děti, šťastného milujícího manžela a klidný život. Do narativu vstupuje výrazněji, oproti předchozí části, postava Pavla, který trpí syfilidem. Jeho postavu symbolizuje právě již zmíněný duch Vejrychovska čaroděj, který se musel stát

⁵⁵ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 202.

⁵⁶ Tamtéž, str. 304.

starým mládencem, aby získal ruku satanovy dcery. V tomto případě Štěpa pomyslně zůstává provdanou, ale starou pannou aby ulehčila poslední měsíce života Pavla, trpící nevyléčitelnou a v té době smrtelnou pohlavní chorobou.

Třetí část románu, pojmenovaná *Lampy zhasínají*, nechává postavu úplně dozrát, Štěpa se musí vyrovnat s úmrtím rodičů. Po smrti otce, Štěpána Kiliána, se Štěpa musí starat sama nejen o stále více nemocného Pavla, ale i o svou bezmocnou matku Annu, která za pár měsíců po smrti otce umírá také. Štěpa ztrácí všechny své dosavadní jistoty. To, co čtenář se Štěpou v první části románu prožíval, tu naději a představu o budoucím životě, v poslední upadá a bledne. Podoba, v jaké se čtenář se Štěpou seznámil, se vizuálně příliš nezměnila. Je stále zavalitá, černé vlasy a nepříliš půvabný obličej. Její charakter a osobnost se však v důsledku událostí otevřel a ukázal velmi lidským. Román poukazuje na povrchnost soudobé společnosti, která Štěpě neustále přisuzovala atributy chování podle jejího postavení, odsuzovala odchylky od společenských představ, soudila Štěpu také podle jejího zevnějšku. Ale přesto většina vedlejších postav její odvalu a sílu obdivovala a chtěla být jako ona.

Poslední část románu zasahuje do snění a vnitřního duchovního světa Štěpy. Štěpě se zdá podivný sen, ve kterém je na své svatbě s Pavlem a čeká, až konečně přijde. Samu sebe v tu chvíli popisuje jako dívku s: „*Útlou, vzdušnou postavou, její plet byla pletí Sněhurky, lehký skoro churavý ruměnec jí krášlil líčka, rty byly krvavé jako rána. Vlasy měla rusé a dlouhé spuštěné po zádech [...]*“⁵⁷ Štěpa se po probuzení dozvídá, že Pavel zemřel. Je zajímavé, že Havlíček pro její sen zvolil zcela odlišný popis Štěpy, jako krásné ženy, kterou se Štěpa sama nikdy necítila. A neméně zajímavé je, že tento popis je hodně podobný tomu, jak je ztvárněna vizuálně filmová Štěpa ve ztvárnění Ivy Janžurové. Duchovno se jakoby zhmotní na posledních stranách románu, kdy se Štěpa při cestě vlakem ve svém vnitřním

⁵⁷ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 292.

monologu rozloučí se všemi zemřelými a poeticky se tak osvobodí od všeho dosavadního trápení a může jít dál.⁵⁸

⁵⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 294 – 299.

6. Film *Petrolejové lampy*

Snímek *Petrolejové lampy* vznikl v roce 1971 v režii Juraje Herze. Ve 101 minutách vypráví příběh Štěpy Kiliánové a jejího nerovného vztahu s Pavlem Malinou.

6.1. Vliv cenzury na výslednou podobu filmového zpracování

Scénář ke snímku vznikl v roce 1970, ve složité době nastupující normalizace a zesilujícího postavení cenzury. Výroba filmového díla v tomto období měla prakticky jednotný postup. Ještě před samotnou realizací filmu musel být scénář schválen zvláštní komisí, následovalo natáčení snímku a než bylo umožněno pustit film do distribuce, musel film tzv. projít ještě finální schvalovací projekcí. Schvalování se obvykle neobešlo bez zásahů do předkládané práce. Bylo nutné upravit jak scénář, tak i výsledný snímek, některé scény byly vyškrtnuty přímo z původního scénáře, některé již natočené scény pak musely být z filmu vystřiženy. Tyto zásahy byly podmínkou pro uveřejnění filmu, v opačném případě by hrozil zákaz veřejného promítání snímku. Pro filmové tvůrce v tehdejší Československu byl způsob práce o to komplikovanější a omezující. Již samotná povinnost schvalování scénářů filmaře od určitých témat odrazovala. A i schválení scénáře neznamenovalo, že k zásahu cenzury nedojde po finální schvalovací projekci. Tehdejší cenzura by se tedy dala považovat za další prvek, který mohl částečně ovlivnit výsledné vyznění filmového příběhu.⁵⁹

⁵⁹ Zásah cenzury vzpomíná Václav Šašek v bonusovém rozhovoru DVD *Petrolejové lampy*. Speciální edice Juraje Herze [DVD]. Praha: Bontonfilm a.s, 2010. DVD obsahuje krátké rozhovory s Jurajem Herzem a Karlem Černochem.

6.2. Struktura narativu

Role vypravěče je ve snímku nahrazena filmovými prostředky misanscény. Narativ je vyprávěn chronologicky, začíná událostmi na oslavě nového tisíciletí a končí domnělým ovdověním hlavní postavy Štěpy. Pro potřeby následné komparace knižní předlohy Štěpy s filmovou adaptací jsem níže narativ snímku rozdělila na 24 scén:

1. Oslava nového roku.
2. Otevření dopisu učitele Pavlíka.
3. Zahradní slavnost a rozchod s Gromanem.
4. Návštěva Vejrychovska a Pavel v dluzích.
5. Pavel má intimní románek se selkou Mankou.
6. Bratr Pavla, Jan, se bude ženit, chce si vzít Manku, Pavel přichází s nápadem, že si vezme za ženu Štěpu kvůli majetku.
7. Pavel učí Štěpu střílet.
8. Námluvy.
9. Svatba a svatební noc.
10. Štěpa sleduje, jak Jan bije Manku za nevěru s Pavlem.
11. Výlet na skálu Krkavec.
12. Návštěva rodičů, rozmluva o vnoučatech.
13. Štěpa kupuje les a od Pavla se dozvídá, že je nemocný a nemůže mít děti.
14. Štěpa se chce se podělit se švagrem Janem na vedení statku.
15. Návštěva přítele Jiřího, Pavel má nápad, jak přivést Štěpu do jiného stavu.

16. Při cestě do města, lidé poznávají, že Pavel je nemocný a páru se smějí.
17. Pavel utíká kočárem do lesa a Štěpa ho jde hledat, najde ho na skále Krkavec.
18. Manka umírá.
19. Štěpa je v Praze na psychiatrické léčebně a naposledy vidí šíleného Pavla.
20. Cesta vlakem kde Štěpa vidí malou holčičku s jeptiškou.
21. Štěpa ve městě potkává Synáčka.
22. Rozhovor otce Maliny s Janem že by si měl Štěpu vzít, aby nepřišli o statek.
23. Holčička je Pavlova nemanželská dcera.
24. Poslední setkání s dítětem, které by chtělo za Štěpou, ale jeptiška ji nepustí.

6.3. Filmová postava Štěpy – vizuální, jazykové a kulturní kódy

V této části práce, věnující se postavě Štěpy ve filmové adaptaci analyzují extra-kinematografické kódy, definované Brianem McFarlanem v metodologické části práce. Jedná se o kódy vizuální, jazykové a kulturní.

