

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Komparace románu *Robinsonka* (1940)
Marie Majerové s jeho stejnojmennými
filmovými adaptacemi
režisérů Jaromíra Pleskota a Karla
Kachyni**

Karolína Chládková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Lea Mohylová

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Komparace románu Robinsonka (1940) Marie Majerové s jeho stejnojmennými filmovými adaptacemi režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni* 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

Ráda bych touto cestou vyjádřila velké poděkování Mgr. Lee Mohylové za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Také děkuji své rodině za veškerou podporu během studia.

OBSAH

ÚVOD	6
1. METODOLOGIE	8
1.1. Transfer.....	9
1.2. Vlastní adaptace.....	10
1.3. Aplikace teoretického konceptu Briana McFarlana	12
2. KRITIKA LITERATURY	15
2.1. Literatura o spisovatelce Marii Majerové a o románu <i>Robinsonka</i>	15
2.2. Literatura o filmových adaptacích a jejich tvůrcích	16
3. KOMPARACE PRÓZY SE SNÍMKY	19
3.1. Transfer.....	19
3.1.1. Události	19
3.1.1.1. Kardinální funkce.....	21
3.1.1.2. Katalyzátory	33
3.1.2. Postavy	35
3.1.2.1. Blažena Borová.....	36
3.1.2.2. Oldřich/Jaroslav Bor	40
3.1.2.3. Tonička	41
3.1.2.4. Jaroslav Duchoň.....	42
3.1.2.5. Ledková/Maďa.....	44
3.1.2.6. Mytický vzorec Robinsona	46
3.2. Vlastní adaptace.....	48
3.2.1. Vypravěč	48
3.2.2. Kinematografické kódy	53
3.2.2.1. Mizanscéna	53
3.2.2.2. Kamera.....	61
3.2.2.3. Střih.....	66

3.2.2.4. Zvuk	70
3.2.3. Extra-kinematografické kulturní kódy	73
ZÁVĚR.....	78
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	82
SEZNAM OBRÁZKŮ	85

ÚVOD

Tato bakalářská práce se bude zabývat komparací románu *Robinsonka* (1940)¹ spisovatelky Marie Majerové s jeho stejnojmennými filmovými adaptacemi režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni. První zmíněný snímek vznikl v roce 1956 a druhý byl divákům představen v roce 1974. Komparace bude prováděna na základě teoretického konceptu filmového teoretika Briana McFarlana obsaženého v textu *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996).²

Téma bakalářské práce bylo zvoleno z důvodu, že vybraná literární předloha i její dvě filmové adaptace nemají velké zastoupení ve výzkumech filmové vědy. Hojnost literatury, ve které by byla tato díla reflektována teoreticky či prakticky, je velmi malá. I proto si práce klade za cíl vytvořit text, který by v budoucnu pomohl při probádávání československé kinematografie ve vztahu k literatuře. Oba zvolené snímky zároveň do určité míry reprezentují režijní záměry Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni,³ jejichž filmové tvorbě se odborná literatura také příliš nevěnuje. U Jaromíra Pleskota je to částečně způsobené tím, že byl především divadelním umělcem. U režijních počínů Karla Kachyni se pak větší pozornosti dostává jeho dřívějším snímkům, jakými jsou například *Král Šumavy* (1959)⁴ nebo *Kočár do Vídně* (1966)⁵. Hlavním cílem bakalářské práce ovšem zůstává zjištění toho, do jaké míry se Pleskot a Kachyňa drželi původního literárního díla a kolik filmařské invence bylo

¹ MAJEROVÁ, Marie. *Robinsonka*. 13. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

² MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.

³ Scénáře k oběma adaptacím napsal spisovatel a scenárista Ota Hofman. Ten se ve své tvorbě zaměřoval především na dětské čtenáře a publikum. Na základě jeho scénáře vznikla *Robinsonka* nejprve v podobě první živě vysílané televizní inscenace. Jejím režisérem byl Milan Vošmik a hlavní hrdinku ztvárnila Jana Rybářová. Až poté zrežimoval filmovou adaptaci Jaromír Pleskot podle scénáře Hofmana a Jiřího Weisse. Přestože se tato bakalářská práce bude věnovat pouze filmovým adaptacím a knižní předloze samotné, lze na dvou vybraných filmových pramenech v jistém smyslu reflektovat vývoj Hofmanových scenáristických zkušeností a to, jak jeho kusy dokázali na plátno přenést dva rozdílní režiséři. Viz ŠALÉ, František. *Ota Hofman*. 1. vyd. Boskovice: Albert, 1998, s. 33. ISBN 80-85834-54-5.

⁴ *Král Šumavy* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1959.

⁵ *Kočár do Vídně* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1966.

naopak při jeho adaptování použito. Není tedy podstatné, zda jsou filmové adaptace kopií knižní předlohy. Otázkou je spíše to, zda filmoví tvůrci potenciálně přenositelné části do snímků přenesli a jaký mělo jejich zachování nebo vynechání důvod. Komparace bude provedena nejen mezi románem a oběma filmovými adaptacemi, ale zároveň budou srovnávány i snímky navzájem. Díky tomu dojde k rozklíčování odlišných režisérských záměrů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni a částečně také k zohlednění toho, jak jednotlivým rozdílům napomohla doba, ve které byl každý z filmů natočen. Ačkoliv filmy pracují primárně se stejnou látkou jako knižní předloha, vznikly ve druhé polovině dvacátého století, kdy se filmařské postupy inovovaly mílovými kroky, a proto bude rozebrána i technická stránka snímků vzhledem k adaptačním procesům, které vedly k jejich vzniku.

Bakalářská práce bude primárně rozdělena na dvě části. První z nich bude teoretická. Ta se bude věnovat metodologické opoře textu a kritice literatury. Metodologická část podrobněji rozebere pohled Briana McFarlana na adaptační problematiku a představí terminologii, která bude v rámci textu užívána. Kritika literatury objasní výběr sekundárních zdrojů práce. Druhá základní část práce bude analytická a bude se již ubírat směrem aplikace McFarlanova konceptu na tři vybraná díla a jejich vzájemné komparace.

1. METODOLOGIE

Jak již bylo zmíněno v úvodu, tato bakalářská práce bude metodologicky vycházet z textu teoretika Briana McFarlane. Konkrétní systém, kterým autor nahlíží na adaptaci literatury do filmu, je popsán v jeho monografii *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. McFarlane dílo rozdělil do dvou základních částí. V první z nich dává čtenáři nahlédnout do historie a problematiky adaptace. Zároveň přichází se systémem, který následně aplikuje na konkrétní díla. Druhá část jeho textu se totiž skládá z pěti případových studií věnujících se konkrétním filmovým adaptacím.

Brian McFarlane uvádí, že: „*Sami filmaři čerpali z literárních zdrojů a zejména z románů různého stupně kulturní prestiže již od té doby, co se film poprvé etabloval jako primárně narativní médium.*“⁶ Také píše o problematice adaptace jakožto o předmětu kritické pozornosti, kterému se autoři věnují proti jiným filmovým tématům více než šedesát let. Aby Brian McFarlane nastínil, jak bylo dříve pohlíženo na adaptace a jejich teorii, odkazuje se ke svým předchůdcům. Zmiňuje například Josepha Conrada a Davida Llewelyna Warka Griffitha a upozorňuje na jejich obdobné smýšlení o *vidění*. Vyzdvihuje ovšem i rozdíly v uvažování těchto autorů. Conradovo stanovisko zní takto: „*Mým úkolem, kterého se snažím dosáhnout, je přimět vás silou psaného slova, abyste slyšeli, abyste cítili, ale především přimět vás vidět.*“⁷ McFarlane také píše o odlišném vyprávění v dílech Charlese Dickense a D. W. Griffitha. Následně se zamýšlí nad samotným fenoménem adaptace a jeho popularitou. Snaží se rozklíčovat, proč si filmaři jako zdroje vybírají právě literární předlohy. Může za tím stát komerční cíl nebo úcta ke spisovatelům. Nicméně, ať už má poptávka po filmových adaptacích jakýkoliv důvod, McFarlane se odvolává na Morrise Beju, který uvádí, že: „*od zahájení udílení Cen Akademie v letech 1927–8 více než tři čtvrtiny cen za ‚nejlepší snímek‘ připadly adaptacím*“⁸. Na problematiku adaptace bylo v minulosti pohlíženo především skrze věrnost. Takový úhel pohledu není dostatečný, protože předlohu může každý recipient konzumovat odlišným způsobem a následná kritika toho, že adaptace neodpovídá jeho představám, ztrácí na

⁶ MCFARLANE, *Novel to Film*, s. 3.

⁷ CONRAD, Joseph. *Černoch z loď Narcissus*. Londýn: J. M. Dent and Sons, 1945, s. 5. (předmluva)

⁸ BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979, s. 78.

hodnotě. Málokdo se ovšem dokázal proti sledování věrnosti postavit. Jako výjimku uvádí McFarlane již zmiňovaného Morrise Beju. Ten se naopak tázal, zda by vůbec měla být adaptace předloze věrná. Věrnost adaptací upozadila jiná kritéria, kterými je možné na taková díla nahlížet. McFarlane píše, že: „*Mezi filmem a literaturou může existovat mnoho druhů vztahů a věrnost je pouze jeden z nich – a zřídka kdy je to ten nejzajímavější.*“⁹

Aby Brian McFarlane rozšířil možnosti uvažování o adaptační problematice, dal vzniknout novému přístupu. McFarlane si neklade za cíl, aby divák přestal porovnávat filmové adaptace s jejich literárními zdroji a hodnotit míru jejich věrnosti. Spíše se chce za použití své metody dostat k výpovědi o tom, k čemu došlo během adaptačního procesu. Přiklání se tedy k tvrzení, že film by měl být posuzován samostatně. Zároveň ovšem trvá na tom, že by nebylo od věci rozlišovat, co se filmaři povedlo zachovat z originální předlohy a jak přenosu dosáhl. I proto se základními pojmy v McFarlanově adaptaci stávají *transfer* a *vlastní adaptace*. Transfer definuje McFarlane jako prvky, které jsou přenositelné mezi médii. Vlastní adaptace naopak zahrnuje prvky, které není možné snadno přenášet. K tomu, aby se mohly ve filmové adaptaci objevit, je vyžadováno postupů náležitých pouze cílovému médiu.

1.1. Transfer

Do kategorie transferu lze podle Briana McFarlana řadit několik prvků. Nejprve předkládá a rozděluje pojmy *příběh* a *osnova*. McFarlane se odkazuje na Terence Hawkese, který čerpal z prací Viktora Šklovského. Hawkes definoval příběh jako obyčejný sled událostí. Osnova potom představuje cestu, která činí příběh kreativně upraveným nebo ozvláštňeným.

Následně se Brian McFarlane s odkazem na Rolanda Barthesa věnuje problematice narativních funkcí. Jakožto základní rozdělení je předloženo to na funkce *distribuční* a *integrační*. Distribuční funkce dále dělí na *kardinální funkce* a *katalyzátory*. Kardinální funkce jsou vnímány jako základní narativní události. Nejsou redukovatelné a bylo by možné je přirovnat k pomyslné páteři celého narativu. Lze je přenést a ke vzniku věrné adaptace je dokonce žádoucí, aby byly zachovány. Katalyzátory zastávají spíše doplňkovou funkci. Jedná se o události

⁹ MCFARLANE, *Novel to Film*, s. 11.

rozšiřující kardinální funkce. Jejich opomenutí nemění ráz celého narativu, ale ochuzuje ho o podrobnější informace. Integrační funkce, které bývají také nazývány jako *indicie*, zastřešují například psychologické informace o postavách, popisy atmosféry nebo vykreslení místa. Integrační funkce jsou tvořeny dvěma kategoriemi. Tou první jsou *informanty*, tedy fakta neboli data, která jsou recipientovi předávána v podobě jmen, věku nebo profesí postav. Do protikladu se poté staví druhá skupina integračních funkcí a tou jsou *vlastní indicie*. Pod ně spadají převážně koncepty postav nebo atmosféry. Například nepřímo vyřčené psychologické pohnutky postav evidentně působí více abstraktně proti konkrétním nezpochybnitelným datům, které poskytují informanty. Proto je možné pouze informanty plně přenést z jednoho média do druhého. Vlastní indicie mají blíže k samotnému adaptování za pomoci využití prostředků typických pro cílové médium. Stojí tak na pomezí transferu a vlastní adaptace.

Mezi transfer řadí Brian McFarlane i *funkce a akce postav*. Odkazuje se na Vladimira Jakovleviče Proppa a upozorňuje na to, že právě tohoto lingvistu a strukturalistu zajímala především *motivace postav*. Tento prvek je ovšem na rozdíl od funkcí postav méně přesný. Nejpodstatnější tedy v tomto případě zůstává, aby bylo zjištěno, jestli plní postavy stejnou funkci v předloze jako v adaptaci. Tvůrce cílového média se totiž mohl rozhodnout důležité funkce ponechat a zachovat tak identickou funkci postavy, nebo se naopak pokusit o předělání původní předlohy skrze funkce postav. Nicméně, ať už adaptátor přistoupil k procesu jakkoliv, funkce, akce a motivace postav jsou snadno přenositelné z jednoho média do druhého. Následně se McFarlane zabývá principem, kterým lze identifikovat mytické nebo psychologické vzorce obsažené v díle. Ty je možné definovat jako všeobecně známé příběhy přenositelné napříč médii fungující na principu lidské zkušenosti a znalosti.

1.2. Vlastní adaptace

Vlastní adaptace je podle Briana McFarlana druhou základní skupinou prvků. Staví se do protikladu k transferu. Je tak založená především na tom, že každé médium má svůj specifický systém využíváný ke sdělení informací recipientovi. V případě literární předlohy a její filmové adaptace je tomu tak, že předloha má k dispozici pouze verbální znaky. Těch využívá i film, avšak tyto znaky fungují v obou médiích rozdílně, přestože mohou předávat identickou informaci. Film navíc primárně disponuje vizuálními a zvukovými znaky, což umožňuje odlišné uchopení

některých prvků, které není možné jednoduše a přesně přenášet. McFarlane v rámci vlastní adaptace upozorňuje na rozdíl mezi *linearitou* knižní předlohy a *prostorovostí*, kterou nabízí filmová adaptace. Píše, že zatímco v případě literatury je čtenář nucen sledovat děj prostřednictvím konzumace jednotlivých za sebou jdoucích slov, ve filmu tomu tak není. Snímek má proti literárnímu dílu možnost pracovat s mizanscénou a může tak divákovu pozornost vést jiným směrem, než zamýšlel autor předlohy. Snímek tedy využívá vršení jednotlivých znaků na sebe. Taková kompozice dává vzniknout filmu. Vlastní adaptace přivádí McFarlana ke zmínce o rozdílném předávání příběhu recipientovi na poli literatury a filmu. V knižní předloze má svoji neopomenutelnou roli vypravěč, který vypráví příběh. Ve filmu ovšem nemusí být vůbec využit, protože příběh je přímo demonstrován. Není tedy nutné ho vyprávět. Na druhou stranu má filmové médium možnost využít k vyprávění prostředků, které literatura nemá k dispozici. Může pracovat například s voice-overem, kamerou nebo mizanscénou.

Brian McFarlane následně předkládá klasifikaci *kódů*, pomocí kterých lze definovat postupy typické pro dané médium. Recipient díky nim získává možnost číst příběhy a zároveň se postupně učí připisovat jim významy. Stejně kódy ovšem nemusí v kontextu jiného díla nést vždy identickou informaci. Proto je nutné, aby recipient získal dostatečné povědomí o jejich užívání a dokázal spolehlivě určit záměr jejich využití. McFarlane pracuje s pojmy *kinematografické* a *extra-kinematografické kódy*. První zmíněné jsou využívány pouze filmovým médiem a řadí se mezi ně například práce se stříhem, kamerou nebo mizanscénou. Extra-kinematografické kódy naopak nejsou striktně přisuzovány pouze jednomu médiu. McFarlane je dělí na čtyři skupiny. Zaprvé se jedná o *kódy jazykové*. Ty se zaměřují na zkoumání tónů hlasu nebo přízvuků postav, které mohou mít například sociální přesah. Dalším typem jsou *vizuální kódy*. Jejich definice by mohla poukázat pouze na to, že se jedná o vše, co je ve filmu viditelné v záběru. V případě vizuálních kódů je ovšem důležité především interpretovat vše viditelné. Třetí kategorií jsou *nelingvistické zvukové kódy* zahrnující veškeré hudební i jiné zvukové kódy vyjma těch jazykových. Jako poslední McFarlane uvádí *kulturní kódy* zaměřující se na informace o životě osob v dané době a na určitém místě.

1.3. Aplikace teoretického konceptu Briana McFarlana

V následující části bude nastíněno konkrétní uchopení teoretického konceptu Briana McFarlana v této bakalářské práci. Analytická část tohoto textu bude po vzoru McFarlana rozdělena na dvě kapitoly. První bude zpracovávat prvky, které publikace *Novel to Film* řadí do transferu. Pro tuto kapitolu byly na základě potencionálně přenositelných prvků vytvořeny dvě kategorie. Pod transfer se tedy zařadí *události a postavy*. V případě podkapitoly „Události“ bude kladen zřetel převážně na distribuční narativní funkce. Prostřednictvím jejich dělení na kardinální funkce a katalyzátory bude zjištěno, které události byly v románu neopomenutelné a měly být přeneseny do filmové adaptace. Pokud se tak nestalo, bude následovat zkoumání toho, k jakým narativním změnám vynechání kardinálních funkcí vedlo. Zohledněny budou i katalyzátory a jejich postavení ve všech třech dílech. Díky rozdělení a přehlednému uspořádání událostí do těchto dvou skupin dojde následně ke zjištění toho, jak odlišně pojímají díla příběh a osnovu (tedy další aspekty, jež McFarlane při komparaci zohledňuje). V rámci podkapitoly „Události“ proběhne i zhodnocení práce románu a snímků s časovým ukotvením. Přestože Brian McFarlane ve svém konceptu nenavrhuje pro zkoumání času konkrétní kategorii, v případě této komparace je nutné ho zohlednit, jelikož délka časového oblouku není v žádném z děl identická a filmové adaptace v důsledku toho přicházejí o některé kardinální funkce a především katalyzátory. Po vzoru McFarlana by bylo možné v souvislosti s časovým rozborem částečně využít i integračních narativních funkcí vztahujících se k vyličení dobové atmosféry nebo prostředí. Nicméně těmto faktorům se bude bakalářská práce věnovat až v rámci analýzy vlastní adaptace, kdy rozebere McFarlanem předkládané kulturní kódy spadající do kategorie extra-kinematografických kódů. Kapitoly by se totiž jinak nadbytečně tematicky překrývaly.

Druhá podkapitola rozebere postavy. Jejich analýza bude provedena skrze integrační narativní funkce. Na základě informantů bude analyzován například vzhled postav a jiná přesně stanovená fakta, která díla o protagonistech poskytují. Na pomezí transferu a vlastní adaptace stojící vlastní indicie představí niterné prožitky a psychologické rámce. Vzhledem k tomu, že vnitřní pohnutky jsou obvykle spojeny s motivací a funkcí postav, bude se rozbor věnovat i těmto prvkům, které Brian McFarlane uvádí. Psychologie postav je v tomto případě propojena i s mytickými vzorci, které v McFarlanově konceptu figurují. Již z názvu všech tří

děl je evidentní inspirace prózou anglického spisovatele Daniela Defoa *Robinson Crusoe* (1719)¹⁰. Postava Robinsona je úzce spjata s hlavní hrdinkou knižní předlohy Marie Majerové a samotné Defoovo dílo má důležitou funkci v románu i obou snímcích. Robinsonské motivy se totiž přenesly i do filmů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni. Funguje zde analogie mezi hlavní hrdinkou Blaženou Borovou a Robinsonem Crusoe. Blažena samu sebe vnímá jako Robinsona, který ztroskotal na pustém ostrově. Podobně sama zůstala po smrti matky i ona. Veškeré starosti připadly jí. Ve volných chvílích si ovšem čte v knize, hraje různé hry a častuje jiné postavy jmény Defoových knižních charakterů. V této kapitole tak bude současně zjištěno jak s motivy a tématy „robinsonského mýtu“ nakládá předloha a jak jednotlivé filmy.

Kapitola věnovaná vlastní adaptaci představí rovněž dvě podkapitoly. Nejprve se zaměří na *vypravěče* a poté se bude soustředit především na filmové adaptace a jejich rozbor z hlediska McFarlanem předkládaných *kódů*. Podkapitola věnovaná vypravěči vyhodnotí rozdílnost vyprávění příběhu a vzájemně porovná funkci vypravěče v románu i obou snímcích. Vzhledem k tomu, že Brian McFarlane ve svém textu nepředstavuje žádný konkrétní přístup k vypravěči, je zapotřebí si ho zvolit na základě publikací jiných teoretiků. Gérard Genette dělí vypravěče na homodiegetického a heterodiegetického. Podrobněji tyto kategorie popisuje v monografii *Fiction & Diction* (1991)¹¹ (pozn. K. CH.: čerpáno bude z anglického předkladu). Homodiegetický vypravěč je takový, který je zároveň postavou příběhu. Druhého zmiňovaného Genette definuje jakožto narátora, jenž není současně jedním z protagonistů.¹² Využita bude také teorie Seymoura Chatmana zahrnutá v publikaci *Dohodnuté termíny* (1990)¹³. Analýza se bude opírat zvláště o kapitoly *Filmový vypravěč*¹⁴ a *Nové hledisko na „hledisko“*¹⁵. Chatman zastává názor, že každý snímek má svého vypravěče, jehož výsadou je předvádění neboli prezentace. Nicméně je to

¹⁰ DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Praha: Odeon, 1986.

¹¹ GENETTE, Gérard. *Fiction & Diction*. 1. vyd. Ithaca: Cornell University Press, 1993. ISBN 0-8014-8086-8.

¹² Tamtéž, s. 33–34.

¹³ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

¹⁴ Tamtéž, s. 123–136.

¹⁵ Tamtéž, s. 137–156.

právě filmové médium, které má možnost nahradit původního vypravěče z knižní předlohy audiovizuálními prostředky (například hudbou, hlasem, osvětlením, kamerou, mizanscénou atd.).

Kódy McFarlane dělí na kinematografické a extra-kinematografické. V tomto textu bude kladen důraz především na výzkum užití kinematografických kódů. Brian McFarlane nevěnuje ve své monografii kódům větší pozornost a spíše mu slouží až v praktické části, kdy svůj koncept aplikuje v případových studiích. Je tedy zapotřebí stanovit si kategorie, které budou v rámci kinematografických kódů rozebrány. V tomto případě bude práce vycházet z monografie *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* (2011)¹⁶ autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Ti uvádějí tyto kategorie: *mizanscéna, kamera, střih a zvuk*. Práce tak bude v této části čerpat především z tohoto rozřazení a případně informace doplňovat poznatky Briana McFarlana. Díky tomu bude v rámci McFarlanem stanovené kategorie zjištěno buď to, jak byla předloha skrze tyto filmové prostředky modifikována, nebo jak dané prostředky umocnily některé prvky původního díla a vytvořily jejich ekvivalenty. Jak již bylo zmíněno výše, okrajově se práce zaměří i na extra-kinematografické kódy. Soustředit se bude zejména na kódy kulturní, díky kterým bude možné rozebrat odlišnost některých vedlejších témat *Robinsonky* v literatuře a ve filmu. Pozornost bude kladena zvláště na společenské poměry, dobovou atmosféru nebo chudobu.