Základním vizuálním filmovým kódem je u postavy Štěpy její vzhled. Filmovou Štěpu ztvárnila herečka Iva Janžurová, které v době vzniku snímku bylo třicet let. Juraj Herz se nesnažil potlačit její přirozené atributy, herečce jsou ponechány charakteristické zrzavé vlasy a bledá pleť. Neopomenutelným vizuálním filmovým kódem je volba barevnosti kostýmů, které reflektují vývoj postavy Štěpy. Na začátku snímku poznáváme Štěpu jako mladou dámu v honosných šatech, které jsou v kontrastu s kostýmy dalších ženských postav, barevně nejvýraznější a navrstvené. Barevnost kostýmů a doplňků působí žensky a hravě, i když má

odkazovat zřejmě k nevkusnosti, nebo překombinování, jako tomu bylo v knižní předloze. Štěpa působí jako postava výstřední až odvážná. Zároveň barevnost kostýmů je prvkem významotvorným. Například ve scéně, kdy Štěpa s Pavlem vzpomínají na společné zážitky (návrat Pavla z vojny, citovou náklonnost Štěpy k Pavlovi, společně strávené dny v dětství), je Štěpa zahalena žlutým šátkem, který je naaranžován přes ramena a lehce přes hlavu. Barva šátku spolu s rezavými vlasy herečky jsou tak v zimním prostředí nejvýraznějším prvkem v záběru.⁶⁰ Výrazná barva je znovu použita ve scéně, kdy už je Pavel rozhodnut získat Štěpu za manželku kvůli jejímu vysokému věnu. Štěpa je oděna do jednobarevných rudých šatů. Před jejím příchodem jsou v záběru vidět další ženské postavy, které mají o Pavla zájem. Tyto jsou ale všechny oděny do světlých barev a jakoby splývají s okolím.⁶¹ Štěpa je tak vizuálně nejvýraznější a spolu s Pavlem, který má modrou vojenskou uniformu, jsou v záběru dominantní. Během námluv v domě Kiliánů má Štěpa růžové nadýchané až princeznovské šaty, které podtrhují její něžnost. Kostýmová barevnost Štěpy se vytrácí ihned po svatební noci. Do této události by se daly kostýmy Štěpy charakterizovat jako pompézní, přebujelé, plné květinových ozdob a různých geometrických tvarů. Svatbou veselé kostýmní kreače vrcholí a stejně jako postupuje děj, tak u kostýmů začínají mizet zdobné drobnosti. Štěpa se po svatbě objevuje ve třech obrazech v červeno – zelené variaci kostýmů, opakuje se také motiv zahalení šátkem, tentokrát sytě rudým a to při scénách na statku.

Mezi zvukové kódy patří kódy jazykové. Děj se odehrává v podkrkonošském městě Jilemnice v období z počátku 20. století, proto by se dalo předpokládat využití místního dialektu. Ovšem v dialozích žádné prvky lokálního nářečí, které jsou pro tuto oblast typické, použity nejsou. Samotná postava Štěpy se svým způsobem promluvy také nějak výrazněji neprojevuje.

Oproti tomu je hudba ve snímku jako nelingvistický zvukový kód neopomenutelná. Autorem hudby k filmu *Petrolejové lampy* je Luboš Fišer, který se

⁶⁰ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas:00:28:34 – 29:58.

⁶¹ Tamtéž, čas: 00:33:12 – 00:33:41.

podílel mimo jiné také na Herzově dalším snímku, *Morgiana* (1972). Filmová hudba je specifický hudební žánr, který významně dotváří atmosféru filmového snímku. Její význam může být psychologický, jako například opakující se melodie ve zlomových situacích příběhu. Filmová hudba může obsahovat leitmotivy neboli příznačné motivy, což jsou právě ony opakující se melodie, které jsou složeny pro konkrétní situaci nebo postavu ve snímku. Změny harmonie a rytmu v průběhu snímku pak odráží proměny postavy nebo situace, ve kterých se postava nachází. Pro Štěpu je opakujícím se leitmotivem jemná sentimentální melodie, která se objevuje v časech 00:20:07, 00:43:50, 00:56:00 a 01:38:00. V těchto momentech jsou zobrazeny situace, kdy Štěpa stojí před zásadním rozhodnutím nebo informací, která posune její vývoj novým směrem: odmítnutí pana Gromana, Pavlova žádost o ruku, nenaplněná svatební noc a v závěru smiřování se s tím, že se stane vdovou. Leitmotiv je ve snímku rozpoznatelný také pro postavu Pavla. Jedná se o hudební motiv v rytmu valčíku, který postupně spolu se zhoršujícím se zdravotním stavem Pavla v příběhu zpomaluje.

Kulturní hodnoty zobrazované doby ve snímku zastupují kulturní filmové kódy. Stejně jako výběr veselých kostýmů je i chování Štěpy před příchodem Pavla do jejího života v kontrastu s chováním ostatních dívek jejího věku. Příkladem je již třetí scéna snímku, kdy se Štěpa účastní zřejmě zahradní slavnosti. Mladí lidé z Jilemnice hrají hru, kdy jeden muž se šátkem přes oči má chytout kohokoliv ve svém okolí. Chytne postavu Elu, která je okamžitě přivolána svou matkou ke stolu, aby se hry neúčastnila. V tu chvíli přichází do záběru Štěpa, která šátek přebírá, a sama se staví do role toho, kdo chytá. Inscenace této scény tak divákovi ukazuje společenská očekávání zobrazované doby a Štěpu, která se jim nepodřizuje. To podtrhuje i následný dialog Ely a její matky, kdy se Ela ptá „*A Štěpa tam být může?*“ načež matka odpovídá „*Zrovna na tu se budeš ohlížet.*“⁶² Starší žena tak dává najevo své opovržení z chování Štěpy a zároveň mladá dívka odvahu Štěpě závidí. Štěpčina snaha o rovnoprávnost je zobrazena také ve scéně, kdy se jako

⁶² *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:16:18 – 16:22.

jediná ženská postava mezi muži účastní hraní kuželek. Výrazným motivem, symbolizujícím odlišnost v chování Štěpy oproti ostatním dívkám je její pití piva. Tento motiv se ve snímku třikrát opakuje. V první scéně oslav nového tisíciletí vidíme Štěpu procházet davem lidí se sklenkou piva, jak z něj upíjí.⁶³ Dále pak ve scéně, kdy si usedá v bytě na gauč, vypije plnou sklenku piva najednou. Detailně vidíme, jak si pak Štěpa utře ústa do rukávu šatů.⁶⁴ A naposledy je Štěpa s pivem ve zmíněné scéně hraní kuželek, kdy ji její nápadník, pan Groman, upozorňuje, že dáma která pije jako zedník, není dáma.⁶⁵ Další věcí, kterou se Štěpa odlišuje od ostatních dívek jejího věku, je nepatřičný výběr oblečení. Toto je zobrazeno ve scéně, kde Groman vyžaduje, aby se mu Štěpa omluvila a přijala skutečnost, že klobouk, který si na zahradní slavnost zvolila je vrcholem nevkusu. Štěpa to odmítá a tak nápadníka Gromana ztrácí.⁶⁶ Divák tak poznává charakter a odlišnost Štěpy od svého okolí, skrze její chování. Tímto však poznávání motivací, proč je postava jiná než ostatní, v čem jsou její motivace ke sňatku s Pavlem, proč je sama a proč nemá více nápadníků jako ostatní dívky v městečku, končí.

6.4 Filmová postava Štěpa – její vztahy s muži

Filmovou postavu Štěpy, její charakter je možné analyzovat podle jejího vztahu s muži. Již na začátku příběhu vnímáme v blízkosti Štěpy potencionální partnery. Z nichž je nejvýraznější postava Synáčka. Divák jej poznává v první části snímku, kde dialog postav při tanci naznačuje Synáčkovy city ke Štěpě:

Štěpa: Snad tě nepošlapu

Synáček: Ty můžeš.

Štěpa: Viš, co mi řekl Pavel?

⁶³ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:09:22 – 00:09:30.

⁶⁴ Tamtéž, čas: 00:13:35 – 00:13:45.

⁶⁵ Tamtéž, čas: 00:17:20 – 00:17:22.

⁶⁶ Tamtéž, čas: 00:18:20 – 00:19:20.

Synáček: Že jestli se na někoho v tomhle městě těšil, tak to, že to bylo na tebe?

Štěpa: Že se mu ohromně líbilo, jak jste to s Xaverem sehráli!

Synáček: Oficír a dáma!

Štěpa: To je škoda, že z těch mužských, který znám si vlastně jedinej, kterého bych neuměla přeprat... kdyby na to přišlo... A právě ty musíš bejt o tři roky mladší! ⁶⁷

Z dialogu poznáváme, že postavy mají k sobě vztah, který by se mohl rozvinout v partnerství, ale jak Štěpa upozorňuje, Synáček je o tři roky mladší. To je jediný možný důvod, který je pro diváka znám, proč by dvojice nemohla tvořit pár. Ve stejném časovém úseku má Štěpa nápadníka učitele Pavlíka, který je její matkou zapovězen kvůli jeho nízkému postavení a nápadníka pana Gromana, který nezvládne její povahu a raději se s ní nadobro loučí. V prvních několika minutách snímku má tak Štěpa na výběr ze tří mužů a přesto se pak ve scéně, kdy se Pavel uchází o její ruku, rozpláče nad tím, že je již třicetiletá, neprovdaná stará panna. Postava Synáčka se prolíná dějem v průběhu celého snímku. Objevuje se pak v detailu při Štěpině svatbě, krátce před svatební nocí a také v závěru snímku, kdy se setkává s již osamocenou Štěpou. Význam Synáčka v narativu je pro Štěpu připomínkou toho, co mohla mít a co si zvolila. Synáček je pro postavu jediným přítelem, se kterým vede dialogy. Ve snímku se nevyskytuje žádná ženská přítelkyně, ke které by mohla mít Štěpa blízko. Oporou ji však jsou její otec a bratr Pavla, Jan. Vztah otce se Štěpou ve snímku není tak výrazný. Otec se projevuje v dialogu scény, kdy matka zakazuje Štěpě přátelství s mladým učitelem Pavlíkem, kde se otec pokouší dcery před matkou zastat.⁶⁸ Dále pak ve scéně, kdy Pavel žádá o ruku Štěpy její rodiče, je otec proti sňatku, ale ne na dlouho.⁶⁹ Ve dvou zmíněných scénách tak v dialozích otec vyjadřuje svůj názor na dceřiny nápadníky. Dále se už ke vztahům Štěpy nevyjadřuje. Bratranec Jan je ke Štěpě před její

⁶⁷ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas:00:10:32 – 00:11:03.

⁶⁸ Tamtéž, čas: 00:11:35 – 00:13:52.

⁶⁹ Tamtéž, čas: 00:44:20 – 00:46:53.

svatbou neutrální. V závěru příběhu uvažuje nad možným sňatkem se Štěpou, aby zachránil majetek

Vztah Štěpy k Pavlovi ve filmovém zpracování rozvedu při následující komparaci.

7. Komparace

McFarlanova komparační metoda umožňuje si vytvořit pro konkrétní adaptaci vlastní postup zkoumání podle jeho specifických, doby vzniku díla a sociálně kulturních souvislostí.⁷⁰ Po vyhodnocení transferů, se jeho metoda zaměřuje na vyhodnocení filmové adaptace, která zohledňuje ty přenášené prvky, které jsou nejvhodnější pro vlastní adaptaci. Zvolila jsem postup, kdy nejprve porovnávám narativy příběhů. Pak porovnávám kardinální funkce literární postavy s filmovým zobrazením a v neposlední řadě analyzuji, jakou měrou se podařilo na filmové plátno převést informanty a vlastní indicie.

7.1 Komparace narativu literárního díla s filmem

Literární předloha Jaroslava Havlíčka se skládá ze tří částí, které v 66 kapitolách vypráví život Štěpy Kiliánové od jejího narození do jejích 34 let. Celkem na 305 stranách textu poznáváme její příběh. Filmové zpracování Juraje Herze se ve 101 minutách věnuje událostem, které se odehrávají až od dospělosti Štěpy, od 30 let věku. Zobrazované situace ve snímku odpovídají druhé a třetí části literární předlohy, s tím, že počátek snímku kopíruje poslední kapitolu první části románu. Časová osa filmového příběhu chronologicky odpovídá událostem v literární předloze, i když jsou události pozměněny. Snímek ale neobsahuje retrospektivy do dětství Štěpy, které jsou pro porozumění motivace jejího jednání v dospělosti velmi podstatné. Retrospektivy jsou částečně nahrazeny třemi zmínkami o minulosti v dialozích postav. Ve scéně, kdy Pavel učí Štěpu střílet a ptá se jí, zda si pamatuje, jak ji učil jako malou střílet do slunečnic⁷¹, při první scéně Štěpy na Vejrychovsku⁷² a naposledy při prohlížení fotografií z dětství⁷³.

⁷⁰ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: Clarendon Press, 1996. 296 s. ISBN: 13 978-0198711506. Str. 11.

⁷¹ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:38:38 – 00:39:02.

Vypravěč, který v literární předloze zasahuje do vyprávěného děje vlastními zkušenostmi s postavami, se ve filmové adaptaci nevyskytuje. Žádná jemu podobná postava ve snímku není, je částečně nahrazen stříhem, hudbou a způsobem snímání kamery.

7.2 Kardinální funkce literární postavy - komparace s filmovým zobrazením

V kapitole 5.1 jsem definovala 18 kardinálních funkcí vyprávěného příběhu literární předlohy. Jako strukturu filmového narativu jsem definovala v kapitole 6.2 24 základních scén, vyprávějících příběh ve filmu. Román *Petrolejové lampy* je, co se týče prezentovaných událostí, které formovaly postavu Štěpy, natolik rozsáhlý, že do filmového příběhu je skoro nemožné všechny důležité momenty adaptovat. Pro konstrukci literární i filmové postavy Štěpy jsou však tyto momenty podstatné.

Jak již bylo řečeno, filmové zpracování začíná událostmi oslavy Nového roku 1900. Přesto snímek zařazuje do zpracování prvních pět bodů, které jsem v rozboru literární předlohy identifikovala jako události, které oslavě Nového roku předcházely. Toto chronologické přehození dějové linky nemá zásadní vliv na vývoj příběhu, ale na diváka, neznalého literární předlohy, to vliv má. A to při vlastní interpretaci chápání postavy Štěpy, pochopení motivací jejího jednání. Zatímco v literární předloze je Štěpa při oslavě Nového roku již po rozchodu s panem Gromanem, románek s učitelem Pavlíkem je dávnou historií a opětovné setkání s Pavlem (bratrancem a souputníkem z dětství) na plese následně rozvíjí dějovou linku jejich vzájemného vztahu, tak ve filmovém zpracování na plese Štěpu poznáváme, následuje obraz, kdy matka Štěpy odmítá učitele Pavlíka jako možného ženicha a zároveň je nám ukázáno, že Štěpa v tu stejnou chvíli prožívá románek s panem Gromanem. Postava Pavla je nám v tomto obraze ukázána jako někdo

⁷² *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:21:09 – 00:21:38.