¹⁶ BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-0-07-338616-4.

2. KRITIKA LITERATURY

Následující část bakalářské práce bude věnována představení literatury. Tyto texty, které jistým způsobem pracují například s osobností Marie Majerové, Karla Kachyni nebo se zabývají reflexí samotných děl, mohou být svým obsahem přínosné pro analytickou část práce. Nejprve je ovšem zapotřebí připomenout, že děl, která by se tematicky přibližovala danému předmětu, doposud nevzniklo mnoho.

2.1. Literatura o spisovatelce Marii Majerové a o románu

Robinsonka

Spisovatelka Marie Majerová patřila k výrazným osobnostem dvacátého století, což zapříčinilo, že o ní vzniklo několik děl. Žánrově a tematicky se jednalo převážně o literaturu biografickou nebo o texty shrnující její tvorbu. Literární vědec Vladimír Kovařík sepsal monografii *Dětský svět Marie Majerové* (1962)¹⁷, v níž reflektoval odraz motivu dětství v její tvorbě. Autoři, kteří o spisovatelce psali, na sebe často vzájemně odkazovali a přejímali své myšlenky. Kovařík se zmiňuje mimo jiné o kolegyni Jaromíře Nejedlé, která v rámci edice *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti* nakladatelství Melantrich dala vzniknout svazku¹⁸ o Marii Majerové. V této publikaci ovšem přejala velké množství informací právě od Kovaříka. Bakalářská práce bude proto čerpat přímo od něj. Kovaříkova tvorba osvětlí především robinsonský motiv, který se poprvé objevil v románu a přenesl se i do obou snímků režisérů Pleskota a Kachyni, dle dochovaných informací totiž tento mytický model pochází z reálného dětství Majerové. Zmíněné publikace se ovšem věnují životnímu příběhu i tvorbě Majerové jako celku a mají tak poměrně široký rozptyl. Vladimír Kovařík nicméně vytvořil i dílo zabývající se čistě románem *Robinsonka* a jeho následným vlivem v kultuře nebo společnosti. Fragmenty rozličných autorů uspořádané do jednoho svazku nesou název *Malá knížka o Robinsonce* (1982)¹⁹. Ačkoliv toto dílo nabízí například ukázkou ze scénáře k filmové adaptaci z roku 1974 nebo krátkou vzpomínku herce Ladislava Peška, který hrál roli tatínka hlavní hrdinky v televizní i první filmové adaptaci, nelze tvrdit,

¹⁷ KOVAŘÍK, Vladimír. *Dětský svět Marie Majerové*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.

¹⁸ NEJEDLÁ, Jaromíra. *Marie Majerová*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1986.

¹⁹ KOVAŘÍK, Vladimír. *Malá knížka o Robinsonce*. Praha: Albatros, 1982.

že přichází s přínosnými informacemi pro tuto bakalářskou práci. Pouze Kovaříkova kapitola nesoucí název *Vyprávění o Robinsonce*²⁰ doplní poznatky k mytickému základu děl. Zdrojem, nastiňujícím sociální zázemí spisovatelky Marie Majerové, bude epizoda podcastu *Osudové ženy*²¹ Českého rozhlasu Dvojka. Dobový kontext a některé s ním spojené faktory totiž autorka přenesla i do románu *Robinsonka*, což bude rozebráno především v části věnované kulturním kódům spadajícím pod vlastní adaptaci. Dobový kolorit lze zkoumat mimo jiné skrze ženskou emancipaci, které se věnuje Dana Nývltová ve své dizertační práci *Femme Fatale české avantgardy? Marie Majerová z pohledu genderu* (2009)²². V kapitole *Malý velký příběh*²³ své poznatky okrajově vztahuje i k dílu *Robinsonka*.

2.2. Literatura o filmových adaptacích a jejich tvůrcích

Jaromír Pleskot byl znám spíše jako divadelní režisér. Nicméně podepsal se i pod několik filmových počinů. Například v roce 1947 se scenáristicky podílel na snímku *Nikdo nic neví*²⁴ režiséra Josefa Macha. Jako režisér i spoluscenárista dal vzniknout svému pravděpodobně nejznámějšímu filmovému dílu o osm let později. Jedná se o pohádku *Obušku, z pytle ven!* (1955)²⁵, jejíž reflexi je oproti *Robinsonce* věnována větší pozornost. Ve své bakalářské práci na téma *Reflexe českých filmových pohádek 50. let v dobovém tisku* (2021)²⁶ o ní píše Hana Kryglerová. O režisérovi Karlu Kachyňovi a jeho tvorbě vzniklo větší množství publikací, například *Král Šumavy: komunistický thriller* (2019, Petr Kopal)²⁷. Nicméně adaptace *Robinsonky* z roku 1974 nepatří mezi nejčastěji rozebírané snímky tohoto tvůrce. Mimoto se

²⁰ KOVAŘÍK, Vladimír. *Vyprávění o Robinsonce*. In: KOVAŘÍK, Vladimír (ed.). *Malá knížka o Robinsonce*. Praha: Albatros, 1982, s. 33–42.

²¹ DVOŘÁKOVÁ, Eva. Marie Majerová. In: *Osudové ženy* [rozhlasový pořad]. ČRo Dvojka, 23. 6. 2017.

²² NÝVLTOVÁ, Dana. *Femme Fatale české avantgardy? Marie Majerová z pohledu genderu*. Praha: 2009. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a literární vědy.

²³ Tamtéž, s. 195–202.

²⁴ *Nikdo nic neví* [film]. Režie Josef Mach. Československo. 1947.

²⁵ *Obušku, z pytle ven!* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1955.

²⁶ KRYGLEROVÁ, Hana. *Reflexe českých filmových pohádek 50. let v dobovém tisku*. Brno: 2021. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.

²⁷ KOPAL, Petr. *Král Šumavy: komunistický thriller*. 1.vyd. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-2936-2.

Kachyňově snímkům věnuje množství vysokoškolských kvalifikačních prací. Osobnost a tvorbu tohoto režiséra na malé ploše představuje Pavel Melounek v publikaci *Karel Kachyňa* (1984)²⁸. Bakalářské práci bude přínosem v doložení témat a dobového ukotvení jeho filmů. Přestože cílem této práce není sledování scenáristické úlohy Oty Hofmana, bude částečně přihlíženo k tomu, že scenárista byl u obou snímků identický. Ve vztahu k látce *Robinsonky* publikace *Ota Hofman*²⁹ Františka Šalého sumarizuje některé dobové kritiky nebo recenze obou adaptací a doplňuje je krátkými komentáři, což bude v analytické části práce využito jako podpora některých argumentů nebo jako polemika s nimi. Pracovat se ovšem bude pouze s doplňky Šalého. Reflexe snímků budou čerpány přímo z primárního zdroje.

V rámci analýzy obou filmů i samotné komparace děl přinesou nezanedbatelné informace recenze, zprávy nebo rozhovory s tvůrci z dobových periodik. Autoři těchto textů se totiž často neubránili upozorňování na odchylky od původního literárního díla. Filmové adaptaci režiséra Jaromíra Pleskota se věnuje například recenze³⁰ Lubomíra Linharta v *Rudém právu*. Linhart srovnává převážně atmosféru a poetičnost původní literární předlohy a snímku. Jeho připomínky doplní kapitolu analytické části věnovanou vlastní adaptaci. Prvky, pomocí kterých byla do filmové adaptace úspěšně či neúspěšně přenesena dobovost a poetika, spadají právě do této kategorie. Linhart píše například o práci s kamerou a osvětlením. Reakce³¹ Františka Vrby z *Literárních novin* také nenechává stranou otázku, zda dokázali tvůrci přenést poetický punc literární předlohy do filmu, a navíc upozorňuje na to, že se děj snímku proti románu odehrává ve výrazně kratším časovém úseku. O této problematice se píše i v sekci *Filmové okénko*³² týdeníku *Cesta míru*. Za nešťastné považuje časové smrštění Jaroslav Boček v příspěvku do týdeníku *Kultura*. Boček o tomto postupu píše, že: „*Směřoval proti duchu postav, proti smyslu jejich vnitřního dramatu.*“³³ Odlišným uchopením časového rozmezí děl se bude zabývat úvodní část podkapitoly transferu „Události“. Boček v textu dále zohledňuje postavy a herce.

²⁸ MELOUNEK, Pavel. *Karel Kachyňa*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984.

²⁹ ŠALÉ, František. *Ota Hofman*. 1. vyd. Boskovice: Albert, 1998. ISBN 80-85834-54-5.

³⁰ LINHART, Lubomír. Filmové premiéry (Robinsonka). *Rudé právo*. 25. 1. 1957, roč. 37, č. 25, s. 3.

³¹ VRBA, František. Čerstvě v kinech (Robinsonka). *Literární noviny*. 26. 1. 1957, roč. 6, č. 4, s. 5.

³² (jb). Filmové okénko (Robinsonka). *Cesta míru*. 5. 2. 1957, roč. 6, č. 10, s. 3.

³³ BOČEK, Jaroslav. Robinsonka. *Kultura*. 24. 1. 1957, roč. 1957, č. 4, s. 4.

Poznatky, ke kterým dochází tak budou použity především v kapitole věnované postavám. V části „Události“ sehraje podstatnou roli využití rámce, do kterého je v Pleskotově snímku zasazena hlavní dějová linie. Oldřich Kryštofek v článku³⁴ z časopisu *Zlatý máj* tuto inovaci nepřijímá kladně a dokonce píše, že jde proti duchu knižní předlohy. Jeho poznámky budou přínosné i ke zkoumání kulturních kódů.

Obdobný přínos bude mít identický druh textů o Kachyňově snímku z roku 1974. Zdeněk Matějček vedl pro periodikum *Květy* rozhovor³⁵ s Karlem Kachyňou. Rozebírali *Robinsonku* i ve vztahu k dříve vzniklé filmové adaptaci. Kachyňa spatřuje výhodu například v tom, že již mohl na rozdíl od Pleskota použít barevný materiál. Vyjadřuje se i k situovanosti snímku do třicátých let dvacátého století. Nastiňuje, s jakými nápady, které se objevily ve finální podobě díla, přišel Ota Hofman. Tyto informace přispějí do kapitoly vlastní adaptace. Scenáristovu autentickou výpověď³⁶ o tom, proč se k námětu vrátil, získala Dana Neumannová pro časopis filmového diváka *Záběr*. Hofman v této bilanci přiznal, že časová komprese v Pleskotově snímku měla nakonec sentimentální a nevěrohodný efekt. Hovořil také o opomíjení některých prvků z románu. Alois Joneš ve svém komentáři³⁷ do časopisu *Vlasta* dokonce píše, že zásadní změny se ve srovnání s Pleskotovým filmem projevují především ve zpracování druhé části knižní předlohy. Přínosu těchto poznatků využije vzájemná komparace snímků v rozboru událostí. V rámci kapitoly vlastní adaptace bude sledována i práce s kamerou, která podle Jiřího Hrbase plní v Kachyňově *Robinsonce* jednu z primárních funkcí. Ve své recenzi³⁸ píše o tom, že snímek vsadil na výrazovou složku a obrazové vyjádření.

³⁴ KRYŠTOFEK, Oldřich. Robinsoni z dětského filmu. *Zlatý máj*. 3. (březen) 1957, roč. 1, č. 6, s. 187–188.

³⁵ MATĚJČEK, Zdeněk. Robinsonka. *Květy*. 10. 10. 1974, roč. 24, č. 41, s. 38–39.

³⁶ NEUMANNOVÁ, Dana. Robinsonka znovu před kamerou. *Záběr*. 24. 5. 1974, roč. 7, č. 11, s. 3.

³⁷ JONEŠ, Alois. Robinsonka. *Vlasta*. 8. 1. 1975, roč. 29, č. 2, s. 8.

³⁸ HRBAS, Jiří. O mládeži a pro mládež (Další Robinsonka). *Rudé právo*. 13. 2. 1975, roč. 55, č. 37, s. 5.

3. KOMPARACE PRÓZY SE SNÍMKY

3.1. Transfer

Teoretik Brian McFarlane řadí mezi transfer prvky, které mohou být snadno přeneseny z jednoho média do druhého. Následující kapitola se tedy zaměří právě na ně. Pro tuto bakalářskou práci byly vytvořeny dvě základní skupiny, které v sobě potencionálně přenositelné prvky kombinují. Transfer tak bude zkoumán skrze události a postavy. Primárním cílem je zjistit, zda se přenositelné elementy dostaly z románu *Robinsonka* spisovatelky Marie Majerové do snímků režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni a jak k přenosu došlo. Zároveň budou zkoumány důvody, proč se tak stalo či nikoliv a jaký mělo vynechání nebo přidání některých složek efekt na výslednou podobu děl.

3.1.1. Události

V úvodu první podkapitoly bude nastíněno, jak tři vybraná díla pracují s časovým rozmezím, v němž se děj odehrává. Rozbory poté budou řízeny distribučními narativními funkcemi. Proběhne komparace kardinálních funkcí v knižní předloze a obou filmech i ve snímcích navzájem. Porovnány budou i katalyzátory všech děl. Při srovnávání budou zohledněny i rozdíly ve zpracování příběhu a osnovy.

Odlišné časové uchopení tří příběhů o Robinsonce hraje ve zkoumání událostí podstatnou roli. Žádné z děl totiž nepracuje s časem identicky, což vede k odlišnému využívání kardinálních funkcí i katalyzátorů. Knižní předloha disponuje nejdelším časovým obloukem, do kterého byl děj zasazen. Úvod románu pracuje s retrospektivou. Hlavní hrdinka je na pohřbu své matky a vzpomíná, jak se o jejím špatném zdravotním stavu dozvěděla. V myšlenkách se vrací na letní dívčí tábor na Sázavě. „*Zapomněla na ty čtyři neděle, že je terciánskou R R G (pozn. K. CH.: Jedná se o zkratku pro reformní reálné gymnázium.) Dejvice, že sice nemá postupku z matematiky, ale že musí o prázdninách přechovat do hlavy rozmanité učeni, aby v kvartě stačila; zapomněla, že je dítě, a celou bytostí se proměnila v divou ženu, věnčící se kopretinami, splétající údy s říčními proudy, křepčící kolem ohně, v jehož záři se dívky i dozorkyně proměňovaly v božské bytosti z pohanského bájesloví.*“³⁹

³⁹ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 10.

Děj dále pokračuje na podzim, v zimě, na jaře a v létě. Závěr je zasazen do konkrétního dne. „*Toničku nedávno zvala, aby s nimi jednou zajela do Krče a podívala se na jejich Petříčka. (...) Vybrali si k tomu taťkovu volnou neděli, poslední v červenci.*“⁴⁰ Je tedy možné říct, že příběh se odehrává během jednoho roku. Změna časového ukotvení proti literární předloze se nejradikálněji projevila ve filmu režiséra Jaromíra Pleskota, což reflektovali i soudobí recenzenti. „*Zhuštění vnitřních i vnějších dějů celého roku do průběhu několika týdnů však nesvědčí pravdivosti Blaženina vývoje ani nového manželství taxikáře Bora se služkou Toničkou.*“⁴¹ nebo „*Časový rozsah románu – několik měsíců – byl vtěsnán do jednoho. Během 30 dní se Blažena Borová vyrovnává se smrtí maminky; snaží se tatínkovi nahradit ztrátu, seznamuje se s každodenní prací hospodyně a poněkud stranou (nikoliv na okraji), se vyrovnává se svými dívčími milostnými city. Autoři museli ze spousty materiálu vybrat nejdůležitější, časovému rozsahu filmu logicky vhodné scény.*“⁴² Děj tohoto filmu se tedy odehrává pouze během jednoho letního měsíce. V období vzniku novější filmové adaptace měl scenárista Ota Hofman možnost přemýšlet nad tím, jakými „nedostatky“ oplýval scénář Pleskotova snímku. K časové úspoře se vyjádřil takto: „*V první verzi jsem se snažil o určitou časovou kompresi, ale když se dnes dívám nazpět, vyznělo to trochu sentimentálně a nevěrohodně.*“⁴³ Pleskotova filmová adaptace ovšem disponuje ještě zásadnějším časovým odbočením. Je jím rámeček, který ohraničuje základní dějovou zápletku. Samotný rámeček je totiž od primárního děje oddělen několikaletou mezerou. Hlavní hrdinka již má svoji dceru a bývalá služebná Tonička jí vypráví příběh, který se před lety přihodil její mamince Blaženě. Mimo tento rámeček, ke kterému se film vrací až ve svém závěru, je celý příběh retrospektivou složenou ze vzpomínek Toničky. Ani Kachyňův snímek nezůstal u původního časového uchopení. Kopíruje ho ovšem od letních měsíců až do zimního období. Například podzim ale není nijak vyobrazen. Podrobnější rozbor toho, jak použití odlišných časových oblouků změnilo události v dílech, práce nastíní záhy. Bylo ovšem nutné představit práci s časem jednotlivých děl. Získané informace budou využity i v další podkapitole transferu, která rozebere

⁴⁰ Tamtéž, s. 147.

⁴¹ VRBA, Čerstvě v kinech (Robinsonka), s. 5.

⁴² (jb), Filmové okénko (Robinsonka), s. 3.

⁴³ NEUMANNOVÁ, Robinsonka znovu před kamerou, s. 3.

postavy. Zkrácení časových úseků totiž ubralo charakterům možnost rozvíjet se delší dobu. Jejich osobnosti tedy mohou působit odlišným dojmem už na základě těchto faktů.

3.1.1.1. Kardinální funkce

Román *Robinsonka* a jeho kardinální funkce

Román Marie Majerové je rozdělen do sedmnácti kratších kapitol. Příběh prezentuje primárně chronologicky. Děj se ovšem často obrací k vnitřním prožitkům hlavní hrdinky, které jsou doprovázeny jejími vzpomínkami. To ovlivňuje především katalyzátory, ale v některých případech se retrospektivní pasáže projeví i na kardinálních funkcích. Takovou situaci je možné pozorovat již v úvodu románu. První řádky prózy se totiž odehrávají na pohřbu matky protagonistky Blaženy Borové (kardinální funkce č. 1). Blažena se ve své fantazii vrací na letní tábor (kardinální funkce č. 2) a popírá tak současnou realitu, které musí čelit. Retrospektivně si připomíná šťastné období předtím, než se dozvěděla, že její maminka onemocněla. Z tábora byla odvolána telegramem informujícím o špatném zdravotním stavu matky. Druhá kapitola předlohy se již vrací do období po pohřbu, takže se závěrem první části končí i retrospektivní etapa (kardinální funkce č. 3). Další vzpomínky, kterými je předloha protkána, pak obvykle v podobě katalyzátorů dopomáhají k charakterizaci hlavních i vedlejších postav nebo umocňují situaci, v níž se Blažena nachází.

1. Maminčin pohřeb
2. Vzpomínka na letní tábor (Blažena odjíždí domů, protože se dozvěděla o špatném zdravotním stavu maminky.)
3. Je po pohřbu. Blažena zjišťuje, že má bratříčka.
4. Tonička nabízí Blaženě pomoc. Ona ji ovšem odmítá.
5. Blažena jede s tatínkem do ústavu za bratříčkem.
6. Jarda učí Blaženu jezdit na kole.
7. Blažena se sblíží s Toničkou.
8. Blažena je nešťastná, že se nemůže vrátit do školy jako její spolužačky.
9. Spolužačky Havlínovy Blaženě sdělí, že Duchoň jezdí na kole i s Maďou.
10. Blažena se potká s Jardu a jde se s ním projet, protože Havlínovy možná jenom pomlouvaly. Duchoň jí dává svoji báseň.
11. Blažena touží po vlastním kole. Tatínek jí ovšem kupuje nový zimní kabát.

12. Blažena nachází u Toničky až mateřskou laskavost.
13. Blažena dostává k Vánocům jízdní kolo.
14. Blažena je nemocná a blouzní z horečky.
15. Tonička se stará o Blaženu a sbližuje se s panem Borem.
16. Po Vánocích se Blažena uzdravuje a navštěvují ji spolužačky.
17. Přichází jaro a Blažena jezdí s Duchoněm na svém vlastním kole.
18. Tonička, Blažena a tatínek jedou navštívit chlapečka. Berou si ho domů.
19. Tonička se po svatbě nastěhuje do bytu Borových.
20. Blažena se po prázdninách vrátí do školy.

Filmová adaptace režiséra Jaromíra Pleskota, její kardinální funkce a komparace s prózou

Pleskotův snímek poměrně věrně přenáší kardinální funkce první části knižní předlohy. Kvůli časovému zhuštění děje do jednoho měsíce došlo k tomu, že se ve filmu objevují i události ze závěrečné části románu, nicméně se odehrávají v jiném období. Zkrácení časového oblouku vedlo především k výrazně menšímu propracování charakterů postav a jejich vztahů a ochudilo snímek o některé kardinální funkce plnící až metaforickou roli. Výrazněji se však časová komprese projevila až na poli katalyzátorů. Základní dějová linie, ve které se hlavní hrdinka musí vyrovnat se smrtí maminky a stát se hospodyňkou, se totiž do snímku přenesla bez větších změn. Film zároveň přišel s některými naprosto originálními kardinálními funkcemi, které se v knižní předloze neobjevovaly. Mezi ně lze řadit například rámeček ohraničující celý příběh. Adaptace pracuje i s odlišným uchopením osnovy příběhu. Události tedy v některých případech nejsou prezentovány v identickém pořadí jako v knižní předloze. Při komparaci bude kladen zřetel i na to, nicméně je vhodné poukázat na fakt, že odlišná práce s osnovou nikdy výrazně nezměnila ráz celého příběhu.

1. RÁMEC: Tonička začíná vyprávět příběh.
2. Blažena je na studentském táboře.
3. Blažena se radostně vrací domů, protože se jí narodil bratříček.
4. Blažena se dozvídá, že chlapeček je v ústavu a maminka zemřela.
5. Maminčin pohřeb
6. Blažena jede s tatínkem do ústavu za bratříčkem.
7. Tonička nabízí Blaženě pomoc. Ona ji ovšem odmítá.

8. Jarda učí Blaženu jezdit na kole a dává jí své verše.
9. Blažena vidí, jak Jarda veze na kole spolužačku Ledkovou.
10. Blažena se sblíží s Toničkou.
11. Blažena jde s Toničkou do ústavu za chlapečkem (Pokud si ho v nejbližší době nevezmou domů, bude muset do nalezince.).
12. Tonička nesouhlasí s plánem, že by Blažena po prázdninách neměla nastoupit do školy.
13. Tonička se rozhodne, že se o celou rodinu postará.
14. Blažena se vrací do školy.
15. Blažena se usmíruje s Jardou a on ji veze do školy na kole.
16. RÁMEC: Blaženina dcera se vciťuje do role Robinsona.