⁷³ Tamtéž, čas: 00:39:58 – 00:40:18.

vlastně tajemný neznámý. V životě filmové Štěpy se pak Pavel objevuje mnohem později, fakticky až ve dvacáté páté minutě filmu. Také zobrazení námluv je ve struktuře vyprávěných příběhů oproti literárnímu textu ve filmové adaptaci odlišný. Zatímco dvoření se Štěpě v literární předloze probíhají až po samotné žádosti o ruku Štěpy rodičů Kiliánových, tak ve snímku situace podobné námluvám probíhají před žádostí o ruku. Žádost o ruku tak ve filmovém pojetí vyznívá mnohem promyšleněji než v literární předloze.

Motiv smrti je v literární předloze jedním z důležitých momentů narativu v životě Štěpy, které ji formují. Se smrtí se musí postava v literární předloze vyrovnat čtyřikrát. Filmovou adaptaci tyto momenty mívá, ve snímku umírá pouze postava služebné Manky.

Filmová struktura narativu obsahuje kromě upravených scén taky scény nové, které z narativu literární předlohy nevychází. Jedná se např. o obrazy s malou holčičkou, která je Pavlovou nemanželskou dcerou z jeho minulosti. Také je přidána scéna návštěvy přítele Jiřího. Dalším přidaným příběhem je příběh služebné Manky, která je ve filmovém zpracování několikrát bita, až umírá. V literární předloze je přitom postava Manky nevýraznou postavou na statku. Služebná, s jejímž úmrtím se musí Štěpa v literární předloze vyrovnat je služebná v domě rodičů Štěpy, kdy Štěpě bylo zřejmě 17 let a její smrt je vlastně první smrt, kterou ve svém okolí Štěpa vnímá.

7.3 Implementace informantů a vlastních indicií literární postavy Štěpy do filmové postavy

V kapitole 5.2 této práce jsem definovala informanty a vlastní indicie související s postavou Štěpy.

Co se týče vzhledu, tak v literární předloze je postava popisována jako černovlasá, zavalitá dáma, která má znaménko nad rtem, dvojitou bradu, často mastné vlasy v copu a hodně se potí. Její filmové zobrazení je pravým opakem popsané charakteristiky a spíše připomíná snovou představu literární postavy Štěpy ze závěru románu. Štěpa je ve filmu zobrazena jako krásná, poměrně štíhlá dívka se zrzavými vlasy, bez žádného výrazného znaménka, která působí velmi žensky.

Výstřední způsob oblékání, který je pro postavu Štěpy v románu typický a pro pochopení postavy důležitý, se na první pohled zdá být ve filmovém zpracování totožný. V literární předloze je v příběhu dospívající postavy Štěpy několikrát zdůrazněno, jak nevkusně se dokáže oblékat. Kombinuje křiklavé barvy oděvů a zvláštní klobouky tak, že ji každý v Jilemnici pozná i z dálky a její volba oblečení je často předmětem posměchu okolí. Z filmové adaptace je diskutabilní určit, zda je Štěpa oblečením natolik odlišná od svého okolí že by se to dalo považovat za nevkusné. Jediný moment, kdy se řeší její oblečení, je ve scéně s panem Gromanem, který chce od Štěpy omluvu, za výběr jejího nevkusného klobouku. To, jestli je opravdu vybraný klobouk ve snímku nevkusný, záleží na interpretaci diváka, na jeho uvážení. Kostýmy, ve kterých je postava Štěpy ve filmu zobrazována, lichotí hereččině postavě a jejich styl se nijak významně neliší od kostýmů ostatních ženských postav, prezentovaných v příběhu jako postavy stejného nebo podobného postavení. Jak je již popsáno v kapitole 6.3, je výrazné využití barev kostýmů Štěpy. Barevnost jejich kostýmů je filmovým prostředkem, který odlišuje postavu Štěpy od ostatních. Například v situaci, kdy má Štěpa rudé šaty a ostatní ženské postavy mají šaty světlé, je díky tomu upřena diváková pozornost právě na Štěpu, a odlišuje ji od ostatních.⁷⁴ Nebo ve scéně, kdy má Štěpa na sobě žlutý závoj.⁷⁵ Obě tyto zmiňované situace působí ve filmu opět velmi žensky, dá se říct i jemně a úplně nekorespondují s popisem literární postavy, která se oblékala nevkusně, vyzývavě až kýčovitě. I zde je pak vnímání diváka filmového příběhu podstatně ovlivněno, kdy může být zmaten, proč taková postava Štěpy, jak je ve filmu prezentována, nemůže najít ženicha sobě rovného a jako svou jedinou možnou volbu si nakonec zvolí za ženicha osobu, pro společný život co nejméně vhodnou.

Mezi základní informanty literární postavy Štěpy v románu *Petrolejové lampy* patří datační vymezení událostí z jejího života. Ovšem ve filmové adaptaci se

⁷⁴ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj Herz, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:33:12 – 00:33:41.

⁷⁵ Tamtéž, čas: 00:28:34 – 00:29:58.

s nimi nijak nepracuje. Čas, který mezi jednotlivými událostmi ve filmovém příběhu probíhá, je zobrazen přechodem ročních období, od letních po zimní. Scény v čase 00:27:00 – 00:29:50 snímku jsou jako jediné stylizovány do zimních měsíců. Ostatní scény ve snímku působí jako letní nebo podzimní měsíce, nejde tak přesně určit, kolik času v příběhu uběhlo. V dialozích nejsou časové údaje a počasí, mimo zmíněné dvě a půl minuty snímku, není až tak proměnlivé aby bylo jasně poznat, zda v ději uběhl pak měsíc nebo rok či dva.

V literární předloze je příběh zasazen primárně do dvou prostředí, města Jilemnice a statku Vejrychovsko. Rodinný dům kde Štěpa vyrůstá, není přiblížen. Můžeme se domnívat, že odpovídá vybaveností a vzhledem společenskému postavení rodiny Kiliánů, kteří jsou bohatou a váženou rodinou v Jilemnicích. Vejrychovsko je statek umístěný mimo město Jilemnice, kde otec štěpy, Štěpán Kilián nechá po uzavření sňatku mezi Štěpou a Pavlem postavit panský dům s balkónem. Oproti literární předloze, místo reálného města Jilemnice byly pro natáčení obrazů z maloměsta vybrány Benátky nad Jizerou. Pro statek Vejrychovsko byla zvolena budova ve vesnici Hrazany. Scény ve filmu, které zobrazují bydlení rodičů Kiliánových, působí velmi bohatě a zdobeně. Vejrychovsko je naopak zobrazeno jako statek, který je zašlý a strádá. Stejně jako v literární předloze na statku přibude po svatbě nová stavba, svatební dar od otce Štěpy, dvoupatrový dům. Ve filmovém zpracování má výraznou modrou barvu, která může symbolicky odkazovat k modré uniformě postavy Pavla.

Jako charakteristické vlastní indicie, díky kterým čtenář může porozumět vzorcům chování Štěpy, jsem z literární předlohy definovala tyto motivy: působení Štěpy jako herečky v divadelních představeních, její vztahy s muži, vztahy k dětem a smířování se se smrtí blízkých. Uvedené indicie nyní porovnám s jejich adaptací do filmové podoby.

Divadelní kariéra Štěpy je v literární předloze definována jako jeden z milníků v jejím osobním vývoji. Úspěchy na „divadelních prknech“, kdy Štěpa v dětských letech ztvárňuje hlavní mužskou postavu, jsou jedny z mála momentů, kdy se Štěpě dostává uznání a obdivu. Působení v divadle je v literární předloze zmíněno dvakrát. Poprvé je vztah k divadlu v románu datován do jejích školních let, kdy hraje mužskou postavu Jara. Podruhé pak v patnácti letech, jako členka

ochotnického souboru Kolár. Ve filmové adaptaci je působení Štěpy u divadla zařazeno do tří scén. Jako první je záběr na divadelní plakát dospělá Štěpa stojí před plakátem na inscenaci Monika ochotnického souboru Blaník, kde je ve spodní části plakátu nápis: *v titulní roli Štěpánka Kiliánová.*⁷⁶ Nápis je špatně čitelný, protože představitelka Štěpy, Iva Janžurová je naaranžována doprostřed nápisu. V dialogu je její divadelní kariéra připomenuta při návštěvě kamaráda Jiřího na statku, kdy Pavel říká: „*Řekni Štěpo, ty se v tom snad vyznáš – totiž abys věděl – Štěpa hrála divadlo! A jak! Ona byla naše městská hvězda!!*“⁷⁷ Poslední situace, která je připomínkou divadelní kariéry Štěpy, je v závěru filmu. Štěpa se vrací z návštěvy Pavla umístěného v té době v sanatoriu, prochází městem a zastaví se na stejném místě, u vývěsky s divadelním plakátem, jako před svatbou s Pavlem. Z plakátu vyčteme, že inscenace je přeobsazena novými herci a z následného dialogu mezi Štěpou a Synáčkem slyšíme, že Štěpa už nikoho ze souboru nepoznává. Motiv úspěchu u divadla je ve filmové adaptaci zpracován odlišně proti literární předloze, kde svoji divadelní kariéru Štěpa ukončila již v době dospívání. Ve filmu poznáváme Štěpu, která se divadelních inscenací přímo účastní, hraje hlavní roli, v podstatě je na vrcholu své slávy. Po sňatku s Pavlem se pak již ke své divadelní vášni nevrací a pouze věta Pavla připomíná její úspěchy. Návrat k plakátu v závěru snímku pak reflektuje vnitřní pocit postavy, která se svým sňatkem s nemocným Pavlem vzdala svých snů a promarnila nabízené šance.

Oproti tomu motiv smrti, který je v literární předloze pro postavu Štěpy důležitý, je ve filmu potlačen (výjimkou je smrt služebné Manky). Pouze symbolicky je naznačen a to u postavy manžela Pavla. V románu se Štěpa se smrtí setká čtyřikrát, účastní se pohřbů rodinné služebné, svého otce a matky a nakonec i manžela Pavla. Smíření se smrtí je zobrazeno při cestě Štěpy vlakem v závěru románu, kde se ve své mysli loučí s duchy zemřelých blízkých. Pro film je naopak podstatný motiv života: dítě a rodina. Ve filmovém zobrazení je nahrazeno

⁷⁶ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj HERZ, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:34:14.

⁷⁷ Tamtéž, čas: 01:12:05 – 01:12:14

rozloučení ve vlaku se zemřelými za setkání s malou holčičkou. Ta se ukáže být nemanželskou dcerou Pavla, o čem se však Štěpa nikdy nedozví. Přesto to holčičku za Štěpou táhne, a chce s ní navázat kontakt. Postava nemanželské dcery se v literární předloze vůbec nevyskytuje. Doplnění této postavy do filmové adaptace může změnit divákovo chápání postavy Štěpy oproti literárnímu zpracování. Představa literární postavy Štěpy, černovlasé robustní ženy jedoucí vlakem, která se do posledního dne starala o umírající matku, pak i o umírajícího manžela Pavla, kdy v tom vlaku se jí zemřelí blízcí zhmotní a Štěpa se s nimi může ještě jednou rozloučit, se ve filmovém zobrazení promění do rusovlasé štíhlé dámy, která unavená jede vlakem z psychiatrické léčebny, kde naposledy viděla svého manžela Pavla. O jeho smrti nic nevíme, divák se může domnívat, že je tam umístěn na dožití. Ve snímku Štěpa fakticky nepřichází o nikoho, pouze o naděje ve šťastné manželství. Rodiče nezemřeli a Pavel je umístěn do psychiatrického zařízení. Ztrátu nadějí pak umocňuje právě setkání s malou dívenkou, kdy ve scéně beze slov navazuje Štěpa s dívenkou krátké přátelství.

Také vztahy Štěpy k mužům jsou ve snímku zobrazeny odlišně od popsaných vztahů v literární předloze. Větší rozdíly jsou patrné už ve vztahu Štěpy s otcem. V literární předloze je vztah mezi Štěpou a jejím otcem velmi přátelský. Otec v dětství sice nedával Štěpě tolik lásky a času, jak by potřebovala, ale v dospělosti si jsou navzájem důležití. Při Pavlově žádosti byl proti svatbě, nicméně pak, i když o Pavlově nemoci věděl, ke sňatku dal souhlas. Pro dceru nechal postavit nový dům a jako svatební dar dal dvojici kočár s koňmi. V poslední části románu otec Štěpy umírá. Ve filmové adaptaci je vztah otce s dcerou neurčitý. Náznakem vzájemné blízkosti je scéna, kdy matka zamítá vztah Štěpy s učitelem Pavlíkem a otec jde v dialogu proti matce návrhem, že by učitel nemusel být špatným nápadníkem. V této scéně tak snímek interpretuje vztahy rodičů ke Štěpě. Matka Anna určuje, s kým se může třicetiletá Štěpa stýkat a otec se skrývá za novinami. Jak funguje vztah mezi otcem a dcerou je pak naznačen ve scéně žádosti o ruku. Otec se při žádosti proti Pavlovi vymezuje, ale v dalším průběhu filmové adaptace je otec zobrazován spíše odevzdaně až apaticky.

Odlišné je i zobrazení vztahu Štěpy a Synáčka. V literární předloze se Synáček pro Štěpu po krátkém romantickém vzplanutí stává blízkým mladším

kamarádem, jeho postava není nijak výrazná a dále se v příběhu nerozvíjí. Ve filmové adaptaci je Synáčkovi dán mnohem větší prostor, jeho postava se prolíná celým příběhem. Zejména v závěru filmové adaptace má pak Štěpě symbolicky připomínat, o koho díky svému vztahu s Pavlem přišla.

Nakonec je výrazný rozdíl mezi literárním a filmovým zobrazením vztahu Štěpy a Pavla. Pavel Malina je bratranec, kterého Štěpa zná od svého dětství a k Pavlovi měla vždy blízko. V literární předloze je významný okamžik jejich prvního polibku. Když se Pavel vrací ve svých dvaceti letech na Vejrychovsko ze studií a z vojenské služby, potkává vyspělou patnáctiletou Štěpu, která je oproti svým vrstevnicím značně urostlejší. Probouzí se v něm jeho lovecké pudy a rozhodne se Štěpu ze zábavy svést. Jejich první polibek probíhá při pozdravení kdy: „*Štěpka zčervenala jako kohout a musela se opřít o roubení studny, aby neupadla. Byla to první hubička, kterou dostala od muže.*“⁷⁸ Následující události popisuje 14. kapitola první části knihy, kdy Pavel pozve Štěpu na procházku k louce, kde se ji skutečně pokusí svést a nevhodně ji osahává. Pro dvojici je toto fakticky první a zároveň poslední intimní zážitek, který Štěpa prožije již v patnácti letech. Při úprku od Pavla se Štěpa zastavuje u stodoly, kde vidí selku Manku s němým Francem ze statku při intimním styku. Filmový narativ události přeskládá do jiného obrazu a vyznění. Ve snímku je Štěpe třicet let a s Mankou vidí ve stodole právě Pavla, který se snaží Manku násilím svést a hrubě ji při tom udeří. I přes tento zážitek a naznačení násilnické povahy Pavla, Štěpa o Pavla velmi stojí. Dokonce iniciuje jejich první vzájemný polibek, který se uskuteční při scéně, kdy Pavel učí Štěpu střílet⁷⁹. Filmová verze interpretuje intimní události mezi ústřední dvojicí příběhu tedy zcela odlišně. A divák si tak může položit otázku, proč by Štěpa, kolem které se točí tři muži, kteří o ni mají prokazatelně zájem, vybrala zrovna Pavla Malinu.