Filmoví tvůrci se rozhodli využít techniky rámce ohraničujícího základní dějovou linku (kardinální funkce č. 1 a 16). Rámec je první scénou, která se objevuje ihned po úvodních titulcích. Snímek se k němu poté vrací až v samotném závěru. Jedná se o největší časovou odchylku, kterou všechny příběhy o Robinsonce přinesly. Rámec se totiž odehrává několik let po základní dějové linii. Není naprosto přesně známo, o jak dlouhý časový úsek se díky němu postavy posunují. Hlavním ukazatelem toho je však nová vedlejší postava náležící pouze rámci – je jí dcera Blaženy Borové. Kromě ní se v rámci objeví pouze postava Toničky. Na její herecké představitelce ovšem není použito žádné výrazné masky, která by upozornila na časový posun a stárnutí protagonistky. Nicméně předtím, než Tonička začne vyprávět Blaženin příběh, pronese, že se odehrál skoro před dvaceti lety. Rámec usiluje o demonstrování koloběhu života, což je umocněno tím, že si dcerka Blaženy také hraje na Robinsona, jako to kdysi dělala její maminka (kardinální funkce č. 16). Primárním záměrem tvůrců ovšem mohlo být umocnění šťastného konce. Právě závěr snímku byl však v době premiéry podroben silné kritice. Hlavním důvodem bylo časové smrštění, které nedalo dostatečný prostor vývoji událostí. Ty pak působily nepravděpodobně a zakončení bylo považováno za uspěchané. *„Tvůrci filmu však neměli žádné takové omezení, a přesto nepřirozeně přivádějí Toničku do opuštěné domácnosti měsíc po smrti Blaženčiny matky a mění pak za měsíc Robinsonku ve statečné, vyzrálé děvče. Snad proto, aby ji mohli poslat do školy již začátkem nového školního roku se závěrečnými větami knihy, které tady však pochopitelně znějí*

nepřesvědčivě.⁴⁴ Faktem zůstává, že v knižní předloze je dán vývoji vřelého vztahu mezi Toničkou a otcem Blaženy větší prostor (kardinální funkce č. 15). Naopak ve snímku se Tonička ujímá role hospodyňky v rodině Borových spíše proto, aby se Blažena mohla vrátit do školy ihned po prázdninách (kardinální funkce 12, 13 a 14), na což také upozorňuje Oldřich Kryštofek. Próza zároveň pracuje s tím, že Blažena zpočátku Toničku vůbec nezná. Postupně se jejich vztah vyvíjí a Blažena ji nakonec přijme za maminku pro svého bratra (kardinální funkce č. 18). „*Ale vždyť Tonička není a nebude jiná máma, ona bude Pětovi mámou jedinou, a pro Blaženu zůstane navždy věrným Pátkem!*“⁴⁵ Snímek si nemohl takový vývoj dovolit. Blažena již při příjezdu z letního tábora (kardinální funkce č. 3) oslovuje Toničku jménem a zná ji. V románu je pozitivní závěrečná atmosféra umocněna vyzvednutím bratříčka z ústavu a příslibem svatby Toničky a pana Bora. Toto film opomíjí, a proto se tvůrci pokusili o nápravu pomocí rámce, který zobrazuje Blaženinu dceru oslovující Toničku jako babičku, což naznačuje, že Tonička do rodiny Borových zapadla.

Pokud zůstane stranou rámec filmové adaptace, začíná se děj snímku, který je ve skutečnosti vyprávěním Toničky, odehrávat na letním táboře (kardinální funkce č. 2). Nicméně výše již bylo naznačeno, že začátek knižní předlohy je situován do kardinální funkce pohřbu Blaženiny maminky (kardinální funkce č. 1). Zde se jedná o jednu ze situací, kdy se tvůrci rozhodli pro změnu osnovy příběhu. Nedošlo ale k žádné zásadní odchylce. Tato inovace spíše napomohla přehlednosti událostí, které byly zařazeny lineárně za sebe. Román začíná velmi emotivním projevem hlavní hrdinky: „*Cos mi to, maminko, udělala! Cos mi to udělala?*“⁴⁶ Naproti tomu na letním táboře ve filmu panuje radostná a rozjařená atmosféra, což působí v úvodu díla určeného především mládeži výrazně vstřícnějším dojmem. V této části děl ovšem dochází ještě k jednomu rozkolu kardinálních funkcí, který už zásadněji ovlivňuje budoucí události. Tím je důvod, proč se Blažena musí vrátit domů z tábora. V próze stojí v telegramu: „*Pošlete hned domů Blaženu Borovou – její matka nebezpečně onemocněla.*“⁴⁷ Blažena netuší, co se mohlo její mamince přihodit, dokonce samu sebe přesvědčuje, že její matka přeci nikdy nestonala. Až po příjezdu se Blažena

⁴⁴ KRYŠTOFEK, Robinsoni z dětského filmu, s. 187–188.

⁴⁵ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 149.

⁴⁶ Tamtéž, s. 5.

⁴⁷ Tamtéž, s. 11.

dozvídá, že maminka zemřela. Po pohřbu ji tatínek informuje o narození bratříčka (kardinální funkce č. 3). V Pleskotově filmu je cesta domů zobrazena o poznání veseleji, jelikož Blažena očekává narození sourozence. Je jí oznámeno, že se jí narodil bratr, ovšem profesorka zatají smrt maminky. Blažena je tak ihned po příjezdu konfrontována s realitou (kardinální funkce č. 4). Filmoví tvůrci zde vsadili na výrazný kontrast mezi radostí a smutkem, který román neposkytoval.

Román disponuje některými kardinálními funkcemi, které bylo nutné kvůli časovému zhuštění ze snímku vynechat. Jedná se tedy převážně o události z druhé části předlohy. Próza popisuje například oslavu Vánoc, kdy Blažena dostane vlastní kolo (kardinální funkce č. 13). Pleskotův snímek nezohledňuje touhu Blaženy po jízdě kole, spíše klade důraz na téma první lásky. Naopak v literární předloze je Robinsončině přání věnována velká pozornost. Blažena se na kolo chodí dívat do výlohy obchodu. Je zklamaná, když místo kola dostane nový zimní kabát, který potřebuje (kardinální funkce č. 11). Dokonce má snahu si na dopravní prostředek našetřit sama tím, že bude dostávat peněžní odměnu od tatínka, pokud se jí povede uvařit dobré jídlo. Tento Blaženin sen vrcholí ve vánočním čase. Dar přináší optimistickou útěchu dívce, která bude muset ještě nadcházející půlrok hospodařit v domácnosti. Jízdní kolo je zde paralelou k robinsonskému člunu. V románu stojí: *„Mít kolo! Vlastní kolo! Jízdní kolo bylo Blaženě tím, čím Robinsonovi člun.“*⁴⁸ Představuje prostředek, díky kterému může uniknout od všedních starostí jako Robinson z pustého ostrova. Stává se tak součástí hry vracející ji do dětského světa s milovaným chlapcem Jardou (kardinální funkce č. 17). Tato kratochvíle postihuje ještě jeden drobnější rozdíl mezi snímkem režiséra Pleskota a románem Majerové. Poněkud jiným způsobem je totiž popsána i domnělá proradnost Jardy, který se kromě Blaženy projíždí na svém jízdě kole i s její spolužačkou. V obou případech Bláža pociťuje žárlivost. V literární předloze je jí tato informace předána formou potencionální pomluvy od spolužaček Havlínových (kardinální funkce č. 9). Ve snímku je naopak sama Blažena svědkem Jardovy zrady (kardinální funkce č. 9). Filmová adaptace tak přináší mnohem silnější prožitek zklamání. Protagonistka Marie Majerové se nad sdělení do určité míry povznáší a při blízké příležitosti se s Jardou znovu ráda setkává (kardinální funkce č. 10). Období Vánoc v románu

⁴⁸ Tamtéž, s. 108.

přináší i další kardinální funkci, která se ve filmu neobjevila. Blažena onemocní (kardinální funkce č. 14). Tato událost v literární předloze napomohla prohloubit vztah Toničky a pana Bora (kardinální funkce č. 15). Zároveň tato kardinální funkce rezonuje s koncem starého roku, který Blaženě tolik změnil život. Po Vánocích se uzdravuje (kardinální funkce č. 16) a vstupuje do blížícího se jara, díky kterému se s Toniččinou pomocí znovu stává více dítětem než hospodyňkou. „*S Toničkou chodila nakoupit, s Toničkou vařila, s přítelkyněmi na led, na procházku, na klouzačku, na rohačky; když se pak jen trochu vyčasilo a půda vyschla, na volejbal, který si sportovní kroužek RRG Dejvice zřídil na staveništích před novou technikou.*“⁴⁹

Neopomenutelnou roli mají v příbězích o Robinsonce vedlejší témata, která jsou ovšem zobrazována pomocí kardinálních funkcí. Knižní předloha i filmová adaptace Jaromíra Pleskota upozorňují na touhu obou hrdinek po vzdělání. Každé z děl k této problematice přistupuje odlišně, což je opět dáno zkráceným časovým obloukem. Jak již bylo uvedeno, hrdinka snímku má možnost nastoupit do školy hned po skončení letních prázdnin (kardinální funkce č. 14). Tonička zde vnímá jako svoji povinnost pomoci Borovým v domácnosti, aby mohla mít Blažena lepší vzdělání, než má Tonička sama. Naopak hlavní hrdinka Marie Majerové zůstává v domácnosti celý rok a tatínek v závěru slibuje návrat Bláži do školních lavic po letních prázdninách (kardinální funkce č. 20): „*A po prázdninách půjdeš do kvarty. Ten rok brzy dohoníš – vždyť je to jen dvanáct měsíců!*“⁵⁰. Téma tak působí mnohem palčivěji v knižní předloze. V románu se píše například o tom, jak se Blažena bála potkávat své vrstevníky, aby nebyla donucena s nimi probírat, proč nemůže školu navštěvovat. „*Blažena se vyhýbala tomu, aby potkala bývalé spolužačky, a zvláště dbala toho, aby se neoctla na mravenčích pěšinkách, vedoucích ke gymnasiu.*“⁵¹ Ani ambice obou postav nejsou identické. Filmová Robinsonka je nadšená veškerými vědomostmi (pouze zmiňuje, že jí nejde matematika) a chce se v budoucnu stát lékařkou. Naopak literární protagonistka nemá dokonce splněnou postupovou zkoušku z matematiky. Má ráda český jazyk, dějepis a zeměpis. Na doktorát nemyslí. „*A slyšela o prachudých dospělých, kteří domácím učením dosáhli i doktorátu, a tak daleko*

⁴⁹ Tamtéž, s. 139.

⁵⁰ Tamtéž, s. 150.

⁵¹ Tamtéž, s. 85.

Blažena vůbec nemyslí.“⁵² Otázka vzdělávání bude následně podrobněji rozebrána v rámci kulturních kódů.

Filmová adaptace režiséra Karla Kachyni, její kardinální funkce a komparace s prózou

Film režiséra Karla Kachyni zachovává s drobnějšími obměnami všechny kardinální funkce z literární předlohy Marie Majerové. Dochází tedy především k redukci katalyzátorů, což bude rozebráno později. Časové rozmezí, v němž se snímek odehrává, bylo ochuzeno přibližně o půlroční období. Kardinální funkce, které se v nepřenesené době udály, byly jinak časově ukotveny a upraveny, ale ve filmové adaptaci se objevily. V následující části bude tedy upozorněno na menší odchylky a odlišné uchopení osnovy příběhu.

1. Blažena je na letním táboře.
2. Blažena se radostně vrací domů, protože se jí narodil bratříček.
3. Blažena se dozvídá, že chlapeček je v ústavu a maminka zemřela.
4. Maminčin pohřeb
5. Blažena jede s tatínkem do ústavu za bratříčkem.
6. Tonička nabízí Blaženě pomoc. Ona ji ovšem odmítá.
7. Blažena a Tonička se sbližují.
8. Rozvíjí se vztah mezi Toničkou a panem Borem.
9. Jarda Duchoň učí Blaženu jezdit na kole.
10. Blažena vidí, jak Jarda a její spolužačka Maďa jezdí na kolech.
11. Blažena touží po vlastním kole. Tatínek chce prodat šicí stroj, aby měli peníze.
12. Blažena nemůže nastoupit do školy. Vysvětluje Toničce, že na to nemají peníze.
13. Blažena je nemocná a blouzní z horečky.
14. Blažena sní o tom, že k Vánocům dostala jízdní kolo.
15. Tatínek s Toničkou přinášejí domů chlapečka Petříčka.
16. Blaženu navštěvují spolužačky. Usmiřuje se s Maďou.
17. Bláza se dozvídá novinky (pokud složí zkoušky, může se vrátit do školy) a dívky jí předávají báseň od Jardy.

⁵² Tamtéž, s. 146.

18. Tonička se rozhodne, že se o celou rodinu postará.

Také tvůrci novější filmové adaptace se rozhodli úvodní kardinální funkce prezentovat pomocí odlišné osnovy proti knižní předloze (například kardinální funkce č. 4 a 1 – pohřeb). Opět bylo použito chronologického vyprávění. To se ovšem netýká pouze začátku filmu. Pořadí vybraných kardinálních funkcí v celém románu a Kachyňově snímku je odlišné. Rozdíly mezi osnovami děl je možné vyčíst z přehledů kardinálních funkcí. Na některé z nich bude upozorňováno i během této komparace, nicméně většina obměn osnovy neměla větší dopad na výslednou podobu snímku. Tvůrčím záměrem zde bylo především zpřehlednění příběhu díky na sebe přímo kauzálně navazujícím událostem. Děj snímku se tedy začíná odvíjet na letním táboře (kardinální funkce č. 1). Blažena se od paní profesorky dozvídá o narození bratříčka. Kachyňa buduje výraznější atmosféru štěstí, která absolutně nepředpovídá tragédii v podobě smrti matky. Vedoucí tábora předává Bláže sdělení s úsměvem na rtech. Má se vrátit domů na jeden nebo dva dny, protože si tatínek přeje, aby chlapečka viděla. Film pracuje se samotným úmrtím maminky odlišně. Tatínek totiž Blaženě po jejím příjezdu sděluje toto: „*Blaženko, maminka dneska ve dvě hodiny umřela.*“⁵³ (kardinální funkce č. 3). Konkrétní časové ukotvení smrti naznačuje, že byla nečekaná. Je dokonce pravděpodobné, že ani sám tatínek neočekával jakékoliv nebezpečí, když zasilal zprávu do tábora. Naopak v knižní předloze je mamčin špatný zdravotní stav znám tatínkovi a následně i Blaženě (kardinální funkce č. 2). Filmová veselá atmosféra kontrastující s tragédií je umocněna tím, že Blažena přivezla z tábora mamince i bratříčkovi ručně vyráběné dárky.

K dalším změnám v kardinálních funkcích pak dochází převážně při přenášení druhé části prózy do filmového média. Karel Kachyňa dal ve svém snímku větší prostor sociálnímu tématu chudoby. Ačkoliv bude tento aspekt podrobněji rozebrán při zkoumání kulturních kódů, je nutné na něj upozornit již nyní. Úzce totiž souvisí s kardinálními funkcemi dotýkajícími se návratu Blaženy Borové do školy. Román ani filmová adaptace nedovolí hrdince začít studovat v novém školním roce. Nicméně odůvodnění se liší. V knižní předloze vše přirozeně vyplývá ze situace, kdy se Blažena musí starat o domácnost a nemá tedy možnost chodit na gymnázium (kardinální funkce č. 8). V případě díla režiséra Kachyni je příčinou špatná finanční

⁵³ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:11:10–20.

situace Borových, která po tragédii v rodině nastala. Maminka vždy dokázala vyjít s penězi. Blažena se takovému hospodaření musí teprve naučit, což je patrné při jejím nerozvážném nakupování. O prázdninách tatínek počítá s tím, že se Blažena v září vrátí do školy. Peněz ovšem není nazbyt, a tak Blažena vysvětluje Toničce, že se ke studiu nakonec vrátit nemůže. „*Prostě nemáme peníze. Na všechno – na školu i na chlapečka.*“⁵⁴ Pan Bor se dokonce snažil prodat šicí stroj, aby získal peníze, ale nikdo ho nekoupil (kardinální funkce č. 11). Filmová adaptace ovšem naznačuje možnost, že by se Blažena mohla do školy vrátit dříve než v románu. Spolužačky, které ji přijdou v závěru snímku navštívit (kardinální funkce č. 16), říkají toto: „*Třídni říkala, že kdyby ses přihlásila a udělala zkoušky, tak možná do konce roku, že bys to...*“⁵⁵ S nedostatkem peněz souvisí i další kardinální funkce, která je podávána v obou dílech odlišně. Blažena touží po vlastním jízdním kole v knižní předloze i filmu. Zde se jedná o jeden z výjimečných případů, kdy rozdílná osnova příběhu změnila povahu kardinálních funkcí. V románu se Blažena cítí malátně již předtím, než obdrží své kolo. Její nemoc ovšem naplno propukne až poté, co se z něj těší (kardinální funkce č. 13 a 14). Naproti tomu snímek ji v horečkách upoutá na lůžko dříve, než dárek dostane (kardinální funkce č. 13). Podstatou je, že vlastní jízdní kolo Blažena získá pouze ve své fantazii, když blouzní (kardinální funkce č. 14). Vše tomu alespoň nasvědčuje, protože se Bláža projíždí na bicyklu v noční košili a celá scéna je zobrazena jako snová sekvence i prostřednictvím užití specifických filmových prostředků charakteristických pro další scény tohoto typu. O jaké prostředky se jedná, bude podrobněji rozebráno až v části bakalářské práce věnované vlastní adaptaci.

Především kvůli zkrácenému časovému oblouku došlo ve filmu k některým drobným obměnám kardinálních funkcí. Blažena vidí, jak Jarda jezdí na kole i s Maďou a žárlí na ni (kardinální funkce č. 10). Zatímco literární Robinsonce je tato informace předána od spolužaček a ona váhá, zda to není pouhá pomluva (kardinální funkce č. 9). Usmíření Blaženy a Duchoně je v adaptaci zobrazeno pouze nepřímo díky veršům, které Jarda pošle Blaženě po spolužačkách (kardinální funkce č. 17). Diametrálně odlišně je pak představen počáteční přístup Blaženy k Toničce. V próze je pro ni neznámou osobou, která jí nabízí pomoc (kardinální funkce č. 4). „*Tonička! Blažena nikoho v domě neznala. Mamka žila jen pro domácnost a s nikým se*

⁵⁴ Tamtéž, Čas: 01:06:00–14.

⁵⁵ Tamtéž, Čas: 01:12:40–50.

*nedružila. Jakápak Tonička!*⁵⁶ Snímek naopak dává najevo, že se Tonička s Borovými dobře zná. Činí tak například předkládáním důkazu o jejich dlouhodobém přátelství, které je patrné ve scéně, kdy se Tonička a pan Bor setkají před dveřmi bytu a vedou spolu dialog. Tonička předtím pomáhala Blaženě s hospodařením (kardinální funkce č. 7). Tatínek říká: „*A co vy? Už jsem měl strach, že jste zapoměla, kde bydlíme. Pamatujete se, jak jsme vloni na Vánoce hráli Člověče, nezlob se!? Vždycky jste si nafixlovala jedničku, aby Bláža vyhrála.*“⁵⁷ Film tedy nemusí ve srovnání s předlohou do takové míry pracovat s rozvíjením již vzniklých vztahů. Závěr adaptace ukazuje, jak se Blažena postupně uzdravuje. Jelikož ale prozatím není zcela v pořádku, museli filmoví tvůrci dílo ochudit o společný výlet Toničky, tatínka a Bláži za chlapečkem. Tento akt v románu představuje šťastný konec, který je završen tím, že se Tonička i Petříček stanou plnohodnotnými členy rodiny Borových (kardinální funkce č. 18 a 19). Ve snímku vyzvedne Blážina bratra pouze Tonička s tatínkem. Nicméně stane se tak mimo záběr a Blažena se s Pěťou setkává až doma (kardinální funkce č. 15). Teprve poté se Tonička definitivně rozhodne, že u Borových zůstane (kardinální funkce č. 18).

Komparace kardinálních funkcí filmových adaptací

*„Nový scénář se od první verze liší především zpracováním druhé části knihy, soustředěním pouze na hlavní podstatné motivy, snahou o reálnost pohledu. A vyhýbá se sentimentalitě.“*⁵⁸ Tímto výstižným výrokem se Alois Joneš v roce 1975 vyjádřil k rozdílům mezi nově vzniklou filmovou adaptací Karla Kachyni a její předchůdkyní režiséra Jaromíra Pleskota. Z již výše provedených komparací je patrné, že větší množství kardinálních funkcí románu zachoval právě Kachyňův snímek, který mimo jiné díky delšímu časovému oblouku dokázal věrohodněji vystihnout vztahy mezi postavami ovlivňující nejednu kardinální funkci. Pokud budou opomenuty Pleskotem nezpracované události, lze také tvrdit, že příběh je vyprávěn v obou snímcích za použití obdobné osnovy. Jestliže dochází k některým změnám pořadí kardinálních funkcí, nemá to zásadní vliv na děj ani jednoho z děl.

⁵⁶ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 37.

⁵⁷ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:44:47–45:02.

⁵⁸ JONEŠ, *Robinsonka*, s. 8.

Stejně jako román Marie Majerové nedisponuje ani filmová adaptace Karla Kachyni rámcem ohraničujícím základní dějovou linii. Výše již bylo naznačeno, že tvůrčím záměrem Jaromíra Pleskota bylo pravděpodobně umocnění happy endu, který ve starším snímku působí nevěrohodně. Přestože se ani Kachyňovo dílo neodehrává během identicky dlouhého časového úseku jako knižní předloha, dokáže podrobněji představit vývoj více citově založeného vztahu mezi služkou Toničkou a panem Borem. Naproti tomu u Pleskota vzniká jejich pouto převážně z praktických důvodů a mnohem rychlejším tempem. Kachyňův snímek navíc v závěru přivede do domácnosti Blaženina bratříčka (kardinální funkce č. 15). U Pleskota tuto událost do určité míry zastupuje návštěva ústavu Bláží a Toničkou, kdy se jdou společně na chlapečka podívat (kardinální funkce č. 11). Zde se s nimi ale prozatím nemůže vrátit domů. V novější adaptaci se Blažena také usmíruje s kamarádkou Maďou (kardinální funkce č. 16), která ji dříve zradila, když se projížděla na kole s Jardou. Stejně proradnosti se v Pleskotově snímku dopustila povýšená spolužačka Ledková, s níž Bláža nikdy nenaváže bližší vztah. Explicitní usmíření s Jardou naopak přichází pouze v Pleskotově filmové adaptaci, nicméně nepřímě je zobrazeno i Kachyňou. Veškeré tyto události napomáhají pravděpodobnějšímu šťastnému konci *Robinsonky* natočené v roce 1974. U tohoto filmu tedy nemuselo dojít k přidání rámce (kardinální funkce č. 1 a 16) představujícího kladnou budoucnost postav, aby byl takový závěr umocněn. S pominutím rámce se úvody obou snímku odehrávají identicky na letním táboře (kardinální funkce č. 2 a 1). Změnou je zde především profesorka oznamující Blaženě návrat domů. Pleskotův film naznačuje, že vedoucí tábora se z dopisu dozvěděla o úmrtí Blaženiny matky, ale špatnou zprávu Blaženě nestihla říct nebo ji záměrně zatajila, což vyvolává napětí. Kachyňovo dílo naopak situaci prezentuje tak, že v době vzniku dopisu byla maminka ještě naživu.