⁷⁸ HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). Str. 65.

⁷⁹ *Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj HERZ, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 00:37:02 – 00:39:57.

I když se práce soustředí výhradně na hlavní literární postavu Štěpy a komparaci s jejím zobrazením ve filmu, je důležité zjištění, že filmový příběh svým zpracováním fakticky zobrazuje hlavní postavy příběhu dvě, Štěpy a Pavla. Do momentu svatby, se příběh točil kolem postavy Štěpy. Ale od sňatku se příběh Štěpy ve snímku výrazně nerozvíjí, narativ se zaměřuje na Pavla a jeho postupující nemoc. Od té chvíle je každý zobrazený projev Štěpy jen reakcí na to, co dělá Pavel. V příběhu je zdůrazněn stále zhoršující se zdravotní stav Pavla a jeho psychické projevy. V literární předloze Štěpa takto upozaděna není. Spíše sledujeme, jak se ona vypořádává s danou situací, s množstvím zkoušek a překážek, se kterými se musí vyrovnat sama, než jak se s tím vypořádávají jako pár.

Posledním motivem je vztah Štěpy k dětem. V literární i filmové verzi je touha po dítěti hlavním důvodem, proč Štěpa touží po manželství. Literární předloha zobrazuje v okolí Štěpy dvě děti, Alosie Trakla a Haničku. Touha po dítěti ji málem přivede do náručí dělníků ze stavby železnice, ale nakonec si vezme za muže právě Pavla, aby měla manžela a rodinu. Když se dozví, že je nemocný, tak svou lásku a něhu přeměňuje do péče o nemocné rodiče, později Pavla a zvelebování hospodářství. Ve filmové adaptaci začíná zobrazení motivu touhy po dítěti nejprve při návštěvě novomanželů u rodičů Štěpy, kdy se ve scéně matka Anna vyjádří, že by se mohla dočkat vnoučat. V následující scéně už Štěpa háčkuje výbavu pro dítě se slovy: *Až se nám to dítě narodí*⁸⁰. Oproti literární předloze je pak ve filmové adaptaci přidán nový obraz, ve kterém se snaží situaci s dítětem Pavel velmi nešikovně vyřešit a to pozváním přítele Jiřího z vojny, který by byl snad podle přání Pavla ochoten Štěpu svést a zplodit s ní dítě. Toto je moment, který zásadně mění pro diváka vyznění vztahu Štěpy a Pavla oproti literární předloze.

⁸⁰*Petrolejové lampy*. [film] Režie Juraj HERZ, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971. Čas: 01:01:23 – 01:01:25.

7.4 Literární a technický scénář, komparace scénářů s výslednou realizací snímku

K práci jsem měla k dispozici literární scénář⁸¹ k filmu z dubna roku 1970, který napsal Václav Šašek ve spolupráci s Jurajem Herzem a Luborem Dohnalem. Dále pak technický scénář⁸² stejných autorů ze srpna roku 1970.

Literární scénář je konečná fáze literární přípravy filmu. Obsahuje podrobný obsah všeho, co divák ve snímku uvidí a uslyší, tedy nejen úplný přehled děje, popis prostředí, charakteru postava jejich jednání, ale i definitivní podobu dialogů.⁸³ Scénář pro snímek *Petrolejové lampy* je složen z 86 obrazů, každý obraz je psán jako próza. Obsahuje popis atmosféry scény, jak se mají postavy chovat, reagovat na své okolí nebo informace z dialogů. Dal by se charakterizovat jako zhuštěný přepis druhého a třetího dílu románu Jaroslava Havlíčka.

Technický scénář již obsahuje technické termíny a je rozdělen na záběry, ze kterých se skládají jednotlivé obrazy.⁸⁴

Porovnání literárního scénáře s technickým ukázalo, že do technického scénáře a tím pak i do konečné podoby filmového snímku nebylo z literárního scénáře převedeno celkem 27 obrazů. Mezi vyřazenými obrazy jsou momenty, které jsou jednak věrnou adaptací knižní předlohy, ale také jsou mezi nimi obrazy nové, které by mohly měnit narativ příběhu.

Mezi vyřazené věrné adaptace, které se blíží přepisu scén z knihy, patří například obraz číslo 19, ve kterém se má Štěpa zastavit pro věštbu u místní kartářky, která jí prozradí, že její osud je spojen s válkou a bohatství že jí přinese jen problémy (tím se připouští předurčený osud postavy Štěpy). Dále jsou vyřazené

⁸¹*Petrolejové lampy*. NFA, literární scénář. 1970, sign. S – 495 – LS – A.

⁸²*Petrolejové lampy*. NFA, technický scénář. 1970, sign. S – 495 – TS.

⁸³ FRÝDLOVÁ, Pavla, BERNARD, Pavel. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. 510 s. ISBN: 13 734–88. Str. 403.

⁸⁴ Tamtéž, str. 403 – 404.

obrazy číslo 36 až 38, kde Štěpa je již zasnoubenou a chce se svým přítelkyním pochlubit novým domem, který staví její otec na Vejrychovsku jako svatební dar. S tím souvisí vyřazený obraz s číslem 46, kdy jedou novomanželé kočárem přes město a Štěpa je pyšná na své nové postavení vdané paní. Pak jsou ještě vyřazeny obrazy číslo 66 a 67, kdy se Štěpa vydává sama do města navštívit koncert dechové hudby. Před realizací snímku jsou tedy ze scénáře vyřazeny momenty, kde je Štěpa v interakci s okolím, s lidmi z města, kde je možné vnímat její touhu se zalíbit, pocítit respekt společnosti k vdané paní, po kterém toužila a také vyvolat v lidech i nějakou závist. Vynechání těchto scén, které charakterizují Štěpu jako šťastně zasnoubenou a následně hrdou vdanou paní, mající potřebu se o své zdánlivé štěstí a nový sociální status podělit, ovlivňuje vyznění postavy Štěpy ve filmu. Štěpa je ve filmovém zobrazení prezentována jako dívka, která by ani snad kamarádky neměla a z nějakého důvodu vyhledávala pouze mužskou společnost. Další vyřazené obrazy, číslo 57 a 58, ukazují situace, ze kterých je zřejmé, že fungování statku Vejrychovsko závisí v podstatě jen na Štěpě, kdy je nucena zastat i běžné mužské práce a vše zvládá. S tím úzce souvisí vyřazený obraz číslo 64, který je v literárním scénáři oproti knižní předloze zasazen do jiného období. Jedná se o situaci, kdy na statku připouštějí býka. V knižní předloze se s tímto momentem Štěpa setkává v dětském věku, jedná se o její první setkání s fyzickým aktem. Zřejmě pro zdůraznění ironie v literárním scénáři je obraz adaptován do doby již dospělé Štěpy. Štěpa, provdaná za muže, se kterým nemůže sdílet intimní chvíle, musí sama dohlížet na připouštění býka.