Obě filmové adaptace nesou jako jedno z témat návrat Blaženy do školy. Paradoxní je, že se tato problematika jeví jako mnohem podstatnější ve starším snímku, kdy může Blažena od nového školního roku opět začít studovat. Tonička se za Blaženu postaví (kardinální funkce č. 12) a řekne jejímu tatínkovi toto: „*Proč je Blažena doma, pane Bore? Nezlobte se. Nic mi do toho není, ale vím, jak se do školy těšila. Má to s ní dopadnout jako se mnou, aby z ní byla služka?*“⁵⁹ Blažena tedy

⁵⁹ *Robinsonka* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1956. Čas: 01:08:52–09:17.

původně měla zůstat v domácnosti a věnovat se práci hospodyně. Zastání najde v Toničce i Robinsonka Karla Kachyni, když se jí svěří se špatnou finanční situací rodiny, což je zde hlavní důvod, proč se Bláža nemůže vrátit do školy (kardinální funkce č. 12). Tonička nabízí své úspory. Obě díla upozorňují na zařazení Borových do nižší společenské třídy, přesto je ale na tento aspekt pomoci několika znaků upozorňováno převážně v Kachyňově snímku (např. kardinální funkce č. 11), čemuž bude věnována větší pozornost v části „Kulturní kódy“. Podstatou zůstává, že kromě odlišného důvodu odložení studia je rozdílná také doba, kterou Robinsonka stráví v domácnosti. Zatímco u Pleskota je to jeden měsíc, Kachyňa se do určité míry pokusil o zachování časového úseku z předlohy, takže je možné, že Blažena nastoupí do školy již po vánočních svátcích. Silnější motivaci hrdinky ke studiu je ovšem možné spatřit naopak v Pleskotově filmu.

Jak zmiňoval Alois Joneš, události druhé poloviny knižní předlohy byly přeneseny výhradně do novější filmové adaptace Karla Kachyni. Toto tvrzení nelze aplikovat na kardinální funkce, které byly částečně přeneseny, modifikovány a odlišně časově ukotveny. Ty je možné vidět i v Pleskotově snímku (např. kardinální funkce č. 13/ Kachyňa: č. 18). Pokud by ovšem měly být zvoleny základní kardinální funkce, které se ve starší filmové adaptaci neobjevují, jsou to tyto:

11. Blažena touží po vlastním kole. Tatínek chce prodat šicí stroj, aby měli peníze.
12. Blažena nemůže nastoupit do školy. Vysvětluje Toničce, že na to nemají peníze.
13. Blažena je nemocná a blouzní z horečky.
14. Blažena sní o tom, že k Vánocům dostala jízdní kolo.
15. Tatínek s Toničkou přinášejí domů chlapečka Petříčka.
16. Blaženu navštěvují spolužačky. Usmíruje se s Maďou.
17. Bláža se dozvídá novinky (pokud složí zkoušky, může se vrátit do školy) a dívky jí předávají báseň od Jardy.

Jedná se tak převážně o události spojené s vývojem času, o který je Pleskotova adaptace ochuzena. Se zimou přicházejí Vánoce, jejich oslava a získání dárku. Zde Blažena dárek nedostane jako v románu Majerové, ale alespoň o tom sní, což způsobuje právě vánoční atmosféra v kombinaci s horečkami způsobenými nemocí. I Blážino onemocnění má ve snímku částečně původ v chladném zimním počasí.

Když se Tonička o blouznící hrdinku stará, pronáší: „*Mejt okna v mrazu. To je rozum.*“⁶⁰ Lze tedy říct, že filmová adaptace Karla Kachyni pomocí přirozeně se odvíjejícího času přenesla větší množství kardinálních funkcí z původní literární předlohy. Přesto však i snímek Jaromíra Pleskota zachoval primární dějovou linii. Nepřenesené kardinální funkce Pleskotův film ochudily o prokreslení charakterů postav a dobové atmosféry.

3.1.1.2. Katalyzátory

Brian McFarlane definuje katalyzátory jako vedlejší události, které doplňují kardinální funkce. Ty byly z románu Marie Majerové přeneseny do filmových adaptací velmi omezeně. V próze zastávají funkci katalyzátorů například vzpomínkové části dokreslující tragickou událost a umocňující prožitky protagonistky. Díky těmto, často retrospektivním, událostem jsou také prezentovány charaktery některých postav. Konkrétním příkladem jsou katalyzátory, ve kterých figuruje Blaženina spolužačka Zora Ledková. Režisér Jaromír Pleskot se rozhodl, že některé tyto pasáže přenesl do své filmové adaptace. Důvodem mohlo být umocnění malichernosti problémů, které tato postava řeší ve srovnání s Blaženou Borovou. Kachyňa pak tyto pasáže zcela vypustil. Přestože se v jeho adaptaci postava stejného jména objevuje, jakékoliv prokreslení jejího charakteru ponechal stranou. Značným vývojem projde v literární předloze narozený bratr protagonistky. Na rozdíl od filmů ho román díky delšímu časovému oblouku představuje i jako batole. Ještě podstatnější je zde změna vztahu Blaženy k jejímu sourozenci. Dílo Majerové popisuje pomocí katalyzátorů častější návštěvy Blaženy a tatínka v ústavu, které přispívají k vlídnějšímu přístupu Bláži k chlapci. Novorozenec se jí zpočátku příliš nelíbí. V pasáži, kdy si sepisuje klady a zápory toho, co právě prožívá, se zamýšlí, do které z kategorií bratříček patří. Nakonec vše konstatuje těmito slovy: „*Mám bratříčka, ale k ničemu mi není.*“⁶¹ V období Vánoc mu již vyrábí dárek a těší ji, že bratr roste. Vývoji tohoto vztahu se nevěnuje ani jedna z filmových adaptací.

Literární předloha poskytuje průběžně větší množství pasáží týkajících se pokroků, které Blažena dělá v rámci hospodaření. Román představuje, jak se zlepšuje ve vaření, nakupování a jiných domácích pracích. Do filmových adaptací pak byly

⁶⁰ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 01:10:16–22.

⁶¹ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 91.

přeneseny převážně katalyzátory zobrazující Blaženiny počáteční neúspěchy v těchto činnostech, což pramení z toho, že ani jedna z filmových představitelek neměla dostatečný časový prostor pro zdokonalení svých schopností. Pleskotův snímek tyto katalyzátory shrnul prakticky pouze tvrzením tatínka směřujícím k Toničce. „*Ani jsem vám ještě nemohl poděkovat, že jste se Bláži ujala. (...) Je z ní hotová kuchařka.*“⁶² Hrdinka Kachyňova filmu pak přišla o čas kvůli svému onemocnění. Obě filmové adaptace pracují více s prožitky Robinsonek. Ochuzení snímků o tyto katalyzátory poněkud zjednodušuje náročnou situaci, v níž se Blažena po smrti matky ocitá. Tím, že literární předloha popisuje pokrok postupně, upozorňuje na to, že pro Blaženu není jednoduché se vše naučit. Příkladem pasáže, která reprezentuje, jak hrdinka prožívá neúspěchy v domácnosti, je část, kdy má upéct vánočku, ale nekyne jí těsto. Próza tomuto problému věnuje několik stran, zatímco Kachyňova Robinsonka okomentuje svůj identický neúspěch jedním výrokem.

Katalyzátory románu také zpracovávají robinsonské motivy. Oba režiséři se rozhodli je do svých snímků přenést. Každý tuto látku ovšem uchopil odlišně. Proto bude podrobnější rozbor této problematiky proveden až v části bakalářské práce věnované vlastní adaptaci. Princip toho, jak bylo s přenosem těchto částí zacházeno v adaptaci Jaromíra Pleskota, byl popsán v recenzi periodika *Cesta míru*. „*Na místo popisných pasáží z románu nastoupil obraz, k symbolu robinsonského života bylo použito prolnutí do exotiky ostrova a nepokojného moře.*“⁶³ Tematika Robinsona Crusoe ovšem vnesla do prózy i katalyzátory, které se ve filmových adaptacích neobjevují vůbec. V románu se totiž robinsonský ostrov, o němž Bláža snívala, zhmotnil ve skutečný. Předloha tento katalyzátor zpracovává až téměř v samotném závěru díla. Toto časové období ani jeden z filmů nereflektuje. Pan Bor získal pravidelného zákazníka, kterého vozil do přírody. Blaženu mohl brávat s sebou a ona při těchto cestách našla místo u přehrady na Seči, které vídala ve svých představách. „*Vždyť je to Robinsonův ostrov Zoufalství! Jen se podívej! Nikde ani človíčka! Je to pustý ostrov. Ani ptáčka zpěváčka...*“⁶⁴ Příběh tento katalyzátor navíc rozvedl

⁶² *Robinsonka* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1956. Čas: 01:00:55–01:10.

⁶³ (jb), *Filmové okénko (Robinsonka)*, s. 3.

⁶⁴ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 141.

v úplném závěru románu, kdy bylo Duchoněm Blaženě přislíbeno, že spolu stráví léto v táboře na Seči.

Všeobecně lze tvrdit, že oba režiséři přenesli do svých snímků pouze velmi omezené množství katalyzátorů. Každý si zvolil odlišné vedlejší téma svého filmu. To následně ovlivnilo i výběr katalyzátorů, které budou použity. Nicméně obě filmové adaptace zachovaly mytický model předlohy. Především z důvodu zvýšení akčnosti děl byly vynechány katalyzátory zaměřující se příliš podrobně na sžívání se hlavní hrdinky s rolí hospodyně. Ke sloučení katalyzátorů dochází například v okamžiku, kdy předloha popisuje, jak jde Blažena s tatínkem na hřbitov o Dušičkách. Kachyňův snímek toto období roku nezobrazuje, a tak se návštěva hřbitova přenesla do času Vánoc. Pleskot tento katalyzátor do svého díla nezahrnul vůbec. Snímky přišly s některými vlastními vedlejšími událostmi. Ty obvykle fungovaly jako prostředky doplňující dobovou atmosféru. Například Blážino procházení se po pražských ulicích upozorňuje v obou filmech na sociální rozdíly mezi společenskými vrstvami. Tyto scény zároveň do určité míry zastupují obdobné pasáže z literární předlohy, které ovšem ve filmové podobě získávají nový rozměr.

3.1.2. Postavy

Následující podkapitola části „Transfer“ se bude věnovat zkoumání postav. Rozbory jsou provedeny skrze integrační narativní funkce, které předkládá Brian McFarlane. Díky jejich dělení na informanty a vlastní indicie bude možné pokrýt přesně stanovená fakta i vnitřní psychologii postav. Obecně McFarlane řadí postavy mezi přenositelné prvky děl. Nicméně především niterné prožitky společně s motivací protagonistů mohou být adaptátory poměrně radikálně změněny. Tato část bakalářské práce bude rozdělena do šesti oddílů. Pět z nich bude věnováno čistě postavám a šestý se zaměří na zkoumání mytického modelu Robinsona. K analýze byly vybrány tyto postavy: Blažena Borová, Oldřich/Jaroslav Bor, Tonička, Jaroslav Duchoň, Ledková/Maďa. Každý oddíl shrne, jaké informace o dané postavě poskytují všechna tři díla a vyhodnotí důvody odchylek a změn. Část „Mytický vzorec Robinsona“ pak bude vztažena k hlavní hrdince i jiným protagonistům. Primárně se ovšem zaměří na původ robinsonského motivu.

3.1.2.1. Blažena Borová

Román Marie Majerové popisuje Blaženu jako čtrnáctiletou terciánku reformního reálného gymnázia v pražských Dejvicích. Do jejího života vstoupí neštěstí v podobě smrti maminky a musí se postarat o domácnost i svého otce. Knižní předloha věnuje větší pozornost vztahu Bláži k jejím rodičům. Především vzpomínám na zesnulou matku je dáno více prostoru v próze. Svého otce si váží a někdy by se s vnitřními pocity svěřila raději jemu než některé kamarádce. Rodiče se o Blážu jakožto jedináčka velmi báli a neradi ji někam pouštěli samotnou. Maminka Blaženu vždy odháněla od plotny a ona tak neměla možnost naučit se vařit. Bláža ví, co se hraje v biografu a má kladný vztah k literatuře, což úzce souvisí s její touhou po vzdělání. Jedním z cílů literární hrdinky je získat vlastní jízdni kolo, což motivuje její snažení v domácnosti. Zdokonaluje se v hospodaření, aby za dobře uvařené pokrmy dostala od tatínka menší peněžní obnos, z kterého si hodlá na bicykl našetřit. Hlavním závěrečným cílem je pak přivítání Toničky do rodiny a odvezení bratra z ústavu domů. Románová protagonistka je introvertnější povahy, což lze demonstrovat například na scéně z filmu Karla Kachyni. Blážu po Vánocích přijde navštívit skupina bývalých spolužaček. Jejich počet je umocněn tím, že každá má potřebu Blaženě sdělit novinky, proto se překřikují a nenechají jedna druhou domluvit. V knižní předloze je celá třída zastoupena pouze dvěma dívkami. Maďu Budilovou doprovází Zora Ledková. Na druhou stranu poskytuje román více informací o tom, jaký má Blažena vztah s konkrétními vrstevnicemi. Díky tomu jsou ovšem známy i některé její negativní postoje k chování kamarádek. Rozdíl spočívá i v tom, že literární hrdinka je představena ve chvíli, kdy ví, že je polovičním sirotkem, což silně ovlivňuje její chování v průběhu celého děje románu. Závěr díla ji ale vrací k některým dětským hrám s přítelkyněmi. Knižní předloha popisuje Blaženin vzhled velmi kuse – má zelené oči a známá je také například světlá barva jejích vlasů. „*Rychle na sebe hodila plavky a přes hlavu natáhla letní šaty, po paměti si česala a ovíjela si kolem prstů konce splývavých pramenů, zlatě plavých a průsvitných jako med.*“⁶⁵

Ve snímku Jaromíra Pleskota ztvárnila Blaženu Borovou herečka Jaroslava Tvrzníková. Vzhledem k tomu, že filmové médium nabízí přesné zobrazení vzezření

⁶⁵ Tamtéž, s. 23.

protagonistky, bude zde zohledněna i tato problematika. Proveden ovšem bude pouze okrajový rozbor. Například podrobnější analýza kostýmů vznikne až v rámci druhé kapitoly analytické části práce „Vlastní adaptace“. Tvrzníková typově neodpovídá postavě, kterou popsala Marie Majerová. Právě výše zmiňovaný účes Robinsonky se od popisu předlohy plně odchýlil, jelikož Tvrzníková má tmavé a krátce střižené vlasy. „*Najít vhodnou představitelku Blaženy pro filmovou verzi dalo práci. Byl vyhlášen konkurs, pátralo se po pražských školách. V desáté třídě karlínské jedenáctiletky byla objevena ta pravá – Jaroslava Tvrzníková. (...) Hodnocení hereckého výkonu ještě neprofesionálky Tvrzníkové nebylo jednoznačné, více kritiků ji chválí, ti, kdož měli výhrady, upozorňovali především na nedostatečné vyjádření psychických stavů mladé hrdinky.*“⁶⁶ S ohledem na popsanou náročnost výběru herečky je zřejmé, že záměrem filmových tvůrců nebylo přenesení vzhledových informantů z knižní předlohy. Snímek nenabízí informanty v podobě věku Blaženy. Známé je to, že se obdobně jedná o studentku pražského reálného gymnázia. Pokud bude opomenuta filmová scéna odehrávající se na letním táboře, není v adaptaci kladen větší důraz na vztah Blaženy a jejích vrstevníků. Stýká se pouze s Jardou Duchoněm a spolužačkou Ledkovou, což umocňuje uzavřenější povahu literární Robinsonky. Postava Tvrzníkové je tak ještě introvertnější. Výrazným rysem Pleskotovy protagonistky je statečnost, která se v některých pasážích dostává až do polohy mučednické. Hlavním cílem hrdinky je vrátit se po letních prázdninách do školy. Zároveň chce svého bratříčka zbavit hrozby v podobě nalezince, do kterého by byl umístěn, pokud by se o něj Borovi nemohli postarat. Tyto dva cíle se vzájemně vylučují, a proto se Blažena raději vzdává možnosti návratu do školní lavice. Snímek zde ovšem nastoluje otázku, na kterou nedostane příležitost odpovědět. Není totiž jisté, zda by Blaženino rozhodnutí splnilo účel a chlapeček by mohl vyrůstat v rodinném prostředí, pokud by se Borových neujala Tonička. Z literární předlohy totiž vyplývá, že ani Blážíno přerušení studia nemělo okamžitý kýžený efekt. Postava Tvrzníkové je také skromná, což představuje například fakt, že nesní o vlastním jízdním kole. Filmová adaptace do značné míry popírá negativní vlastnosti, které náležely literární hrdince, avšak právě takové charakterové rysy dodávaly Robinsonce z pera Marie Majerové reálnějších rozměrů. Jiný názor týkající se herecké práce Jaroslavy Tvrzníkové zaujímal Jaroslav Boček: „*Cítí a žije postavou.*

⁶⁶ ŠALÉ, Ota Hofman, s. 33–34.

*Je dětsky naivní i žensky hluboká. Je bezprostřední, strhuje spontánností výrazu i prožitku. Její Bláža prostě žije. Žije zdravě, silně, mladě.*⁶⁷ Ačkoliv se jedná o hodnocení hereckého výkonu, je na místě polemicky poukázat na odlišný postoj autora, který upozorňuje na živost hrdinky. Nutno ovšem dodat, že Tvrzníková jako herecká představitelka neměla možnost měnit archetypální povahu postavy, která byla do určité míry ovlivněna dobou vzniku filmové adaptace. Protagonistka naplňuje představu o jedinci, který se obětuje pro společný cíl kolektivu – v tomto případě se jedná o dobro celé rodiny – a příkladně demonstruje sebezapření. Postava tohoto typu tak zapadá do schémat snímků z padesátých let dvacátého století.



**Obrázek 1: Blažena Borová
(Jaroslava Tvrzníková) ve
filmové adaptaci Jaromíra
Pleskota**

Zdroj: *Robinsonka* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1956.⁶⁸

Karel Kachyňa si do role Blaženy vybral Miroslavu Šafránkovou. Reportérka Dana Neumannová napsala, že pro tvůrce opět nebylo snadné najít vhodnou představitelku především kvůli širokému rozptylu emočních poloh, kterými si musí hrdinka projít.⁶⁹ V tomto případě je ovšem zřejmé, že byla snaha přenést informanty

⁶⁷ BOČEK, *Robinsonka*, s. 4.

⁶⁸ Všechny černobílé filmové snímky pocházejí z adaptace Jaromíra Pleskota.

⁶⁹ NEUMANNOVÁ, *Robinsonka znovu před kamerou*, s. 3.

vztahující se ke vzhledu protagonistky z knižní předlohy do adaptace. Filmová Robinsonka má modré oči a nosí delší blondřaté vlasy stažené do dvou copů. Takový účes napomáhá představení její infantilnosti. Ani toto filmové zpracování nepředložilo přesný věk Blaženy. Je známo, že je studentkou, které nejde matematika. Ačkoliv v tomto předmětu nevynechá ani Pleskotova protagonistka, u Majerové a Kachyni jsou tyto informanty konkretizovány. Románová postava musí splnit postupovou zkoušku, aby mohla pokračovat ve studiu, zatímco filmová Robinsonka měla na vysvědčení trojku. Přestože nebyly tyto informanty přeneseny identicky, lze tvrdit, že Kachyňa proti Pleskotovi věrněji zachoval omylnost a nedokonalost hrdinky. Snímek dokonce upozorňuje na to, že kdyby měla Blažena lepší prospěch zvýšila by se pro ni pravděpodobnost bezplatného vzdělání. Tvůrčím záměrem zde pravděpodobně bylo částečné sebeobviňování Blaženy z nedostatku finančních prostředků v rodinném rozpočtu. Její motivace ke studiu ovšem není zobrazena tak intenzivně jako v próze nebo první filmové adaptaci. Do určité míry je poháněna tím, že jí chybí společnost spolužaček, což částečně převzala od hrdinky Majerové. Naopak Blažena z Pleskotova snímku je ochuzena spíše o získávání nových vědomostí. Kachyňova protagonistka na rozdíl od té Pleskotovy sní o vlastním kole. Nemá ovšem možnost si na něj sama našetřit, jelikož svými úspory, které ještě za života maminky ukládala do pokladničky, musí přispět tatínkovi. Stejně jako v románu je Blaženinou zálibou četba. Snímek dokonce zmiňuje identické tituly jako knižní předloha. Robinsonka utíkala například do světa *Babičky* (1855)⁷⁰ od spisovatelky Boženy Němcové, což zdůrazňuje její bezradnost v tom, že skutečný život nelze naplánovat jako osudy literárních postav. Próza Majerové dokonce pracuje s tím, že si Blažena v knihách hledá společníky, protože neví o žádných rodinných příbuzných. I Kachyňova Robinsonka vidí v próze Němcové babičku, kterou sama nemá. Hlavním cílem filmové hrdinky je v závěru snímku vyzvednutí bratříčka z ústavu, v čemž jí ovšem zabrání nemoc.

⁷⁰ NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. Praha: Rebcovo nakladatelství, 1939.



**Obrázek 2: Blažena Borová
(Miroslava Šafránková) ve filmové
adaptaci Karla Kachyni**

Zdroj: *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974.⁷¹

3.1.2.2. Oldřich/Jaroslav Bor

Zásadním informantem, který nebyl u této postavy převzat z literární předlohy, je křestní jméno. Román prezentuje otce Blaženy jako Oldřicha, obě filmové adaptace však postavu přejmenovaly na Jaroslava. Zásadnější roli hraje tato změna ve chvíli, kdy se v románu nabízí možnost, aby Blažena s tatínkem zvolili jméno pro narozeného chlapečka. Blažena říká: „*Jé – tatko! My mu budem vybírat jméno?! – Po mamince, vid’? Ať je Jaroslav! Ať slaví jaro!*“⁷² Blaženina zesnulá maminka se tedy jmenovala Jaroslava. Snímky její křestní jméno nezohledňují. Kachyňův film prezentuje výběr jména pro Blážína bratra obdobně jako předloha, nicméně namísto mamčinu jména chce Blažena sourozence pojmenovat po tatínkovi. Ve všech dílech bylo nakonec bratříčkovi přiděleno jméno Petr. Změny filmových tvůrců způsobily, že dvě zásadní mužské postavy mají identická křestní jména. Tím druhým Jaroslavem je Duchoň. K obměně jména přistoupili tvůrci pravděpodobně proto, aby nemuseli ve svých dílech sdělovat informanty o mamince

⁷¹ Všechny barevné filmové snímky pocházejí z adaptace Karla Kachyni.

⁷² MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 14.

Blaženy, nicméně Kachyňa tím ubral zásadní význam výběru zamýšleného jména pro bratra, které by bylo připomínkou zesnulé matky.

Oldřich Bor je v původním díle řidičem nájemného auta stejně jako v obou filmových adaptacích, kde je pan Bor taxikářem. Jeho vnitřním prožitkům se žádné z děl nevěnuje. Cílem postavy je především uživit rodinu, což se jeví jako nejvíce obtížné pro postavu Kachyňova snímku. Tato adaptace na druhou stranu zobrazuje určitou lehkomyšlnost otce. Přestože nemá dostatek peněz, kupuje Blaženě šátek, kterým ji chce podarovat. Aby tak mohl učinit, půjčuje si peníze od kolegy. Tímto Kachyňa vlastním způsobem přenesl některé události z knižní předlohy, díky kterým si Blažena s tatínkem zpříjemňují nešťastné životní období. V románu zve pan Bor Blaženu například na zmrzlinu. Próza a Kachyňova adaptace představují s odvíjejícím se časem i další cíl pana Bora – Blaženin otec totiž postupně navazuje bližší vztah s Toničkou a plánuje jejich společnou budoucnost. U Pleskota o těchto úmyslech mluvit nelze, v tomto díle totiž rozhodující krok udělá spíše Tonička. Oba režiséři zachovali oslovení „taťko“, s kterým se Blažena na otce obvykle obrací, což podporuje dobrý vztah mezi těmito protagonisty. Jaromír Pleskot si do role pana Bora vybral herce Ladislava Peška. U Karla Kachyni se stal filmovým rodičem Blaženy Petr Kostka. Knižní předloha podrobně nepopisuje vzhled této postavy a nelze tedy hodnotit, zda byly informanty tohoto druhu do snímků přeneseny. Nicméně opět bylo zmíněno, jaké má hrdina vlasy – husté a světle hnědé. U Pleskota je přesná identifikace barvy vlasů ztížena černobílým materiálem, na který se natáčelo. Nicméně Pešek by tomuto popisu odpovídal spíše než Kotka, který má pravděpodobně tmavší vlasy než literární pan Bor.