Konečně jsou to pak nezrealizované obrazy číslo 81 a 82, jejichž vynechání také významně pozměnilo vyznění postavy Štěpy ve filmovém zpracování. Jedná se o situace v souvislosti s umístěním nemocného Pavla do sanatoria, objasněním, kdo jej tam odvezl a proč. Ve výsledném snímku tento fakt není odvoditelný z prezentovaných informací. Jeho odvedení není nikdy divákovi ukázáno. O umístění Pavla do ústavu se tak divák dozvídá až ze scény, kdy se Štěpa prochází zahradou a vidí Pavla naposledy v příběhu, v zamřížovaném okně sanatoria. Nezrealizované obrazy číslo 81 a 82 dva z literárního scénáře byly prakticky totožné s popisem v knižní předloze. Štěpa se chtěla o Pavla starat až do posledního chvíle a nikdy by nedovolila jej převést do jakéhokoliv ústavu. Toto rozhodl švagr Jan bez jejího vědomí, byť s úmyslem Štěpě ulehčit. Odlišné zobrazení vysvětlení

umístění Pavla v ústavu ve filmu oproti literární předloze má pro postavu Štěpy úplně jinou vypovídající hodnotu. Zatímco v knize bojovala Štěpa do posledního dne, ve filmové verzi to s Pavlem pomyslně vzdala a zvolila jinou cestu.

Literární scénář obsahuje také autorsky vymyšlené obrazy, které s původní literární předlohou nemají nic společného, v narativu filmového příběhu ale podstatnou roli hrají. Jde o nezrealizované obrazy číslo 4 a 5, kde se měl ukázat vztah Pavla s neznámou Elzou, která mu porodila v minulosti holčičku. A pak se jedná o obrazy číslo 85, 87 a 88, které již zrealizovány byly a týkají se závěru filmového snímku, setkání Štěpy s malou holčičkou s naznačením, že se jedná o nemanželskou dceru Pavla

Závěr

Bakalářská práce se zabývala komparací literární postavy Štěpy v románu *Petrolejové lampy* s její filmovou postavou ve stejnojmenné filmové adaptaci. Zdrojem komparace mi byl román Karla Havlíčka, filmové zpracování Juraje Herze a také literární a technický scénář k filmovému zpracování.

V teoretické části práce (kapitoly 2 – 4) jsem zpracovala východiska pojmů literární postava, filmová postava a metodologii jejich komparace. Při definici literární postavy jsem vycházela z knihy *Literární postava* od Bohumila Fořta, ve které navrhuje možné způsoby, jak vnímat literární postavu. Pro způsob jak nahlížet a charakterizovat postavu ve filmu jsem využila knihu Davida Bordwella a Kristyn Thompson *Umění filmu*, kdy postavu divák vnímá skrze mizancénu. Při komparaci postav jsem vycházela z knihy Briana McFarlane *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. McFarlaneho metoda je nástrojem vhodným pro porovnání, zda je filmová adaptace věrnou kopií literární předlohy. Ve své práci jsem jeho vytyčenou metodu aplikovala na komparaci pouze jedné literární postavy s jejím zobrazením ve filmové adaptaci.

Praktickou část práce jsem rozdělila na části (kapitoly 5 – 7), které se zvláště zabývaly literární předlohou, filmovou adaptací a jejich vzájemnou komparací.

V části práce věnující se literárnímu zobrazení postavy Štěpy jsem si v první podkapitole určila nejprve kardinální funkce čili jádra příběhu *Petrolejové lampy* a jejich katalyzátory. Určení 18 kardinálních funkcí bylo důležité pro následnou komparaci se strukturou filmové adaptace. Vzhledem k tomu, že román *Petrolejové lampy* se primárně soustředí na vyprávění o životě Štěpy, mnou definované kardinální funkce tedy kopírují vývojovou linku románu. Ve druhé podkapitole jsem se věnovala indiciím. Jako indicie jsem definovala přesné datace událostí, vzhled a kostýmy postavy, způsob promluv v dialogích a prostředí, ve kterém se postava pohybuje, vyrůstá, určuje její sociální status. Vlastní indicie pak jsou Vejrychovsko a divadelní prostředí, jako místa kde se projevuje a tvoří charakter postavy pro čtenáře. Dále pak vztahy s muži, vztah k dětem a motiv smrti.

Pro účely popisu filmové postavy Štěpy jsem práci rozčlenila na tři pododdíly. V prvním jsem se v krátkosti věnovala cenzuře a jejímu vlivu na možnou konečnou podobu filmového zpracování, protože období vzniku snímku je obdobím pro silnou cenzuru nejen filmových děl nejpříznačnější. Například téma pohlavní nemoci, která je v knize nosnou zápletkou vztahu Štěpy s Pavlem, je ve filmu spíše nejednoznačné. V době vzniku snímku bylo téma nemoci syfilis pro tehdejší státní ideologii nežádoucí. V druhém pododdílu praktické části jsem se věnovala struktuře narativu snímku. Snímek jsem si rozčlenila na 24 scén, pro následnou komparaci s literární předlohou. Ve třetím pododdílu jsem identifikovala extra-kinematografické kódy, prostřednictvím kterých je Štěpa pro diváka prezentována.

Z komparace výše uvedených transferů s filmovou adaptací postavy Štěpy je patrné, že se nejedná o věrnou adaptaci postavy. Spíše se dá říct, že se postava Štěpy ve filmovém zobrazení od literární postavy odlišuje ve většině definovaných bodů. Co je shodné, je věk postavy. Iva Janžurová, která ve filmové adaptaci ztvárňuje Štěpu je v době natáčení ve shodném věku jako postava Štěpy ve filmovém i literárním příběhu v tomto období. Shodným je pak vykreslení prostředí, ve kterém se postava pohybuje.

Dále se už zobrazení literární postavy Štěpy s jejím filmovým zpracováním spíše rozchází a motivace jednání postavy pak můžou být chápány odlišně. Pro diváka, znalého literární předlohy je zobrazení Štěpy ve filmu překvapením a její pohnutky mohou být matoucí i pro toho diváka, který literární předlohu nezná. V literární předloze je Štěpa zobrazena jako dívka s běžnými sociálními vazbami a svými problémy, které musí řešit a její motivace se dají pochopit. Oproti tomu ve filmovém zobrazení je jednání postavy Štěpy jakoby ploché. Jako divák nemám tolik indicií, abych pochopila motivaci jejího jednání. Filmová adaptace zobrazuje pouze krátký časový úsek ze života postavy Štěpy vycházející z literární předlohy. Ve filmu postrádám background, jak se Štěpa vyvíjela do svých třiceti let, který je důležitý pro pochopení jejího jednání v příběhu. Za podstatné považuji také jinak poskládaný začátek děje ve snímku oproti předloze, týkající se stejného časového úseku života Štěpy. V literární předloze sbírá zkušenosti se vztahy s muži postupně a než se objeví znovu postava Pavla, kterého zná z dětství, tak je Štěpa delší dobu

sama. Ani tak neřeší lásku, jako touží po dítěti vzešlého z manželství. Od jejich novoročního znovu shledání se postava Pavla se Štěpou setkává neustále, až příběh vyústí v Pavlovu vypočítavou žádost o ruku Štěpy, jako bohaté dědičky, bez náznaku nějakých hlubších citů k ní. A Štěpa tuto vypočítavost tuší, ale se sňatkem souhlasí, protože jí jde mnohem více o status manželství, zplození dítěte, než o lásku. Oproti tomu ve filmu se od prvních minut snímku řeší její tři nápadníci. Štěpa působí, že má na vybranou, ne jako osamělá, vyprahlá stará panna. Když se v ději se objevuje Pavel, je také jejich vzájemný vztah zobrazen jinak než v předloze. Když se Pavel rozhodne požádat Štěpu o ruku, byť kvůli majetku, začne Štěpě lichotit a nadbíhat. Štěpa ve vztahu k Pavlovi působí zamilovaně, divák nabývá dojmu, že Štěpa „skočila Pavlovi na lep.“ A že si myslí, že Pavlovi jde jen o ni, že jí má rád. Motiv touhy po dítěti, jako důvodu souhlasu se sňatkem s Pavlem, se vůbec neřeší. Odlišně poskládaný děj ve filmu, prvních dvacet minut snímku oproti popsanému ději v literární předloze, je zásadním rozdílem v porozumění literární a filmové postav Štěpy. Na první pohled se jeví vzhled postavy jako hlavní odlišnost. Ale myslím si, že i kdyby Štěpa ve filmu vypadala přesně jako popsaná Štěpa v literární předloze, tak díky přehozené dějové lince na začátku snímku, by celkové vyznění Štěpy ve filmu dopadlo stejně.

Filmové zpracování se vyhnulo tématu diskriminace člověka podle vzhledu. Přitom v literární předloze byl postoj společnosti založen na hodnocení Štěpy podle toho, jak vypadá, jedním ze zásadních bodů příběhu. Vzhled Štěpy v literární předloze otevíral téma povrchního odsuzování člověka. V několika kapitolách knihy bylo popsáno, jakému výsměchu maloměstské společnosti musela Štěpa jen díky svému vzhledu ve svém životě čelit. Ve filmu je Štěpa, ztvárněná Ivou Janžurovou, v prvních dvaceti minutách snímku objektivně krásná a jediné, čím se od společnosti odlišuje, je její jakoby emancipované chování, které je zobrazeno například v té době nevhodnou konzumací piva nebo účastí na hře v kuželky s muži. A divák nevnímá postavu a její pohnutky tak, jako v knize. V knize je literární postava sice také emancipovaná, ale ta emancipace působí mnohem věrohodněji. Díky jejímu sociálnímu postavení se od ní očekává, že by měla například jen chodit do kostela, vyšívat a založit ve dvaceti letech rodinu. Ona jde ale proti tomuto očekávání. I kdyby chtěla, tak ji tyto činnosti nenaplnují a nedaří se jí právě i díky svému vzhledu a maloměstskému odsuzování do společnosti začlenit.

Po čase tuto snahu zapadnout vzdává a hledá jiné způsoby jak se v životě seberealizovat a dojít k naplnění. Oproti tomu ve filmu zobrazovaná emancipace Štěpy vyznívá spíše povrchně.

Psychologický román *Petrolejové lampy* Jaroslava Havlíčka je nadčasový. Autor v něm rozehrává mnoho témat k zamyšlení. Ukazuje, co podstatně formuje a ovlivňuje hlavní postavu románu, Štěpu, analyzuje, proč a jak Štěpa jedná v konkrétních situacích. Postava Štěpy je čitelná, její motivace jasné.

Oproti tomu děj filmové adaptace se vztahuje jen k jednomu tématu – nenaplněnému a nešťastnému vztahu Štěpy k Pavlovi. Jak jsem již uvedla v komparaci, ve filmu jsou tak hlavní postavy dvě. Postava Pavla dostává ve filmu více prostoru, jeho příběh je natolik výrazný, že se divák může domnívat, zda příběh *Petrolejových lamp* není spíše o něm. Na postavu Štěpy ve filmu je mnohem obtížnější se napojit, porozumět tomu, proč jedná, jak jedná. Je pochopitelné, že do 101 minut filmového materiálu je velmi obtížné vměstnat vše důležité z literární předlohy, co se týká Štěpy. Ale při vlastní komparaci jsem došla ke zjištění, že i ty prvky, které se daly z literární předlohy na filmové plátno přenést, jsou ve výsledném snímku omezené a nerozvinuté nebo tam úplně chybí. Filmová Štěpa není věrnou adaptací literární předlohy Jaroslava Havlíčka, kde je vyobrazena jako sebevědomá až emancipovaná žena, která se přes všechny překážky naučila zvládat obtížné životní situace a vyrovnat se s předsudky. V literární předloze Štěpa přišla o veškeré jistoty, pochovala oba rodiče, ovdověla, přesto ji to velmi posílilo. V závěru románu se Štěpa dívá z okna ven, přemýšlí nad svou budoucností, že už není starou pannou, ale majetnou vdovou, že už není pod takovým tlakem společenského očekávání. Smrtí Pavla, který ji citově vydíral, získává svobodu, již se nemůže schovávat za své rodiče, je paní na statku Vejrychovsko a je finančně zajištěná. Pro postavu Štěpy ve snímku se v závěru příběhu toho moc nemění. Štěpa naopak prohrává, smutná a odevzdaná přichází na Vejrychovsko, opět oblečena do barevných šatů jako na začátku příběhu a s pohledem do dálky za sebou zavírá vrata. Vrací se domů na statek, kde se nic nezměnilo a ani ona sama nebyla hybatelem jakékoliv změny. Filmová adaptace literární postavy Štěpy v mnoha ohledech ubrala postavě na komplexnosti. Provedená komparace filmové adaptace s literární předlohou tuto rozdílnost jen potvrzuje.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Petrolejové lampy*. 3. vyd., v Čs. spis. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1953. Žatva (Československý spisovatel). 314 s.

Petrolejové lampy. [film] Režie Juraj HERZ, scénář Václav Šašek, Juraj Herz, Lubor Dohnal. Československo, 1971.

Petrolejové lampy. NFA, literární scénář. 1970, sign. S – 495 – LS – A.

Petrolejové lampy. NFA, technický scénář. 1970, sign. S – 495 – TS.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Rétorika – Poetika*. Přel. Antonín Kříž. 2. vyd. Rétoriky. 9. vyd. Poetiky. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Host, Brno, 2002. IBSN: 80-7294-016-3.

BORDWELL, David, THOMPSON Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. Vydání, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. IBSN: 978-80-7331-217-6.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. IBSN:978-80-85778-61-8.

FRÝDLOVÁ, Pavla, BERNARD, Pavel. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. 510 s. IBSN: 13 734–88

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. Vydání Oxford: ClarendonPress, 1996. 296 s. IBSN: 13 978-0198711506.

NÁZEV:

Komparace filmové adaptace postavy Štěpy ve filmu *Petrolejové lampy* s její literární předlohou

AUTOR:

Kateřina Hejdučková

KATEDRA:

KDU – Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce provádí komparativní analýzu hlavní postavy románu Jaroslava Havlíčka *Petrolejové lampy*, Štěpy Kiliánové, později Malinové, s jejím filmovým zobrazením ve stejnojmenné filmové adaptaci Juraje Herze. Cílem práce je zjistit, jakým způsobem je hlavní hrdinka převedena z literární předlohy do snímku a jak zjištěné rozdíly ovlivňují interpretaci postavy. Metodologie práce vychází z knihy Briana McFarlana *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996). Pro komparaci je využit také literární a technický scénář z roku 1970. Výsledná komparace ukazuje na mnoho odlišností v pojetí zobrazení filmové postavy Štěpy proti její literární předloze a dává tak prostor pro rozdílnou interpretaci postavy.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Petrolejové lampy, komparace, literární postava, filmová postava

TITLE:

Comparison of the film adaptation of the character Štěpa in the film *Petrolejové lampy* with her literary model

AUTHOR:

Kateřina Hejdučková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRACT:

The bachelor thesis carries out a comparative analysis of the main character of Jaroslav Havlíček's novel *Petrol Lamps*, Štěpa Kiliánová, later Malinová, with her film portrayal in the film adaptation of the same name by Juraj Herz. The aim of the thesis is to find out how the main character is transferred from the literary novel to the film and how the differences affect the interpretation of the character. The methodology of the thesis is based on Brian McFarlane's book *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996). A literary and technical screenplay from 1970 is also used for comparison. The resulting comparison reveals many differences in the conception of the portrayal of the film character Štěpa as opposed to its literary counterpart, giving room for different interpretations of the character.

KEYWORDS:

Petrolejové lampy, comparison, literary character, film character