3.1.2.3. Tonička

Román popisuje Toničku jako sirotka. Měla starší sestru, která ovšem i s rodiči zemřela na tyfus. Tonička se tehdy jako jediná uzdravila a začala se o ni starat její babička, kterou Tonička tituluje „bába“. Když zemřela i ona, musela jít Tonička sloužit (chodila pouze pět let do jednotřídky). Nyní nemá žádné příbuzné a této práci se věnuje již dvacet let. Sama říká: „*Od patnácti let sloužím. Nejdřív u sedláka, potom paní k ruce, pak k dětem, pak děvče pro všecko, pak vařit pro malou domácnost – a dnes mám u stavitelů deset lidí ke stolu.*“⁷³ To Toničku spojuje

⁷³ Tamtéž, s. 123.

s Blaženou. Robinsonka je ráda, že se učí vařit v obdobném věku jako ona. Próza tedy naznačuje, že Toničce je třicet pět let. Její vzhled je poměrně podrobně popsán: *„Byla skoro o hlavu menší než vytáhlá terciánka, ale ovšem statnější, a plnými pažemi, s upracovanými rukama, širokých boků a pěkně klenuté hrudi. Její oči měly unikavost kouře, ale tiché záblesky procházely tím kouřem jako slunce za mraky. Pleť měla tak jemnou, že se její úsměv rovnal ruměnci.“*⁷⁴ Toniččiným cílem je především podat pomocnou ruku vdovci a jeho dětem v dramatické životní situaci. Ve filmové adaptaci Jaromíra Pleskota ji ztvárnila Libuše Havelková a je jí zde přiřčena zásadní role vypravěčky. O její minulosti snímek mnoho informantů nepřináší, nicméně filmová hrdinka potvrzuje, že chodila do jednotřídky, což podporuje zásadní tematiku vzdělávání v tomto díle. Pleskotova Tonička do určité míry charakterově koresponduje s Blaženou z této filmové adaptace. Obě totiž přinášejí oběť – Tonička se pragmaticky rozhodne, že rodinu zaopatří a citové pouto mezi ní a panem Borem nemá ve snímku prostor. Typově pak Havelková odpovídá popisům Majerové věrněji než Kachyňou zvolená herečka Jaroslava Obermaierová. Tonička ve snímku Karla Kachyni o sobě prozrazuje, že ji vychovávala „bába“, u které musela být vždy pečlivě vyčištěná podlaha. Obdobná replika se totiž objevuje i v románu. Motivace je u Kachyňovy Toničky identická jako v předloze. U všech ztvárnění této hrdinky je klíčové, že ji nikdo neoslovuje jinak než deminutivem jejího jména. V žádném z děl se tak neobjeví, že by se služka jmenovala Antonie, což reflektuje vřelou povahu i prostý původ protagonistky. Není zcela vyloučeno, že Marie Majerová při psaní vzpomínala na období svého života, kdy sama pracovala jako služka, o čemž mluví Dana Hůlková Nývtová v epizodě podcastu *Osudové ženy*: *„Ona potom jede do Budapešti, kde je služkou u příbuzných. Je to pro ni ponižující zkušenost, jakožto služebné děvče se necítí úplně dobře, ale kromě už bohaté a otevřené korespondence především s matkou začíná psát taky první dojmy z života takových služebných děvčat a pokouší se je dokonce poslat do časopisu Šlehy. (upravila K. CH.)“*⁷⁵

3.1.2.4. Jaroslav Duchoň

Duchoň je v literární předloze popisován jako student kvinty na stejném gymnáziu, kam chodí Blažena. Jako kvintána ho dívky na letním táboře představují

⁷⁴ Tamtéž, s. 70.

⁷⁵ DVOŘÁKOVÁ, Eva. Marie Majerová. In: *Osudové ženy* [rozhlasový pořad]. ČRo Dvojka, 23. 6. 2017. Čas: 00:03:14–41.

i v Kachyňově díle. „*Dnes byl Duchoň konečně i tělesná bytost, nikoli nepřijemná, ale ostnitá. Nikdy jsi nevěděl udělaš-li mu co vhod, nikdy jsi od něho neslyšel upřímnost, aby nevylučovala posměch vzápětí – ale taková byla Blažena i sama k sobě. Bála se přílišné opravdovosti a zároveň po ní prahla.*“⁷⁶ Těmito slovy je popsána Jardova nátura, která se vyvíjí společně s jeho vztahem k Blaženě. Největší prostor dala této postavě literární předloha, v ní se totiž Bláža s Jardou setkává častěji a jejich vztah je tak rozvinutější. U snímků obou režisérů se stal tento hrdina především osobou, prostřednictvím které se Blažena setkává s první láskou, zradou, žárlivostí a odpuštěním. V románu ovšem postava Jardy participuje například i v části, kdy se pan Bor chystá Blaženě koupit kolo k Vánocům. „*Kdybys věděla, co na tebe nachystali, myslil si opuštěný Jára. Pan Bor se se mnou radil, než to koupil, ty jehně!*“⁷⁷ Duchoň se tudíž podílí na jednom z Blaženiných cílů. V knižní předloze nehraje Blaženina křivda tak zásadní roli, protože se odehrává především v nitru hlavní hrdinky. Funguje zde určitá dětská naivita, pomocí které si Bláža nepřipouští, že by ji Jarda zradil. Jejich vztah je navíc v závěru díla otevřený a slibuje společné plány. Ačkoliv je i v obou snímcích Jardovi odpuštěno, budoucnost jejich pouta zůstává do určité míry zahalena. Nejintenzivněji se Jardova proradnost podepíše na Kachyňově hlavní hrdince. Zde totiž Duchoň neví o tom, že ho Blažena na vlastní oči viděla projíždět se s Maďou a dozvídá se to až, když se Bláži zeptá, kdy se znovu setkají. Ona odpoví: „*Kdy? Až ti dá Maďa volno.*“⁷⁸ Duchoň tak nedostane šanci se bránit. Identická replika se objevuje i na stránkách prózy, tam je však výrok chlapcem ironicky zesměšněn. V Pleskotově Robinsonce se Jarda omlouvá ihned, když zjistí, že ho Blažena zahlédla s Ledkovou a je evidentní, že k „Ledečkoví“ necítí sympatie. Částečně chtěl nabídkou jejího svezení odvést pozornost od předešlé konverzace, ve které mu řekla toto: „*Jako by to nevěděl každý, že za tebou Bláža blázní.*“⁷⁹ Jarda si tedy nedokázal v dětské mysli připustit, že by vrstevníci tušili existenci jeho rodičího se vztahu s Blaženou. Cílem Jardy je ve všech dílech navázání citového vztahu s Blaženou a tím je také motivována jeho nabídka, že naučí Blážu jezdit na kole. Nicméně z knižní předlohy je patrné, že hlubší prokreslení jeho charakteru dalo

⁷⁶ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 107.

⁷⁷ Tamtéž, s. 129.

⁷⁸ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 01:02:44–48.

⁷⁹ *Robinsonka* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1956. Čas: 00:42:10–14.

prostor i dalším příležitostí, kterými mohl přímo nebo nepřímo dokázat svoji náklonnost k Robinsonce. Vzhled chlapce není v předloze výrazně komentován. V Pleskotově snímku si ho zahrál Rudolf Jelínek a u Karla Kachyni pak Vladimír Dlouhý.

3.1.2.5. Ledková/Maďa

V tomto oddílu budou rozebrány dvě postavy. Filmové adaptace totiž často pracují s menším počtem protagonistů než jejich předlohy. Může se tak stát, že se vlastnosti několika literárních hrdinů promítnou pouze do jednoho filmového. Režiséři tohoto prostředku využívají především kvůli přehlednosti. Pokud k tomuto procesu dojde u vedlejší postavy, často zásadně neovlivní děj snímku. S propojováním protagonistů do určité míry pracoval i Jaromír Pleskot. V případě jeho *Robinsonky* byl příběh tímto krokem v menší míře ovlivněn.

Zora Ledková (někdy oslovována „Ledečku“) je postavou literární předlohy Marie Majerové. Dívka chodí do stejné třídy jako Bláza, přestože je o rok starší, jelikož v sekundě propadla. Je také o půl hlavy větší a má bledou pleť. Její matka pracuje jako cukrářka. Zora ráda přemýšlí o smyslu svého života, čímž Blaženu obtěžuje. Školní předměty Zorku nudí, chce se totiž učit zpívat. Dokonce uvažuje nad tím, zda se narodila rodičům, kteří ji vychovávají. Myslí si, že nemají pochopení pro její životní cíl stát se slavnou zpěvačkou. Blažena její názory nepřijímá, a dokonce ji jednou uhodí. Když později Ledková přijde v doprovodu Madi navštívit uzdravující se Blaženu, chová se jinak. Je šťastnější, protože půjde po pololetí na soukromou pěveckou školu. Tato postava měla v próze jasný cíl, kterého dosáhla. Pleskot se rozhodl, že hrdinku do svého snímku přenesl i s některými informanty. Adaptací byly částečně převzaty identické repliky z románu, naopak o rodinném zázemí a školních neúspěších Ledkové není ze snímku známo nic. Nezmíněné zůstává v rámci informantů i její křestní jméno. Pleskot se soustředí především na umělecké ambice Ledkové. Postava zde silně kontrastuje s Blaženou, která touží po studiu na gymnáziu. Ledková touto školou naopak pohrdá. Ačkoliv je Pleskotova Ledková povýšenější, Bláza zbavená negativních vlastností ji nikdy neuhodí, ani přesto, že jí byla v adaptaci přisouzena role zrádkyně, která donutí Blaženu žárlit. Filmová adaptace cíl postavy nenaplnuje. Naposledy ji snímek zobrazuje prvního září, jak se znuděně vrací do školy a závidí Blaženě, že ona studovat nemusí. Nabízí se možnost, že literární hrdinka byla na rozdíl od filmové postavy skutečně talentovaná.

K hlasovým schopnostem Ledkové se ve snímku vyjadřuje kamarádka na letním táboře: „*Mečíš jako koza.*“⁸⁰ Karel Kachyňa se rozhodl do své filmové adaptace přenést jen příjmení této postavy. Ledková je postavou, která se objevuje na táboře nebo při návštěvě nemocné Blaženy, nicméně její role není více rozvinuta a spíše doplňuje partu přítelkyň hlavní hrdinky. Pleskotova představitelka Ledkové Alena Šachlová tak dostala mnohem větší prostor pro představení své postavy.

Maďa je postava, která se objevuje pouze v literární předloze a Kachyňově snímku. Pleskot mohl tuto hrdinku opomenout, protože její zásadní narativní přínos promítl do Ledkové. V románu bylo Maďě přisouzeno příjmení Budilová. Mísí se v ní dospělost a dětinskost. Blaženu dokáže rozesmutnit svými jízlivými poznámkami na její osobu, což je patrné například tehdy, když Bláža vzpomíná na vyjádření své maminky na adresu Madi: „*Mamka se na Maďu hněvávala a říkala, že má pusu jako dryáčnice, ale Blažena k ní byla stále vábena, i když poznala, že je Maďa falešná.*“⁸¹ Blažena cítí vůči Maďě řevnivost v průběhu celého románu (když musela odjet z tábora, představovala si, jak ji zde Maďa pomlouvá nebo se sbližuje s Duchoněm). Maďa ráda provádí různé kousky (stála i za lží učiteli, že se celá třída musí jít naočkovat, což vedlo k propouštění žáků z hodiny), vůči kterým měla Blažena rozporuplný vztah, cítila částečný obdiv i pohoršení. Pod režijním vedením Karla Kachyňi si Maďu zahrála Marie Horáková. Není zcela jasné, jaké příjmení tvůrci postavě vybrali, nicméně jistě nebyl tento informant přenesen z předlohy. Ve scéně, kdy dívky tráví léto na táboře, jsou Blaženiny kamarádky profesorkou osloveny takto: „*Samozřejmě, Havlínová, Ledková a Smutná.*“⁸² Mezi nimi je i Maďa. Tvůrci se tak rozhodli změnit příjmení buď na Havlínová nebo Smutná. V románu pak autorka pojmenovala jako Havlínové Pavlu a Julii – dvě kamarádky, které i přes stejné jméno nebyly příbuzné. Maďa se tyto dvě přítelkyně několikrát snažila rozdělit. Vzhledem k tomu, že byl ve snímku Madin charakter méně prokreslen, nedostaly takový prostor její negativní vlastnosti. V literární předloze k ní má Blažena odtažitější vztah, protože neustále očekává jakoukoliv zradu či podlost,

⁸⁰ Tamtéž, Čas: 00:07:26–29.

⁸¹ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 16.

⁸² *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:08:36–39.

přesto ji má ráda. Ve filmu Karla Kachyni se mezi dvě přítelkyně postaví výhradně spor o přízeň Jarý Duchoně a jiné neshody nejsou prezentovány.

3.1.2.6. Mytický vzorec Robinsona

Zásadní je pro román i filmové adaptace tematika Robinsona Crusoea. Prostřednictvím této postavy spisovatele Daniela Defoea díla upozorňují na psychické stavy hlavní hrdinky. Reflektována je vnitřní samota a odcizení od okolí. Tento mytický model pochází z dětství autorky předlohy Marie Majerové: „*Původní podnět vyšel z dětské četby. V kufru po nebožtíku bratrance, který u nich bydlel a zemřel na tuberkulózu, našla Mária, žákyně třetí třídy na malostranském Maltézském náměstí, pár knížek, které ji okouzily. Byl mezi nimi také Robinson, knížka o 86 stranách, kterou podle německé úpravy zpracoval jakýsi Fr. Věrný.*“⁸³ Majerová propadla kouzlu tohoto díla i jiného vydání, které dostala od své učitelky. Sama se v dětských hrách vžívala do role Robinsona a věrným Pátkem jí byl bratranec Jaroslav, se kterým do svých her zapojovali i jiné děti z okolí. Zábava se změnila ve skutečnost stěhováním do Újezdu pod Kladnem, kde Majerové nějakou dobu trvalo, než se s místem a obyvateli sžila: „*Znovu prolévala slzy nad milovaným Robinsonem, a sama si připadala jako Robinsonka na pustém ostrově. Dětem byla k smíchu. Vysmívaly se jejímu kloboučku i parádním šatům, které nosila po bohatších sestřenicích, protože jiné neměla.*“⁸⁴ Námět získal svůj význam především po podepsání mnichovské dohody a vzniku protektorátu Čechy a Morava, kdy Majerová přirovnávala svoji vlast k malému ostrůvku uprostřed Evropy. Proto právě v tomto období román vznikl. Takto se k využití mytického modelu v próze vyjádřil Vladimír Kovařík: „*Jenže Blaženka neutíká do snu před životem, žije svůj sen se vší vážností a opravdovostí, se vzácnou schopností vytvořit v okamžiku ze strohé reality kuchyně pustý ostrov a z všedních hospodyňských prací velké dobrodružství. Umí se měnit v Robinsonku, ale nestane se z ní za rok robinsonského života smutný snílek ani přemoudřelá, předčasně vyspělá bytost.*“⁸⁵ Lze mu dát za pravdu v tom, že pro hlavní hrdinku je robinsonský úděl spíše součástí jejího života, než že by své hry uměle implikovala do příběhu. Majerová byla později několikrát konfrontována s tím, zda

⁸³ KOVAŘÍK, *Malá knížka o Robinsonce*, s. 33–34.

⁸⁴ KOVAŘÍK, *Dětský svět Marie Majerové*, s. 24.

⁸⁵ KOVAŘÍK, *Malá knížka o Robinsonce*, s. 38–39.

do Blaženy promítla sebe samotnou (těmto domněnkám dotazujících se napomohl právě i původ mytického vzorce). Marie Majerová ovšem tato tvrzení odmítala.

Oba režiséři se rozhodli, že mytický model z předlohy zachovají. Karel Kachyňa ho chápal takto: „*Dnes je těžké představit si život osamělého jedince, který by přežil tak velké utrpení a protivenství, jakému byl vystaven Robinson na pustém ostrově. Nám šlo o drama člověka, který nestojí osamocen jako on v nerovném boji s přírodou, ale uprostřed lidí musí bojovat o své osobní štěstí.*“⁸⁶ Je tedy patrné, že k motivu přistupoval moderněji, což se pak projevilo především na zobrazování robinsonských scén. Nicméně tento inovativní přístup je možné spatřit i ve větším množství postav Blaženiných vrstevnic. V knižní předloze je totiž Bláža často konfrontována s bezstarostnými dětskými životy jejích spolužaček, a to se částečně pokusil do svého snímku přenést i Karel Kachyňa. Zatímco se Robinsonka starala o domácnost, přítelkyně prožívaly první lásky i zábavné příhody ve škole. Všechny zprávy tohoto druhu jí sdělují, když ji přijdou navštívit po nemoci. Pleskot počet těchto postav omezil na minimum, takže zde kolektiv zastupuje především spolužačka Ledková a kontrast není tak silný.

Již název knižní předlohy i obou snímků napovídá, že tento mytický vzorec je vztažen primárně k hlavní hrdince děl. Má vystihovat především její vnitřní psychologii. Je ovšem zapotřebí hledat analogii s původním příběhem Robinsona i v dalších postavách. Pan Bor se Bláže stává spolehlivým společníkem v jejích hrách na Robinsona. Díky své dospělosti ovšem není fantaziemi tolik pohlcen jako jeho dcera: „*Tatka v svém dětství ovšem také četl Robinsona, ale příliš se nepamatuje na zvláštní podivná dobrodružství Robinsona Crusoea, námořníka z Yorku. Má o jeho životě jen celkovou představu a do ní zabírá všechny divoké příběhy, které kdy četl.*“⁸⁷ V rámci prózy je Blaženou nejprve titulován Pátek, později ale hrdinka usoudí, že jakožto přednosta domácnosti si otec zaslouží být guvernérem pustého ostrova. Pak se stane starcem Óvokakim, kterému je dovoleno rozmlouvat se Stvořitelem. Obdobně s tatínkovým vývojem v očích Blaženy pracují i obě filmové adaptace. Jako zásadnější se ovšem jeví paralela mezi Robinsonem a Toničkou, ve které Blažena nakonec nalezne toho správného věrného Pátka. Tonička nemá žádnou vlastní rodinu

⁸⁶ MATĚJČEK, *Robinsonka*, s. 39.

⁸⁷ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 80-81.

a slouží u cizích lidí. Obě filmové hrdinky pak téměř shodně poznamenávají: „*Když sloužíš u cizích, tak jsi ráda, když si můžeš s někým promluvit.*“⁸⁸ Ačkoliv Toničce není ve srovnání s panem Borem o Robinsonových příbězích nic známo, má k němu svým životem mnohem blíže. Blaženě pak do velké míry přizvukují i její spolužačky a kamarádky. Pro ně se ovšem jedná pouze o hru, zatímco Blážu tragická událost učiní skutečným Robinsonem.

3.2. Vlastní adaptace

V následující kapitole budou rozebrány prvky, které Brian McFarlane nazývá pojmem vlastní adaptace. Jde o prostředky jen těžce přenositelné z jednoho média do druhého. K vytvoření jejich ekvivalentů v cílovém médiu je nutná tvůrčí invence. Každý druh díla totiž disponuje specifickým systémem, díky kterému může elementy adaptovat. McFarlane sleduje takový proces například skrze vypravěče. Ten bude zkoumán v první podkapitole. Zohledněno bude především to, jakých postupů filmoví tvůrci využili, aby mohli příběh vyprávět a zda tento výběr nějakým způsobem koresponduje s vypravěčem původní literární předlohy. Následně budou zkoumány McFarlanem nastolené kinematografické kódy, k jejichž specifikaci ovšem práce využije text Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Proběhne rozbor mizanscény, kamery, střihu a zvuku. Prostřednictvím těchto kategorií bude vyhodnoceno, jak nástroje typické pouze pro filmové médium zachovaly nebo změnilly myšlenku románu Marie Majerové. Brian McFarlane uvádí jako složku vlastní adaptace i extra-kinematografické kódy. Z těch byly pro tuto bakalářskou práci vyňaty pouze kulturní kódy. Zkoumáno bude dobové ukotvení románu i filmových adaptací. U všech děl se přihlédne k tomu, jakých prvků bylo užito k navození dobové atmosféry. Mimoto tato podkapitola upozorní i na vedlejší témata příběhů (ženská emancipace, chudoba, vzdělávání) a vztáhne je k časovému zasazení prózy a snímků.

3.2.1. Vypravěč

Literární předloha Marie Majerové využívá er-formového narativního způsobu vyprávění. Konkrétně se jedná o heterodiegetického⁸⁹ a vševědoucího vypravěče, o němž nejsou poskytnuty žádné informace. Zná pohnutky, motivace

⁸⁸ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:44:00–04.

⁸⁹ GENETTE, *Fiction & Diction*, s. 34.

i vnitřní psychologii hrdinů a je přítomen všem událostem. Nejde o zcela objektivního vypravěče ve smyslu nestrannosti vůči postavám. Přiklání se spíše k titulní protagonistce, což je možné pozorovat především v negativním vztahu k Maďe Budilové: „*Maďa Budilová, v níž nebyla nit dobrá, několikrát se pokoušela rozbít to dvojčátské přátelství, ale vždy marně.*“⁹⁰ Lze tedy říct, že vypravěč stojí na straně kladné postavy, protože pokud je možné některý charakter románu považovat za záporný, pak je to právě Maďa. Tento princip souvisí s faktem, že *Robinsonka* spadá do literatury cílící primárně na děti a mládež, tudíž si do určité míry klade za cíl pozitivně ovlivnit recipienty a podnítit v nich sympatie ke kladné hrdince. Předloha disponuje i pasážemi v podobě vnitřních monologů protagonistky, pomocí kterých Blažena umocňuje své niterné prožitky. Oba režiséři je přenesli do snímků prostřednictvím filmových postupů (například voice-overu a subjektivní kamery).

Jaromír Pleskot zasadil příběh své filmové adaptace do rámce, čímž etabloval postavu služebné Toničky na vypravěče. Vzhledem k tomu, že je Tonička zároveň hrdinkou příběhu, jedná se o homodiegetickou⁹¹ vypravěčku. Svě vnuče prezentuje příběh, který je jí znám a jehož svědkem byla. Události jsou tedy vyprávěny retrospektivně a jejich objektivitu není možné plně zhodnotit. Nicméně již v předešlých částech této bakalářské práce bylo zmíněno, že v Pleskotově snímku jsou kladné postavy ve srovnání s předlohou do velké míry zbaveny negativních vlastností. Naopak zápornou protagonistku Ledkovou film vykresluje spíše pomocí pokřivených charakterových rysů. V těchto provedených změnách je ve srovnání s prózou možné spatřit narušení objektivního nahlížení vypravěčky a stranění některým postavám. Z hlediska kompetencí jsou Toničce známy všechny události hlavní dějové linie (včetně těch, u kterých nebyla přítomna). Nabízejí se zde dvě vysvětlení. Vzhledem k tomu, že od základního děje uplynulo již několik let, mohla být vypravěčka informována i o událostech odehrávajících se bez její přítomnosti nebo v nitru postav. Seymour Chatman ovšem předkládá tezi o tom, že se v příběhu nemusí objevovat pouze jeden vypravěč. V případě Pleskotovy *Robinsonky* by se jednalo o kombinaci vnímání homodiegetické vypravěčky Toničky a heterodiegetického, vševědoucího a objektivního narátora, jehož úlohou je zprostředkovat rámeček filmové adaptace nebo již zmiňované subjektivní pasáže, které

⁹⁰ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 85.

⁹¹ GENETTE, *Fiction & Diction*, s. 33.

jsou ekvivalentem k vnitřním monologům z knižní předlohy. Heterodiegetický vypravěč se tedy prezentuje například skrze práci s kamerou. Ačkoliv bude kamera podrobněji rozebrána až v rámci kinematografických kódů, je na místě vyzdvihnout právě zmiňovaný specifický postup. Objevuje se například ve scéně, kdy jde Bláža na pouť. Kamera poskytuje Robinsončin subjektivní pohled z houpačky nebo kolotoče. Kromě této práce s kamerou jsou vyjádření vnitřních pocitů postav představena i prostřednictvím Robinsončina voice-overu. Ten často doplňuje situace, kdy Bláža prožívá smutek a samotu. V těchto promluvách Blažena odkazuje na robinsonský motiv nebo smrt maminky. Není ovšem jedinou postavou promlouvající skrze voice-over. Jarda Duchoň takto cituje Bláže své verše ve chvíli, kdy si je ona čte nebo se v rámci snové sekvence omlouvá za zradu. Na Blaženu v jejích snech díky voice-overu mluví i její maminka a ve scéně, kdy se realita velmi úzce potkává s fantazijní sekvencí, takto komunikuje tatínek. Chatman se k rozkolům mezi vypravěčem a postavou vyjadřuje v publikaci *Dohodnuté termíny* takto: „*Dále, termíny ,názor* ⁹² *a ,filtr* ⁹³ *korespondují s rozlišením původně učiněným Gérardem Genettem mezi tím, kdo ,vypravuje‘, a tím, kdo ,vidí‘ příběh. Z mého pohledu ten druhý by mohl jen mluvit, že postava, onen okupant světa příběhu, vnímá události, jež vycházejí najevo. Vypravěč může pouze přenášet události; ne že je doslova ,vidí‘ ve chvíli, kdy o nich mluví.*“⁹⁴ Chatmanův přístup by v tomto případě do určité míry vysvětloval Pleskotovo pojetí vypravěčky Toničky v kombinaci s některými subjektivními pohledy na svět skrze perspektivu hlavní hrdinky (přenášenými heterodiegetickým vypravěčem).

Karel Kachyňa využil klasického filmového principu, na který upozorňuje i Brian McFarlane – tedy, že není zapotřebí, aby někdo příběh vyprávěl, když se přímo odehrává před očima recipientů.⁹⁵ Prezentován je tak převážně prostřednictvím audiovizuálních prostředků. K obdobným účelům (přenosu niterných pocitů postav) i v podobných situacích jako Jaromír Pleskot využil i Kachyňa voice-overu.

⁹² „Názorem“ Chatman míní psychologické, sociologické a ideologické větvení vypravěčových postojů. Viz CHATMAN, *Dohodnuté termíny*, s. 140.

⁹³ „Filtrem“ jsou myšleny funkce vědomí postavy – percepce, kognice, emoce, snění. Viz Tamtéž, s. 141.

⁹⁴ Tamtéž, s. 141–142.

⁹⁵ MCFARLANE, *Novel to Film*, s. 29.

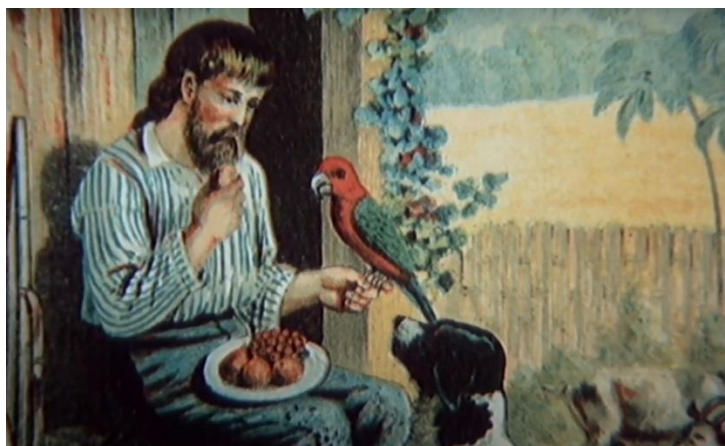
Disponuje jím opět Bláza, Duchoň i maminka. Z Robinsončiných úst zaznívá například ve scénách odehrávajících se na pohřbu, při návštěvě hřbitova o Vánocích nebo nákupu, který Bláza skrze své fantazie prezentuje jako robinsonský lov kořisti. K tomuto i dalšímu přístupu se Karel Kachyňa vyjádřil v rozhovoru pro periodikum *Květy*: „Zvlášt' silně u ní (pozn. K. CH.: Marie Majerové) vyznívá konfrontace moderního života s životem Robinsona před třemi sty lety. Toto jsme se pokusili vyjádřit ve vnitřním dívčím hlase i řadou obrazového materiálu, ilustracemi z různých vydání knihy o Robinsonovi, někdy velmi barvitých i velmi naivních. To byl nápad Oty Hofmana, snažil jsem se jeho přesný obraz vidění příběhu Blaženy pochopit, dodržet a snad také dotvořit.“⁹⁶ Obrazy ve filmu fungují jako vypravěčský komentář, který vždy doplňuje situaci, v níž se hrdinka nachází. Představují Robinsona v obdobném psychickém rozpoložení. Příkladem je scéna, kdy se Blažena chystá na nákup nebo je vystavena zradě Jardy Duchoně. Skrze postavu Robinsona vypravěč přiblížil pocity protagonistky. Ilustrace jsou čerpány i z jiných děl klasické literatury, což demonstruje Blaženin zájem o ně. Celý snímek je uvozen touto citací objevující se v psané podobě: „Vyvržen hroznou bouří ocitl jsem se znenadání sám na pustém ostrově, nemaje k záchraně ničeho než dvě holé ruce...“⁹⁷ Tvůrci tak odkázali na původní robinsonský motiv již na počátku filmu a upozornili na to, jak náhlá může životní změna být. V kontextu filmové adaptace Karla Kachyni nedisponuje vypravěč hlasem, proto předává svá sdělení směřující k recipientovi pomocí těchto prostředků. K dispozici má tedy kromě obrazu i psaný text. Seymour Chatman píše: „Filmový vypravěč je složenost širšího a komplexnějšího druhu sdělování znaků.“⁹⁸ Následně předkládá diagram vystihující prvky, kterými může vypravěč disponovat. V případě ilustrací nebo psaného textu je na místě upozornit na Chatmanovo rozdělení vizuálního kanálu.⁹⁹

⁹⁶ MATĚJČEK, *Robinsonka*, s. 38.

⁹⁷ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:00:00–13.

⁹⁸ CHATMAN, *Dohodnuté termíny*, s. 132.

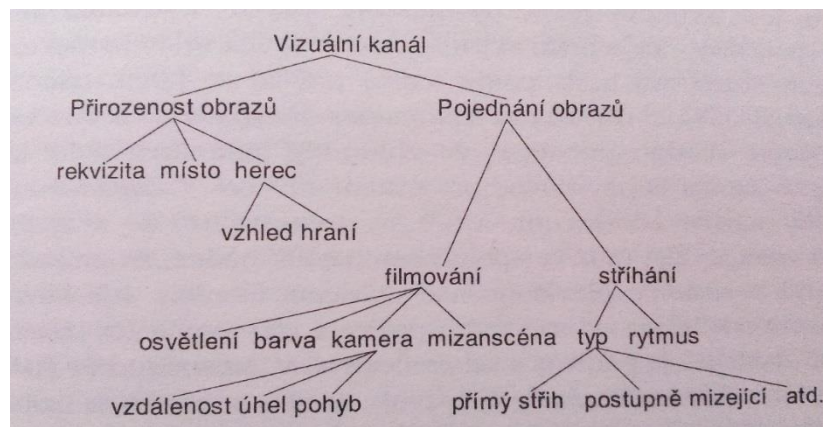
⁹⁹ Tamtéž, s. 133.



Obrázek 3: příklad ilustrace, která je spjatá s Blážínou cestou na tržiště (pojítkem je zde potrava) (r.: K. Kachyňa)



Obrázek 4: příklad ilustrací, které jsou spjaté s Duchoňovou zradou (pojítkem je zde zoufalství) (r.: K. Kachyňa)



Obrázek 5: Chatmanův diagram zobrazující vizuální kanál, kterým může disponovat vypravěč

Zdroj: CHATMAN, *Dohodnuté termíny*, s. 133.

3.2.2. Kinematografické kódy

3.2.2.1. Mizanscéna

V úvodu této části je zapotřebí definovat, co lze považovat za mizanscénu. Bordwell a Thompsonová ji popisují takto: „*Filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím režisérskou kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku. Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav.*“¹⁰⁰ Je tedy patrné, že prvky mizanscény se do určité míry překrývají s kategoriemi, které tato bakalářská práce zahrnuje do jiných svých částí. Následující oddíl se tak bude věnovat rozboru prostředí, osvětlování a kostýmů. Prvky do velké míry vztáhne k „robisonkým snovým sekvencím“, prostřednictvím kterých se filmoví tvůrci pokusili přenést na plátno mytický vzorec z knižní předlohy.

Oba snímky jsou zasazeny do prostředí města Prahy. Jaromír Pleskot i Karel Kachyňa převzali dějiště z románu Marie Majerové, čímž zachovali kladný vztah hlavní hrdinky k tomuto místu. Pražské ulice také představují různé figury, které dokreslují dobovou atmosféru. Epizodní role zosobňují tehdejší společenské problémy (podrobnější rozbor tohoto tvůrčího přístupu bude proveden v části „Kulturní kódy“). Součástí pražského prostoru je byt Borových, který funguje jako paralela pustého ostrova. Ve skutečnosti ovšem scény odehrávající se na tomto místě

¹⁰⁰ BORDWELL; THOMPSONOVÁ, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, s. 159.

nebyly natáčeny v centru hlavního města. Karel Kachyňa nedostal příležitost postavit interiéry bytu v pražských filmových ateliérech, a tak musel natáčet v říčanské restauraci *Sport*.¹⁰¹ Z hlediska prostředí mají podstatný význam snové sekvence Robinsonek v obou filmových adaptacích. Jaromír Pleskot je natáčel ve městě Sozopol na východě Bulharska a břehu Černého moře. Tímto krokem přidal scénám na autentické exotičnosti skládající se z elementů, jakými jsou písčité pláž, palmy a především moře. Zároveň prostřednictvím kontrastu mezi Prahou a přímořskou oblastí dal najevo, že se jedná o pouhé fantazie Blaženy Borové. Režisérův záměr ovšem nenašel pochopení u dobové kritiky, která shledávala scény jako umělé vklady do příběhu. Takto se ke zvoleným postupům vyjádřil František Vrba: „*Film místo aby důsledně rozvíjel poesii z této skutečnosti věci, poznávaných novým pohledem a prací podrobovaných, chce poesie dosáhnout především střídáním básnický nevyužitého reálného prostoru s výjevy z jižního ostrova, který se svými palmami, palisádami i s kožešinovým oděvem Robinsonky je směsí těžkopádného naturalismu a kaširovanosti.*“¹⁰² Možná i proto se režisér Karel Kachyňa rozhodl jít jinou cestou. Snové sekvence v jeho filmové adaptaci se více propojují s realitou, kterou Blažena Borová žije. Odpovídají tak známým tezím, že se člověku do snů promítají aktuálně řešené problémy. V závěru Kachyňova snímku se navíc ke snění přidává blouznění při nemoci. Je patrné, že se robinsonské scény natáčely na místě, které svojí flórou odpovídá oblasti v tehdejší Československu. Nabízí se možnost, že si hlavní hrdinka zasadila své sny do prostoru, kde trávila léto. Pleskot i Kachyňa situovali tábor do oblasti vodní nádrže Seč, která je zmiňována i v knižní předloze, nicméně v jiném kontextu. S ohledem na odlišný režijní záměr Karla Kachyni se ve snech objevuje v blízkosti vodní plochy například kanape nebo šicí stroj. Především druhý jmenovaný předmět dokazuje, že ve své mysli Blažena silně prožívá nedostatek finančních prostředků, kvůli kterému musí být stroj prodán. Zároveň je v některých případech propojování blouznění s realitou tak silné, že se stírá pomyslná hranice mezi těmito dvěma póly. Nikdy není zcela dovysvětleno, zda Blažena vytoužené jízdní kolo dostala nebo v budoucnu dostane, ale film těmito prostředky událost jako skutečnou popírá. Dalším takovým příkladem je tatínek podávající nemocné Blažence čaj, zatímco pozadí za ním a Toničkou tvoří les.

¹⁰¹ NEUMANNOVÁ, Robinsonka znovu před kamerou, s. 3.

¹⁰² VRBA, Čerstvě v kinech (Robinsonka), s. 5.



Obrázek 6: prostředí snové sekvence z filmové adaptace Jaromíra Pleskota



Obrázek 7: prostředí snové sekvence z filmové adaptace Karla Kachyni



**Obrázek 8: Tonička a tatínek v prostředí snových sekvencí
(r.: K. Kachyňa)**

Režisér Jaromír Pleskot využil ve svém snímku spíše konvenčního svícení a výraznější významotvorné osvětlování se objevuje pouze ojediněle. V omezené míře pracuje například s kontrasty světla a tmy. Pokud již využívá tohoto postupu, pak jím umocňuje vnitřní prožitky hlavní hrdinky. Takový proces je možné pozorovat ve scéně, kdy se Blažena vrací domů z pohřbu maminky. Práce s osvětlením zde prohlubuje pocit samoty a smutku. Blažena si sedá před okno a venku prší, tudíž po skle stékají kapky deště. Ty se pomocí pouliční lampy odrážejí na Blaženin obličej a korespondují se slzami, které se Blaženě při vzpomínkách na maminku nedaří zadržet. V jiné scéně je využito kontrastu. Blažena leží ve své posteli poté, co s Toničkou navštívila ústav a dozvěděla se, že chlapečkovi hrozí odložení do nalezince. Cítí úzkost a znovu se s ní musí vyrovnávat sama, protože tatínek pracuje. Bláza se nachází v potměném pokoji s minimálním osvětlením, které sem dopadá z ulice. Tatínek při příchodu rozsvítí světlo, což reprezentuje úlevu hlavní hrdinky. Může se otci svěřit s tím, co ji trápí a je zbavena samoty. Není pro ni ovšem snadné vyslovit se. Tatínek proto následně stahuje lustr níže nad stůl, aby mohla usnout. Tím na ni opět dopadá stín. Ve chvíli, kdy se otci svěří a on si přisedne na její postel, padá veškerá zodpovědnost na něj. On sedí na tmavé části lůžka, zatímco Blázin obličej je osvětlen.



Obrázek 9: pan Bor, na kterého dopadla zodpovědnost po tom, co se mu Blažena svěřila (r.: J. Pleskot)

Karel Kachyňa ve svém filmu zvolil spíše kontrasty barev než světla a stínu. Někdy ovšem tyto dva postupy spojil. Obecně lze tuto praxi pozorovat například ve chvílích, kdy se Bláža učí jezdit na kole. S Jardou Duchoněm předvádějí akrobatické kousky v blízkosti řeky. Toto zvolené místo může být považováno za účelné. Vodní plocha je paralelou k moři a jízdni kolo ke člunu. Bláža v těchto chvílích zapomíná na starosti, které ji jinak tíží. Prostor je prosvícen sluncem. Pan Bor je naproti tomu opakovaně zobrazován večer v potemnělých pražských uličkách s oprýskanými domy, jak čeká ve svém autě na výdělek, což opět napovídá, že tu největší odpovědnost za celou rodinu nese ve skutečnosti on, protože Blažena je stále ještě dítě. Ve chvílích, kdy otec pracuje, narušuje Robinsončinu samotu až světlo auta míhající se na stěnách pokoje, ve kterém je tma. To značí, že se tatínek vrací domů. Ovšem i místo u řeky, na kterém Bláža zažívá tolik legrace jí přináší negativní zkušenost, když zde odhalí Duchoňovu zradu. Blažena sleduje Jardu a Maďu z mostu. Z jejího pohledu je na oba vržen velký stín, což je v této situaci příznačné.



**Obrázek 10: kontrast mezi místem, kde se Blažena cítí šťastná a prostředím, kde pan Bor ve večerních hodinách čeká na výdělek
(r.: K. Kachyňa)**



**Obrázek 11: na Blaženino oblíbené místo dopadá velký stín, protože se na něm odehrává zrada
(r.: K. Kachyňa)**

Hlavní úlohou kostýmů je zajištění dobovosti. Román i filmové adaptace se totiž odehrávají ve třicátých letech dvacátého století. Oblečení postav je ovšem v každém filmu jiného charakteru a zároveň Blažena z Pleskotova snímku vystřídá hned několik kombinací, zatímco Kachyňova Robinsonka nosí jedny šaty delší dobu. Zde bylo pravděpodobným záměrem režiséra umocnění finančních problémů, které nejsou ve starším snímku tolik reflektovány. I přesto u obou tvůrců kostýmy odrážejí společenské vrstvy, v nichž se postavy nacházejí. Kostyméři tak zakryli Toniččiny vlasy šátkem a k jejímu obvyklému oblečení dodali zástěru odkazující na práci služebné. Pleskotův snímek v závěru narušil Toniččin styl pomocí kostýmku doplněného kloboukem, v němž postava navštívila Blážina bratra v ústavu. I u Kachyni došlo k obdobné změně v období vánočních svátků. V rámci oblékání pana Bora má výraznější význam jeho čepice objevující se v obou filmech. Konkrétně

se jedná o takzvanou „bekovku“, která byla především v historii spjata s profesí taxikáře. Kachyňa pomocí ní prezentuje určitou uvolněnost a hravost Blaženina tatínka házejícího pokrývku hlavy vždy po příchodu domů na věšák (jedná se o jeho zautomatizovaný rituál).

Kostýmem, který nese v obou snímcích identickou informaci založenou na lidové znalosti, jsou Blaženiny černé pohřební šaty. Ačkoliv je Pleskotův film natočený na černobílý materiál, snažili se tvůrci barevnost běžného hrdinčina oděvu nahradit vzory. Bláza tak nosí například kostkovanou košili nebo pruhovaná trička. Kachyňova hrdinka je oblékána buď do světlých tónů, nebo pastelových barev. Strohé pohřební šaty tudíž silně kontrastují s ostatními kostýmy budujícími Blázinu mladistvost. U Pleskota se pak speciální oděv objeví i ve fantazijních sekvencích v podobě již zmiňovaných kožešin, do kterých je Robinsonka zahalena. Pleskot tímto netradičním prvkem opět umocnil kontrast mezi snem a realitou, jelikož je jen těžko představitelné, že by některá postava mohla chodit takto oblékaná v běžném životě. Blázinu skromnost je ve starším snímku představena pomocí absence jakýchkoliv doplňků. Spolužačka Ledková naopak nosí mašli ve vlasech, hodinky a prsten. Její kostýmy zapadají do vyšší společenské vrstvy, což zdůrazňuje i rekvizita tenisové rakety, kterou při jednom z rozhovorů svírá v ruce. Provozovatelé tohoto sportu jsou v obou filmech zástupci jiného společenského statusu než Blažena. Šaty Ledkové mají vždy světlý tón, zatímco Bláza už z praktických důvodů obléká spíše tmavší barvy nebo již zmiňované vzory. Robinsonka Kachyňova snímku se snaží svůj jednoduchý styl doplnit alespoň šátkem, který dostala darem od tatínka.



Obrázek 12: styl Toničky v obou snímcích



Obrázek 13: typická „bekovka“ pana Bora v obou snímcích



**Obrázek 14: Blázin robinsonský oděv
z fantazijských sekvencí (r.: J. Pleskot)**



**Obrázek 15: rozdíl mezi kostýmem Blaženy
a Ledkové (r.: J. Pleskot)**

3.2.2.2. Kamera

„První filmová verze byla postavena na akci, na slově. Barevná verze, zaměřená na svět snů a představ, ovlivněných četbou známého románu, se záměrně orientuje na výrazovou složku, na obrazové vyjádření. Hlavní slovo má pochopitelně v takovém případě kamera Josefa Pávka.“¹⁰³ Tímto výrokem srovnal Jiří Hrbas dvě filmové adaptace z hlediska práce s kamerou. Lze mu dát za pravdu v tom, že Karel Kachyňa mohl ve svém filmu pracovat například s kontrasty barev, což bylo Jaromíru Pleskotovi odepřeno kvůli černobílému materiálu, na který natáčel. Kachyňa vložil právě díky těmto postupům do snímku lyrické prvky. Pomocí barvy vystihl například atmosféru jednotlivých míst, na kterých se děj odehrává a která korespondují s Blaženinými momentálními pocity. Lyrizace je pak nevíce patrná ve snových robinsonských sekvencích, kde je využíváno subjektivní kamery nebo filtru překrývajícího záběr. František Šalé ovšem upozorňuje na to, že kritika shledávala první filmovou adaptaci jako silně epickou a druhou zase jako příliš lyrickou, tudíž pro ni zřejmě nikdy nebyla nalezena ta správná míra těchto elementů.¹⁰⁴ Kladně nehodnotí práci s kamerou ve snímku Jaromíra Pleskota například Lubomír Linhart: „Také osvětlení a kamera měly dát dvojí charakter fotografie. Realismus není popisnost a poetické není nerealistické. Režie filmu a stejně tak kamera se tu však omezují na střízlivou, nejednou všední a často jen nevynalézavě registrující popisnost.“¹⁰⁵ Přestože lze pozorovat výraznější práci s kamerou u Karla Kachyni, není možné konstatovat, že by se u Jaromíra Pleskota neobjevovaly některé inovativní postupy.

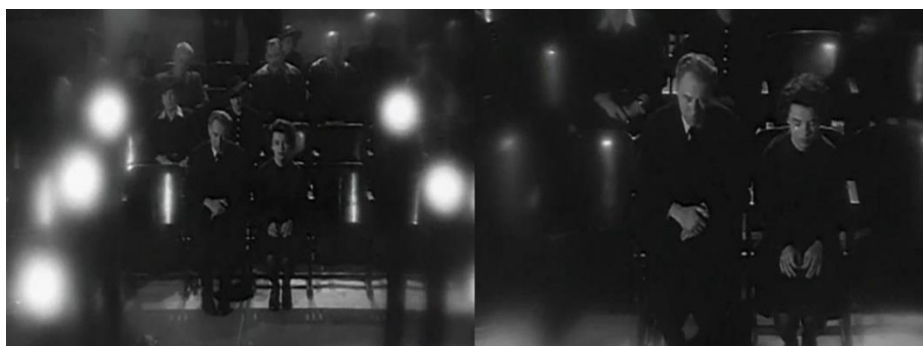
Jaromír Pleskot umocnil prostřednictvím střídajících se velikostí záběrů psychologické prožitky postav (zejména pak hlavní hrdinky). Kromě voice-overu dokázala i kamera předat informaci především o stavech zoufalství, smutku nebo osamocení. V emočně vypjatých situacích dochází k nájezdům kamery na obličej protagonisty, který se v tu chvíli zobrazuje v detailu. Takový postup je možné spatřit například ve chvíli, kdy se Blažena dozvídá o smrti maminky, truchlí na jejím pohřbu nebo v závěru odmítá vpustit do bytu Toničku dotazující se, proč není ve škole. Kameraman Jan Roth využíval i nájezdů na některé rekvizity. Tento postup měl

¹⁰³ HRBAS, O mládeži a pro mládež (Další Robinsonka), s. 5.

¹⁰⁴ ŠALÉ, Ota Hofman, s. 35.

¹⁰⁵ LINHART, Filmové premiéry (Robinsonka), s. 3.

ovšem ve výsledku obdobný cíl jako detaily hereckých tváří. Kamera se přibližuje k předmětům (brýle a souprava k pletení), které v bytě Borových zanechala maminka, než zemřela. Blažena na ně upírá svůj zrak v záměrně zvoleném čase, když se vrátí z pohřbu. Zde bylo cílem doložit, že Blaženě každá maličkost připomíná matku. Vyobrazení scény odehrávající se v pohřební síni je také specifické. Ještě předtím, než začne kamera najíždět na Blaženin obličej, je možné spatřit modifikovaný celek, kdy kamera poskytuje pohled na truchlící ohraničený řadami světel. Okraje tohoto záběru jsou rozostřené, takže jedinými skutečně rozpoznatelnými smutečními hosty jsou Blažena a její otec. Tímto postupem kameraman zdůraznil jejich nastalou samotu. V průběhu děje snímek využívá i polocelků nebo polodetailů, nicméně s odlišnou velikostí záběrů se pracuje ve snových a fantazijních sekvencích. V některých případech, kdy je kladen důraz na širé moře, které má představovat nezdolatelou překážku vedoucí zpět k běžnému životu, využívá kamera i velkých celků. Díky tomu dochází k upozornění na prostředí pustého ostrova a hrdinka se stává v kontrastu s ním zanedbatelnou, když vbíhá ve smutečních šatech do mořských vln. Kamera využívá techniky asociací, na nichž je založený i střih Pleskotova snímku (ten bude podrobněji rozebrán v následující části). Moře má ve filmové adaptaci silně metaforickou funkci. Kamera se tak k němu odvolává i pouhým záběrem na dešťovou kaluž, která se utvořila na silnici právě ve chvíli, kdy se Blažena s tatínkem vrací domů z maminčina pohřbu. Jak již bylo uvedeno výše, filmová adaptace pracuje i se subjektivní kamerou. Ta se kromě pouťové scény objevuje při Bláženě první jízdě na kole, kde dokresluje její odhodlání a zároveň až dětskou nerozvážnost.



Obrázek 16: modifikovaný celek přibližovaný pomocí nájezdu kamery, pohřeb Blaženininy maminky (r.: J. Pleskot)



**Obrázek 17: využití velkého celku v robinsonské snové sekvenci
(r.: J. Pleskot)**

Karel Kachyňa spolupracoval s kameramanem Josefem Pávkem a vybírali obdobné velikosti záběrů v případě detailů nebo nájezdů kamery, aby umocnili vnitřní prožitky postav. Kromě Blaženy je možné tyto momenty pozorovat i u pana Bora, který řeší rodinné finanční problémy. Výrazněji se pak lyričnost projevila v občasných prostřizích, v nichž lze hledat metaforické významy a v robinsonských snových sekvencích. Záběrem objevujícím se ve snímku v drobných obměnách je rozsvěčující se pouliční lampa, která vždy upozorňuje na blížící se večer a konec dne. Kachyňa tímto způsobem dokázal zachytit ubíhající čas. Méně poeticky ovšem časový koloběh demonstroval i Jaromír Pleskot, jenž využil trhacího kalendáře na stěně bytu Borových, který Bláže připomíná její neustálou touhu po návratu do školy. Kachyňův snímek nezpracovává do příběhu podzimní období, tudíž se děj přesouvá z léta rovnou do zimy. Režisér pro znázornění časového posunu využil zoomových záběrů na vánoční stromeček nebo osoby s prskavkami v ruce snímané přes sklo poseté dešťovými kapkami. Ve scéně, kdy jde Blažena poprvé sama nakupovat na trh, Kachyňa vytvořil krátké pásmo z detailních průstřihů na některé suroviny zdůrazňující velkou rozmanitost nabízeného sortimentu. Bláža se výběrem nechá zlákat a utratí téměř všechny peníze. I na to Pávek klade důraz snímáním v polodetailech nebo detailech zabírajících Blážiny ruce přebírající zboží a odevzdávající bankovku. Na výsledné podobě filmové adaptace Karla Kachyni se odrazilo i využití barvy dokreslující prostředí a odrážející vnitřní pocity postav (zejména hlavní hrdinky). Barevně rozdílné je například zobrazení letního tábora

v kontrastu s chladným zimním počasím při návštěvě hřbitova o Vánocích. Zde stojí Blaženina bezstarostnost a hravost naproti přijetí zodpovědnosti, smutku a samoty. Dále Kachyňa demonstroval změnu a vývoj Robinsončina charakteru pomocí dvou záběrů snímaných na obdobném místě ovšem s časovým rozestupem. Rozdíl barvy je zde evidentní. Výše již bylo zmíněno, že Kachyňova filmová adaptace do větší míry promítá Blaženiny reálné životní zkušenosti do jejích snů. Pomocí kamery tak byla vytvořena například paralela k Duchoňově zradě. Poté, co Blažena vidí Jardu projíždět se s Maďou, je v jejím snění jízdní kolo zobrazováno na dně vodní plochy a Bláža na něj shlíží skrze hladinu pomocí využití subjektivní kamery. Tento postup umocňuje její hluboké zklamání a reprezentuje zavržení jízdy na kole. Kamera zde zastupuje vnitřní monology z knižní předlohy. Duchoně pak spatří, jak se od ní vzdaluje a odplová v kajaku na druhý břeh, což rovněž koresponduje s nastalou situací v realitě. Záběry jsou ve snových sekvencích doplněny filtrem, aby bylo patrné, že se jedná o pouhé iluze. Jde o mírné rozostření a využití modrých tónů.



Obrázek 18: příklad průstřihu, který zasazuje děj do období Vánoc (r.: K. Kachyňa)



Obrázek 19: příklad průstřihů na potraviny a detail Blaženy ruky odevzdávající bankovku (r.: K. Kachyňa)



Obrázek 20: kontrast barev prostorů reprezentující pocity hlavní hrdinky (r.: K. Kachyňa)



Obrázek 21: záběry představující vývoj charakteru hlavní hrdinky (radostný návrat z letního tábora a naproti tomu převzetí role hospodyňky a stesk po matce) (r.: K. Kachyňa)



**Obrázek 22: zobrazení Blaženina snu po Duchoňově zradě
(r.: K. Kachyňa)**

3.2.2.3. Střih

„*Střih můžeme chápat jako koordinaci jednoho záběru s tím následujícím.*“¹⁰⁶ Takto definují střih David Bordwell a Kristin Thompsonová. Tohoto postprodukčního procesu využily obě filmové adaptace režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni jakožto dalšího významotvorného prostředku. Zásadnější úlohu ovšem plní ve starším snímku. Kromě společného scenáristy se na filmech podílel i identický střihač Miroslav Hájek, který si v roce 1956 i 1974 zvolil jeden typ střihu dominující celému snímku. Právě tyto dva nejhojněji užívané druhy interpunkce z obou filmů budou primárně rozebrány v následující části bakalářské práce. Je ovšem zapotřebí upozornit na to, že filmové adaptace disponují i jinými střihovými postupy a těm bude věnována okrajová pozornost.

Střihová kompozice filmu Jaromíra Pleskota byla zmíněna v recenzi periodika *Cesta míru*: „*Přes určité řemeslné manýry (projevují se hlavně v technickém zpracování – přílišné zneužití prolínaček) vytvořil J. Pleskot film svěží.*“¹⁰⁷ Z tohoto vyjádření lze, kromě přímo uvedeného principu, vyčíst také jeho opakované využití. Prolínačka je typ střihu, při němž se na okamžik překrývají dva záběry¹⁰⁸, a právě v tuto chvíli vzniká dvojexpozice. Hájek založil střihovou skladbu do velké míry na metafoře. Dva na sebe navazující záběry tak často zobrazují objekty,

¹⁰⁶ BORDWELL; THOMPSONOVÁ, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, s. 289.

¹⁰⁷ (jb), *Filmové okénko (Robinsonka)*, s. 3.

¹⁰⁸ BORDWELL; THOMPSONOVÁ, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, s. 289.

kteřé propojuje určitá podobnost. Tvůrci spoléhali na lidské zkušenosti a asociace. Část věnovaná kameře již zmínila podstatnou úlohu moře a vody. Není výjimkou, že předměty v záběrech jsou sloučeny pomocí přírodních živlů. Na tomto principu funguje například přenos z rámce filmové adapce do primární dějové linky vyprávěné Toničkou. Zde prolínačka upozadí záběr kuchyňského dřezu s napuštěnou vodou, skřze kterou dojde k přenosu na vodní nádrž Seč (studentský letní tábor). Podobný postup se objevuje také v situaci, kdy se Blážou umývaná mokřá podlaha mění na mořské vlny. Přestože voda je zde základním přírodním živlem, snímek využívá při prolínačce i ohně. Když Blažena úspěšně roztopí kamna v kuchyni, další záběr představí ohniště na pustém ostrově v Robinsončině fantazijní sekvenci, v níž se dívka rázem ocitá. Opakovaně je využíváno také prolínačky přes výhled z okna na záběr moře, což příznačně demonstruje podobnost bytu Borových s pustým ostrovem (ve snímku naznačeno dvojexpozicí). Překonáním moře nebo výhledem z okna je pak možné dostat se zpět mezi lidi a zvítězit nad samotou.

Přestože je prolínačka tím nejčtetněji využívaným typem střiřu, objevují se ve filmové adaptaci Jaromířa Pleskota i jiné druhy. Je možné spatřit klasický ostrý střiř nebo zatmívání a roztmívání¹⁰⁹. Nicméně i u ostrého střiřu se Miroslav Hájek rozhodl pro systém založený na metaforičnosti nebo naopak kontrastu. Vnější podobnost je evidentní v případě dopravních prostředků. Záběr projíždějícího vlaku nahradí pohled na tramvaj. Silného protikladu je využito v části snímku, kdy na sebe střiř napojuje sekvenci pohřbu a návštěvu Bláži a pana Bora v ústavu. Hájek prostřednictvím své práce umocnil rozdíl mezi smřtí matky a novým životem bratra, když za sebe ostrým střiřem zařadil záběr na dva pozůstalé stojící před krematoriem a následně pohled na tvář Blážina malého sourozence. Zároveň tak reflektoval pravý důvod maminčiny smřti, která pravděpodobně nastala při porodu. Velmi podobného kontrastu využil i snímek Karla Kachyni, nicméně v této situaci nebyl vybrán ostrý střiř, ale další specifický typ hojně využívaný v novější adaptaci *Robinsonky*. Zatmíváčka a roztmíváčka u Jaromířa Pleskota disponuje pouze interpunkční funkcí. Objevuje se například po scéně, kdy se Bláža otci svěřuje, že nedokázala rozdělát oheň v kamnech, a tudíž ani uvařit.

¹⁰⁹ „Při **zatmíváčce** záběr postupně zčerná, a naopak při **roztmíváčce** se záběr z černé vynoří.“

Viz. Tamtéž.



Obrázek 23: prolínačka použitá k přechodu mezi úvodním rámcem a sekvencí odehrávající se na letním táboře (r.: J. Pleskot)



Obrázek 24: příklad dvojexpozice při prolínačce – přechod z pohřební síně před budovu krematoria (r.: J. Pleskot)



Obrázek 25: prolínačka mezi kamny a ohništěm (dvojexpozice – např. přiložené noviny a kameny ohraničující ohniště na ostrově) (r.: J. Pleskot)

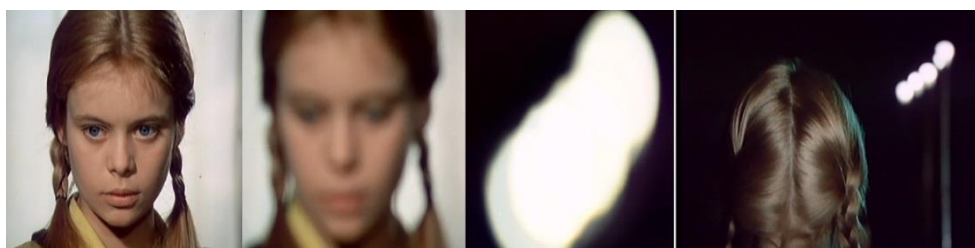
Miroslav Hájek si při tvorbě Kachyňova snímku vybral odlišný druh stříhu – rozostření. Tento postup popisuje Jerzy Płażewski v publikaci *Filmová řeč* (1961): „První snímek se postupně rozostřuje, následující snímek se z neostrosti vynořuje. Spojení obou záběrů v momentu rozostření divák nepostřehne. Tohoto postupu se v hrané kinematografii užívá málokdy, neboť vyžaduje, aby se spojovaly záběry, snímáné z velké blízkosti.“¹¹⁰ Již v části věnované kameře bylo nastíněno, že i filmová adaptace Karla Kachyni pomocí detailních záběrů zprostředkovává niterné prožitky hlavní hrdinky. Rozostřovací interpunkce tak bylo často využito ve scénách, kdy se Bláža pomocí stříhu přenáší do snových sekvencí nebo v závěru filmu blouzní z horečky. Prostřednictvím tohoto napojení záběrů také tvůrci reflektují Blaženiny pocity – například když se dozvídá o smrti maminky a následně se ocitá na jejím pohřbu. Filmová adaptace disponuje i fantazijními sekvencemi, které se sice odehrávají v realitě, ale z některých prvků (voice-over hlavní hrdinky, hudební podkres) je patrné, že si je Blažena představuje jinak. I při vstupu do nich Hájek záměrně využil rozostření. Příkladem je část, kdy jde Blažena poprvé sama nakupovat. Přestože je místem dění skutečné tržiště, z Blážina voice-overu je evidentní její paralela s Robinsonem, který si na pustém ostrově také musí zajistit potravu. Stejně jako Pleskotova filmová adaptace i tato pracuje s jiným typem stříhu.

¹¹⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 117.

Pokud od sebe stříhač odděloval dva převážně epické záběry, používal spíše ostrého stříhu. Tuto interpunkci je tedy možné spatřit kupříkladu v okamžiku, kdy se Blažena vrací z letního tábora domů nebo když se s tatínkem chystá prodat šicí stroj po mamince. Všeobecně lze tvrdit, že Hájek v obou snímcích využíval významotvorného stříhu, aby umocnil prožitky titulních postav. Zároveň je pomocí tohoto postupu často přenášel do jejich fantazií nebo snů. Ve filmové adaptaci Jaromíra Pleskota je ovšem stříh do větší míry založen na pravidlech, která ovládá například zmiňovaná metafora.



**Obrázek 26: přechod do snové sekvence pomocí rozostření
(r.: K. Kachyňa)**



Obrázek 27: příklad interpunkce pomocí rozostření (detail Blaženina obličeje přechází v osvětlení pohřební síně) (r.: K. Kachyňa)

3.2.2.4. Zvuk

David Bordwell a Kristin Thompsonová upozorňují na složitost zkoumání zvuku, která je způsobena především recipientovým zřetelem upřeným primárně na vizuální stránku díla. Zvuky jsou pak vnímány spíše jako pouhá kulisa doplňující

obraz.¹¹¹ I proto je třeba vymezit kategorie spadající pod tuto filmovou složku, aby mohlo dojít k adekvátní analýze klíčových prvků. Bordwell a Thompsonová dělí zvuk na *hudbu*, *mluvené slovo* a *ruchy*. Vzhledem k tomu, že mluvené slovo i ruchy jsou v obou snímcích užity zcela konvenčně, aby recipient získal nutné informace, bude se tato část bakalářské práce věnovat pouze rozboru hudby. Dále je třeba rozlišovat hudbu diegetickou a nediegetickou. První zmíněná je v textu definována jako prvek, jehož zdroj se vyskytuje v příběhu. Naopak nediegetické zvuky nepocházejí z fikčního světa.¹¹²

Oba filmy používají diegetickou i nediegetickou hudbu. Především úlohou druhé uvedené je umocnění vnitřních prožitků postav – ať už kladných či záporných. Hudba tedy pomocí několika svých vlastností (tempo, hlasitost, použité hudební nástroje) podrobně vystihuje emoce, které knižní předloha musela recipientovi přímo předložit v podobě detailních popisů. Filmové médium naopak vsadilo na jeho zkušenosti a asociace. Silný kontrast vznikl například mezi odlišným uchopením sekvencí odehrávajících se na letním táboře v úvodech snímků. Režisér Jaromír Pleskot tyto scény doplnil nediegetickým podkresem představujícím idylu, bezstarostnost postav, a především motiv rodící se lásky mezi Blaženou a Duchoněm. Karel Kachyňa naopak upozornil na robinsonský mytický model pomocí dramatické nediegetické hudby, kterou je možné slyšet při hře Blaženy a jejích přítelkyň. Tento zvukový doprovod předznamenává vážné téma lásky. Odlišně pojali tvůrci také část věnovanou pohřbu maminky. U Jaromíra Pleskota nelze s plnou jistotou určit, zda se v tomto případě jedná o diegetický nebo nediegetický zvuk. Bylo totiž použito ostrých varhanních tónů, které jsou s prostory krematoria neodmyslitelně spjaty. Na druhou stranu není explicitně dokázáno, že by hudba vycházela z fikčního světa. Nicméně jde o zvuk objevující se dříve než obraz, s nímž souvisí. Varhany se totiž rozezná již ve chvíli, kdy se Blažena dozví o smrti matky a kamera najíždí na její obličej. Poté je motiv ztišen, aby byl zřetelný voice-over Robinsonky a následně zase sílí. Kachyňa jednoznačně použil nediegetickou stopu opakující se v rámci filmové adaptace několikrát. Vždy doplňuje negativní pocity převážně hlavní hrdinky. Zaznívá tedy i v části, kdy se Blažena dozvídá o zradě Jardy Duchoně.

¹¹¹ BORDWELL; THOMPSONOVÁ, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, s. 347.

¹¹² Tamtéž, s. 363.

Hudební doprovod obou snímků nahrál Filmový symfonický orchestr řízený Františkem Belfínem. Oba režiséři vybírali zvukové motivy korespondující s aktuální situací a myšlenkami postav. Příkladem toho, jak Jaromír Pleskot volil hudební instrumenty, je scéna doprovázená důrazem na smyčcové nástroje ve vztahu k zoufalství Bláži, která si myslí, že se nebude moci prvního září vrátit do školy. Když Blažena ve filmu Karla Kachyni rozpaluje kamna, vystupují do popředí bubny odkazující na exotiku, protože se hrdinka vžívá do role Robinsona, pro kterého by byl oheň na pustém ostrově záchranou. I zvuk díky těmto postupům předkládá pasáže z literární předlohy, které Marie Majerová vložila do vnitřních monologů hlavní hrdinky.

Je zapotřebí upozornit i na diegetické hudební doprovody v obou snímcích. U Jaromíra Pleskota pochází takový zvuk přímo od titulní postavy hrající na ruční dechovou harmoniku. Obecně lze tvrdit, že právě Pleskotova filmová adaptace klade na tento typ hudby větší důraz, ale v některých situacích je obdobně užitá i u Karla Kachyni. Příkladem je šťastný návrat Blaženy (Jaroslavy Tvrzníkové) z tábora. Doprovází ho veselý diegetický zvuk harmoniky, jehož původce je ve snímku zobrazen. Karel Kachyňa tuto úlohu přisoudil jinému hudebnímu nástroji. Cestu Robinsonky v podání Miroslavy Šafránkové doplňuje houslový doprovod chudého hudebníka vydělávajícího si na obživu právě hrou. Tvůrci zde ovšem nechali více pracovat recipientovu fantazii. Diegetičnost motivu se totiž ustanoví až v závěru scény. Nicméně harmonikář se objevil i v Kachyňově filmu, aby hudbou zdůraznil obdobně optimistickou atmosféru, když se Bláža nachází s Duchoněm v okolí řeky. Motiv umocňuje Robinsončinu pozitivní náladu po tom, co ji rozesmál Jardův pád do vody. Jaromír Pleskot zapojil do své adaptace větší množství pouličních hudebníků – flašinetář před gymnaziální budovou, trampové hrající na kytaru a pískající milostný motiv v souvislosti se vztahem Blaženy a Duchoně, instrumentalisté postávající pod okny domu při Blaženině procházce nebo muž obsluhující gramofon na louce. Tímto krokem dal režisér nemalý prostor diegetické hudbě. Gramofonová stopa má pak ve snímku Karla Kachyni také svoji funkci. Objevuje se v situaci, kdy Blažena pozoruje partu svých vrstevníků, jak se baví na tenisových kurtech. Tato scéna demonstruje společenské rozdíly a poukazuje na osamocenou Blaženu, od které uteče i toulavý pes zlákaný dobrým jídlem a přívětivější atmosférou mezi zámožnými lidmi. Pozoruhodná zvuková koláž vznikla v Pleskotově adaptaci ve chvíli, kdy se

Blažena vydává na pouť. Kromě diegetické hudby se zde mísí hlasy a ruchy (například křik). Tvůrčí záměr představil kontrast mezi tichým prostředím domácnosti, která je paralelou k pustému ostrovu, a hlukem reflektujícím velké množství přítomných lidí.

3.2.3. Extra-kinematografické kulturní kódy

Následující kapitola bude věnována kulturním kódům, mezi které Brian McFarlane řadí i rozbor prvku spadajících v případě této bakalářské práce například do mizanscény (kostýmy, šperky). Pozornost tak bude věnována zejména dobovému ukotvení knižní předlohy i filmových adaptací. Rozbor proběhne s ohledem na přenos vedlejších témat románu do snímků.

Přestože próza Marie Majerové nesituuje děj do konkrétního období, z kontextových informací lze vyčíst, že se jedná o meziválečná léta. Všeobecné povědomí řadí *Robinsonku* do třicátých let dvacátého století. Oba snímky si kladly za cíl přenesení tohoto dobového koloritu, nicméně větší důraz na časové ukotvení je patrný u Karla Kachyni. Pleskotovi bylo naopak vytýkáno, jak se k této problematice postavil: „*Autorce i všem nám mohl dát film režiséra Jaromíra Pleskota mnohem víc radosti, kdyby uměl převést do rovnocenné řeči všechnu tu poetickou snivost, psychologickou jemnost a životní pravdivost, jakou má v tak bohaté míře sama povídka, která je optimistickou básnickou oslavou odvážně a statečně prožívaného těžkého života prostých lidí za první republiky.*“¹¹³ Přestože je zapotřebí nahlížet na výrok Lubomíra Linharta kriticky vzhledem k datu vzniku recenze a politickému ukotvení publicisty, lze mu dát za pravdu v tom, že Kachyňa si uvědomoval podstatu přenosu dobovosti do větší míry než Pleskot.

U Karla Kachyni se nejednalo o ojedinělý případ takového časového ukotvení. Určitý záměrný výběr látek z tohoto hlediska u něj spatřuje Pavel Melounek: „*Až na výjimky Kachyňa zpracovává látky, u nichž najdeme alespoň latentní dobovou empirii, vycházející z vlastního prožitku sledované epochy, byť se k té či oné látce váže jen nepřímou. Proto v jeho tvorbě najdeme jak éru předmnichovské republiky (**Robinsonka, Lásky mezi kapkami deště**), dobu okupace (**Práče, Vlak do stanice Nebe**), tak i léta dramatických poválečných přeměn*

¹¹³ LINHART, Filmové premiéry (Robinsonka), s. 3.

(*Cukrová bouda, Sestřičky, Král Šumavy*), v neposlední řadě i celou kolekci sond do naší současnosti, považujeme-li za ni vývoj společnosti po roce 1970.“¹¹⁴ Kachyňa sám vnímal snímek jako částečně historický. V rozhovoru promluvil o tom, jak složité bylo najít vhodné pražské exteriéry, které se od třicátých let dvacátého století značně změnilo. Přestože si uvědomoval, že by přenesení látky do jiného období muselo jít ruku v ruce se zásadním přepracováním příběhu, zastával názor určité stálosti lidských pocitů v obdobných situacích napříč dobou.¹¹⁵

S časovým ukotvením *Robinsonky* úzce souvisí některá vedlejší společenská témata přirozeně vyplývající z příběhu. Vyzdvihnuta by mohla být tato – úloha ženy, touha po vzdělání a chudoba. Tyto tři problematické body se promítly do románu i obou filmových adaptací, nicméně každé dílo si vybralo jeden, na který bylo výrazněji upozorňováno. V próze Marie Majerové se silně projevila ženská role a emancipace, která je reprezentována kontrastem mezi hrdinkami románu. Blažena je mladá dívka pocházející z nižší společenské vrstvy, což ovšem nebrání tomu, aby jí byla dopřána možnost získat vzdělání zajišťující lepší budoucnost. Starší generaci žen zastupuje služebná Tonička a do určité míry i Blaženina maminka. Tato postava se sice v příběhu objevuje pouze v Blážíných vzpomínkách, ale právě prostřednictvím její nepřítomnosti v ději je upozorněno na Robinsončinu a tatínkovu nekvalifikovanost k úkonům, které dříve prováděla pouze ona. Na tento fakt upozorňuje Dana Nývltová: „*Neviditelná matka, jejíž práce není vidět a objeví se teprve s její vlastní absencí, která funguje jako metafora ženského údělu a ženského příběhu. Je to ženský příběh, který neexistuje. Dokud si jej ‚někdo‘ neuvědomí.*“¹¹⁶

Samo rozdělení ženské a mužské role představuje v tomto díle podstatný aspekt. Po smrti maminky je Blažena jakožto dívka automaticky předurčena k tomu, že bude vykonávat domácí práce, zatímco tatínkovým úkolem nadále zůstává vydělávání peněz. Robinsonka se tak kromě smutku musí vyrovnat také s novou úlohou hospodyňky. Literární předloha nejvýrazněji upozorňuje na fakt, že Blažena žila před smrtí matky v dětském světě a rodiče dbali na to, aby byla ušetřena jakýchkoliv starostí, které museli řešit. Ve srovnání s filmovými adaptacemi jsou

¹¹⁴ MELOUNEK, Karel *Kachyňa*, s. 10–11.

¹¹⁵ MATĚJČEK, *Robinsonka*, s. 39.

¹¹⁶ NÝVLTOVÁ, *Femme Fatale české avantgardy? Marie Majerová z pohledu genderu*, s. 195.

četněji popsány neúspěchy Blaženy jakožto ženy v domácnosti. Také vzpomínky na maminku přinášejí informace o Blaženině nezkušenosti: „*Byla bych si leckdy ráda něco sama ukuchtila, vzpomínala Blažena, koláčky ze syrových brambor na holé plotně nebo placičku z vejškrabku – ne! Nepustila jsi mě k plotně, říkalas, že ti překážím.*“¹¹⁷ Tonička pak do určité míry představuje kompromis mezi světem maminky (ženy v domácnosti) a Blaženy (studující dívky s vyhlídkou na lepší život). Nemá kvalitní vzdělání, ale vykonávání domácích prací je druhem její obživy. Zajistí tak samu sebe a je závislá pouze na svém zaměstnavateli.

Ve filmové adaptaci Jaromíra Pleskota je vyzdviženo téma Blaženiny touhy po vzdělání, které představuje jeden z hlavních důvodů, proč se Tonička rozhodne o rodinu Borových postarat. Robinsončin kladný vztah ke škole je patrný například ve scéně, kdy prochází okolo gymnaziální budovy a smývá z cedule hanlivý nápis. Toto prostředí je ve filmu zároveň místem, ve kterém dochází k uzavření šťastného konce hlavní dějové linie, což reflektuje Blaženino dosažení cíle – návratu do školní lavice. Problematika má ovšem rovněž původ v románu. Dokonce není zcela od věci upozornit na možnost, že autorka Marie Majerová do Blaženy Borové otiskla svůj osobní zájem o studium a nové poznatky. Ten se v jejím životě výrazně projevil například cestou do Paříže v roce 1906. Zde absolvovala tři semestry na univerzitě.¹¹⁸ Okolnosti tohoto vzdělávacího procesu nastínila Dana Hůlková Nývltová: „*Studovala historii, francouzštinu a literaturu. Zajímavé je, že studovala jako externistka, protože neměla maturitu, tak nemohla nastoupit do studia řádného. Kromě formálního vzdělávání se také věnovala vzdělávání kulturnímu – návštěvami muzeí. Také velmi intenzivně sledovala život v Paříži* (upravila K. CH.).“¹¹⁹ Přestože Majerová neprožila své dospívání ve třicátých letech dvacátého století jako její literární hrdinka, dokázala tato dvě období propojit právě prostřednictvím pohledu na váhu ženského vzdělávání. Meziválečná léta byla v tomto směru již rozvinutější. Ve snímku Jaromíra Pleskota je patrná snaha tatínka, jehož cílem je rovněž Blážin návrat do školy. Snímek navíc nabízí kusý pohled do budoucnosti skrze rámeček. Tento

¹¹⁷ MAJEROVÁ, *Robinsonka*, s. 35.

¹¹⁸ HÁJEK, Jiří. *Národní umělkyně Marie Majerová*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1952, s. 22.

¹¹⁹ DVOŘÁKOVÁ, Eva. Marie Majerová. In: *Osudové ženy* [rozhlasový pořad]. ČRo Dvojka, 23. 6. 2017. Čas: 00:13:37–59.

filmařský postup byl podroben kritice i kvůli odpoutání se od sociálně-kulturního statusu románu: „*Konečně – aby dobu, v níž se knížka odehrává, ‚vysvětlili‘ dětským divákům, zvolili – proti duchu knihy i proti duchu většiny vlastního díla – zbytečný, polopatistický rámeček: dcera Robinsonky se celou maminčinu dávnou historií dovidá od zestárnuvší Toničky-babičky, obklopena nesmyslným přepychem komfortního bytu, v elektrické kuchyni a plyšových pokojích, aby se nakonec sama ucítila Robinsonkou nad vysavačem prachu...*“¹²⁰ V tomto případě dostává rámeček nový rozměr a nese zprávu cílové skupině recipientů, kterými jsou děti a mládež. Režisér se tímto způsobem pokusil předat informaci o vysoké hodnotě vzdělání, které může zajistit příjemnější život.

Karel Kachyňa ve svém snímku zdůraznil především problematiku chudoby, jejímiž následky je například i Blážina nemožnost vrátit se ke studiu. Tvůrci k reflexi nižšího sociálního statusu Borových využili některých rekvizit i osob. Jedním z takových předmětů je šicí stroj, který je zapotřebí prodat, což se nedaří. Také vlastnictví jízdního kola je pro Robinsonku z Kachyňova filmu nedosažitelným cílem, o kterém pouze sní. Zatímco románová hrdinka získává od svého otce příspěvky do pokladničky, Blažena v novější adaptaci musí peněz využít pro chod domácnosti. Ačkoliv tato hypotéza není snímkem explicitně potvrzena, tvůrci nastolili situaci, kdy Bláža tatínkovi nabízí náhradu neopatrně utracených peněz při nákupu ze svých úspor a o několik scén později se v popelnici před domem, ve kterém Borovi žijí, objevuje rozbité Blážino prasátko. Obdobnou funkci mají i nadepsané krabičky obsahující přesně stanovený rozpočet, který je možné vynaložit například na školné, daně, opravy nebo benzín. Tatínek si v letních měsících vypůjčuje z peněz na Blážino studium, ale plánuje obnos do září vrátit zpět, což reflektuje jeho záměr poslat dceru zpět na gymnázium, k čemuž ovšem nedojde. Postavami přenášejícími informaci o celospolečenských problémech je ve filmu kamelot nebo žebrák. Tvůrci obě epizodní role záměrně situovali poblíž stanoviště taxikářů, kde čeká na zákazníky i pan Bor. Prodavač novin hlásí: „*Obnoví vláda nouzové práce v hladové stěně za Prahou. (...) Vražda v Karlíně. Další vzestup nezaměstnanosti.*“¹²¹ nebo „*Miliónové podvody v pojišťovně Fénix. Vraždil pro dvacet korun. Italská výzvědná letadla nad Habeší. Zatčený strážník popírá vraždu služebné. Irové se bouří proti anglickému*

¹²⁰ KRYŠTOFEK, Robinsoni z dětského filmu, s. 188.

¹²¹ *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974. Čas: 00:37:10–23.

králi. “¹²² Promluvy této postavy tedy vystihují nejen dobou atmosféru, ale odrážejí i finanční problémy Blaženy a jejího otce.

¹²² Tamtéž, Čas: 01:04:07–23.

ZÁVĚR

Tématem této bakalářské práce byla komparace literární předlohy *Robinsonka* autorky Marie Majerové s jejími filmovými adaptacemi režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni. Srovnání bylo provedeno i mezi snímky navzájem. Práce primárně vycházela z metodologické opory Briana McFarlana obsažené v jeho publikaci *Novel to Film*. Cíl sestával ze zjištění toho, do jaké míry režiséři přenesli prvky z románu do svých děl a kolik filmařské invence bylo využito. Pomocí kategorií stanovených za základě McFarlanova konceptu výzkum došel k výsledkům, jež částečně nastiňují i vývoj filmové techniky, společenských poměrů, a především odlišných režijních záměrů Pleskota a Kachyni.

Jaromír Pleskot nepřenesl do svého snímku identickou délku časového oblouku, kterou disponuje román. I proto vynechal některé kardinální funkce a katalyzátory prózy. Lze ovšem tvrdit, že navzdory časovému zhuštění byla zachována základní dějová kostra. Vybrané události ovšem musely být odlišně časově ukotveny. Zároveň práce s časem upozadila rozvoj osobností postav a vztahů mezi nimi. Změny je možné pozorovat i v motivaci jejich činů. Příkladem je Tonička, která se v rámci filmové adaptace obětuje a stane se součástí rodiny Borových, aby se mohla Bláža vrátit do školy. Tonička tak zapadá do skupiny protagonistů z Pleskotova snímku, kteří jsou ve srovnání s románem vykreslováni převážně pomocí kladných rysů. Na poli informantů došlo všeobecně spíše k drobným změnám – například křestní jméno pana Bora. Zásadnějším rozkoem je úplné vynechání antagonistky Madi Budilové, jejíž úlohu u Jaromíra Pleskota převzala Ledková. Tato postava ještě zvýraznila kladné charakterové rysy Blaženy Borové. Snímek totiž nezobrazuje situaci, v níž by si hrdinky porozuměly. Naopak v próze pociťuje Blažena k Madě i Ledkové střídající se sympatie a antipatie. Tím, že režisér snížil okruh Blážiných vrstevníků (primárně Jarda Duchoň a Ledková), upozornil na Blaženino osamocení umocněné tím, že Ledkovou nelze považovat za skutečnou přítelkyni. Pleskot díky těmto postupům a vnitřnímu světu titulní postavy přenesl do adaptace románový mytický model Robinsona. Ten se pak nejvýrazněji projevil skrze filmové prostředky spadající do vlastní adaptace.

Dějový rámec učinil vypravěčkou v Pleskotově adaptaci Toničku. Z výsledků bakalářské práce je ovšem patrná hypotéza založená na poznacích Seymoura

Chatmana, která tvrdí, že snímek disponuje dvěma vypravěči. Kromě pasáží vyprávěných Toničkou se zde objevují události nebo niterné pocity protagonistů přenášené nezaujatým vševědoucím narátorem. Právě prostřednictvím některých prvků náležících pouze filmovému médiu (například voice-overu) je do určité míry upozorňováno na mytický model děl. Takové pasáže vznikly jako ekvivalent k vnitřním monologům románové Robinsonky. V mizanscéně částečně napomohlo vkladu robinsonského motivu i prostředí. Kromě prostorů pražských ulic byl totiž neopomenutelným místem pustý ostrov, na který se Blažena přenášela ve specifickém kožešinovém kostýmu díky svým snovým a fantazijním sekvencím. Ostatní oděvy postav zajišťovaly dobovost. Kamera využívala měnících se velikostí záběrů či nájezdů na tváře postav. Tyto postupy umocňovaly jejich prožitky obdobně jako subjektivní kamera, která taktéž fungovala jako filmový „zástup“ za vnitřní monology z literatury. Zásadním stříhovým postupem dominujícím celé Pleskotově adaptaci je prolínačka založená na metafoře. Režisér do filmu vložil diegetickou i nediegetickou hudbu, přičemž zvláště druhá jmenovaná doplňuje nastalé situace a je také dalším prvkem dokreslujícím psychologii postav. Zvukový doprovod vycházející z fikčního světa si klade za cíl doplnění dobovosti (pouliční hudebníci, trampové), která úzce souvisí s extra-kinematografickými kódy, v nichž Pleskot přenesl historické ukotvení z prózy Marie Majerové a s ním související společenská témata. Do přední pozice se v rámci filmové adaptace staví touha po vzdělání.

Zkrácení časového oblouku ve filmu Karla Kachyni je ve srovnání se snímkem Jaromíra Pleskota méně výrazné, nicméně ani novější adaptace nezachovává rozmezí románu. U Kachyni lze ovšem pozorovat přenesení téměř všech kardinálních funkcí, přestože některé musely být uzpůsobeny a modifikovány. K vynechávkám došlo spíše na poli katalyzátorů. Objevují se zde i výjimečné situace, kdy má změna osnovy příběhu vliv na další děj. Aby snímky uspořily čas, vycházely z odlišných vztahů postav než próza. Jaromír Pleskot pracoval s tím, že se Tonička s Borovými zná. Takto pojal pouta mezi postavami i Kachyňa, tudíž nemuselo dojít k seznamování se a odstraňování počáteční silné nedůvěry ze strany románové Blaženy. Kachyňa do svého díla zařadil kardinální funkce představující pouze následné sblížování protagonistů a Pleskot toto téma upozadil. Ve filmu z roku 1974 tak působí vstup Toničky do rodiny Borových přirozeněji, protože nastává po uzdravení Bláži, o kterou se starala. Kachyňovy hlavní postavy byly přeneseny ve

srovnání s těmi Pleskotovými věrněji z hlediska informantů i vlastních indicií. Vynechána nebyla žádná z nich. Nicméně například Ledková dostala velmi zanedbatelnou úlohu a identifikovatelná je pouze podle příjmení, protože žádné její pohnutky adaptace nepředstaví. Maďa je v próze popisována více rozporuplně. Ve filmu Karla Kachyni Blázu zradí pouze jednou. Výraznější zachování negativních vlastností z předlohy je u Kachyni patrné i u předních postav (například Blážiny studijní výsledky a ekonomická nehospodárnost v rodině).

Karel Kachyňa pojal mytický model Robinsona moderněji ve srovnání s předlohou i starší filmovou adaptací. Primárně se to odráží ve snových sekvencích, v nichž se Blažena dostává na pomyslný pustý ostrov. Prostředí explicitně neodkazuje na Robinsona Crusoea. Jedná se spíše o místo, kde se zhmotňují Blaženiny vnitřní prožitky pomocí filmařských prostředků. Její kostýmy se v těchto sekvencích na rozdíl od Pleskotova zpracování neliší od těch civilních. Nejzásadnějším projevem vypravěče je u Kachyni vizuální vyjádření. Jeho komentář se promítá do knižních ilustrací vkládaných mezi scény nebo do psaného textu. Karel Kachyňa měl díky barevnému filmovému materiálu možnost pracovat skrze kameru například s kontrasty prostorů odkazujícími na vývoj a pocity postav. Práce s kamerou se do velké míry projevila i ve snových pasážích, kdy byly užity subjektivní pohledy hrdinky nebo filtr přes záběr. Jaromír Pleskot založil robinsonké scény spíše na efektu mizanscény (kostým, exotické prostředí, rekvizity). Do prostředí snových sekvencí nebo emočně vypjatých situací se hrdinové adaptace Karla Kachyni přenášejí pomocí rozostřovací interpunkce, která díky detailním záběrům přecházejícím skrze deformovanou podobu naznačuje průnik do mysli postavy. Hudebního doprovodu je užito u obou režisérů k obdobným účelům, takže i u Kachyni má zvukový podkres reflektovat nastalou situaci a prožitky protagonistů. Diegetická hudba pak prostřednictvím svých původců upozorňuje na sociální stav společnosti (chudý houslista před domem Borových). Právě některé epizodní role nebo rekvizity vyzdvihují vedlejší téma Kachyňova filmu – chudobu. Zde je dokonce finanční situace natolik nepříznivá, že se Blažena nemůže vrátit do školy.

Všeobecně lze tvrdit, že u obou filmových adaptací byly naprosto zachovány základní události a většina postav. Zásadnější vliv při převodu látky z literární podoby do filmového média ovšem měly prvky vlastní adaptace, které přenesly prožitky protagonistů, vnitřní monology hlavní hrdinky nebo snové a fantazijní

sekvence. Především díky robinsonskému motivu došlo hlavně u Karla Kachyni k lyrizaci výsledného díla. Nicméně soustředění se pouze na dějovost, které bylo vyčítáno Jaromíru Pleskotovi v dobových kritikách, ztrácí při bližší analýze validitu. Oba režiséři aplikovali do svých filmů poetické prvky objevující se již v románu.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

Audiovizuální prameny

1. *Kočár do Vidně* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1966.
2. *Král Šumavy* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1959.
3. *Nikdo nic neví* [film]. Režie Josef Mach. Československo. 1947.
4. *Obušku, z pytle ven!* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1955.
5. *Robinsonka* [film]. Režie Jaromír Pleskot. Československo. 1956.
6. *Robinsonka* [film]. Režie Karel Kachyňa. Československo. 1974.
7. *Robinsonka* [televizní inscenace]. Režie Milan Vošmik. Československo. 1955.

Literární prameny

8. CONRAD, Joseph. *Černochoz z lodě Narcissus*. Londýn: J. M. Dent and Sons, 1945.
9. DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Praha: Odeon, 1986.
10. MAJEROVÁ, Marie. *Robinsonka*. 13. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
11. NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. Praha: Rebcovo nakladatelství, 1939.

Literatura

Monografie a studie

12. BEJA, Morris. *Film and Literature*. New York: Longman, 1979.
13. BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-0-07-338616-4.
14. GENETTE, Gérard. *Fiction & Diction*. 1. vyd. Ithaca: Cornell University Press, 1993. ISBN 0-8014-8086-8.
15. HÁJEK, Jiří. *Národní umělkyně Marie Majerová*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1952.
16. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

17. KOPAL, Petr. *Král Šumavy: komunistický thriller*. 1.vyd. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-2936-2.
18. KOVAŘÍK, Vladimír. *Dětský svět Marie Majerové*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962.
19. KOVAŘÍK, Vladimír. *Malá knížka o Robinsonce*. Praha: Albatros, 1982.
20. MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. ISBN 0-19-871150-6.
21. MELOUNEK, Pavel. *Karel Kachyňa*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
22. NEJEDLÁ, Jaromíra. *Marie Majerová*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1986.
23. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.
24. ŠALÉ, František. *Ota Hofman*. 1. vyd. Boskovice: Albert, 1998, ISBN 80-85834-54-5.

Rozhlasové zdroje

25. DVOŘÁKOVÁ, Eva. Marie Majerová. In: *Osudové ženy* [rozhlasový pořad]. ČRo Dvojka, 23. 6. 2017.

Vysokoškolské kvalifikační práce

26. KRYGLEROVÁ, Hana. *Reflexe českých filmových pohádek 50. let v dobovém tisku*. Brno: 2021. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.
27. NÝVLTOVÁ, Dana. *Femme Fatale české avantgardy? Marie Majerová z pohledu genderu*. Praha: 2009. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav české literatury a literární vědy.

Dobová periodika

28. (jb). Filmové okénko (Robinsonka). *Cesta míru*. 5. 2. 1957, roč. 6, č. 10, s. 3.
29. BOČEK, Jaroslav. Robinsonka. *Kultura*. 24. 1. 1957, roč. 1957, č. 4, s. 4.
30. HRBAS, Jiří. O mládeži a pro mládež (Další Robinsonka). *Rudé právo*. 13. 2. 1975, roč. 55, č. 37, s. 5.
31. JONEŠ, Alois. Robinsonka. *Vlasta*. 8. 1. 1975, roč. 29, č. 2, s. 8.

32. KRYŠTOFEK, Oldřich. Robinsoni z dětského filmu. *Zlatý máj*. 3. (březen) 1957, roč. 1, č. 6, s. 187–188.
33. LINHART, Lubomír. Filmové premiéry (Robinsonka). *Rudé právo*. 25. 1. 1957, roč. 37, č. 25, s. 3.
34. MATĚJČEK, Zdeněk. Robinsonka. *Květy*. 10. 10. 1974, roč. 24, č. 41, s. 38–39.
35. NEUMANNOVÁ, Dana. Robinsonka znovu před kamerou. *Záběr*. 24. 5. 1974, roč. 7, č. 11, s. 3.
36. VRBA, František. Čerstvě v kinech (Robinsonka). *Literární noviny*. 26. 1. 1957, roč. 6, č. 4, s. 5.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Blažena Borová (Jaroslava Tvrzníková) ve filmové adaptaci Jaromíra Pleskota	38
Obrázek 2: Blažena Borová (Miroslava Šafránková) ve filmové adaptaci Karla Kachyni	40
Obrázek 3: příklad ilustrace, která je spjatá s Blážínou cestou na tržiště (pojítkem je zde potrava) (r.: K. Kachyňa).....	52
Obrázek 4: příklad ilustrací, které jsou spjaté s Duchoňovou zradou (pojítkem je zde zoufalství) (r.: K. Kachyňa).....	52
Obrázek 5: Chatmanův diagram zobrazující vizuální kanál, kterým může disponovat vypravěč	53
Obrázek 6: prostředí snové sekvence z filmové adaptace Jaromíra Pleskota	55
Obrázek 7: prostředí snové sekvence z filmové adaptace Karla Kachyni	55
Obrázek 8: Tonička a tatínek v prostředí snových sekvencí (r.: K. Kachyňa).....	56
Obrázek 9: pan Bor, na kterého dopadla zodpovědnost po tom, co se mu Blažena svěřila (r.: J. Pleskot).....	57
Obrázek 10: kontrast mezi místem, kde se Blažena cítí šťastná a prostředím, kde pan Bor ve večerních hodinách čeká na výdělek (r.: K. Kachyňa).....	58
Obrázek 11: na Blaženino oblíbené místo dopadá velký stín, protože se na něm odehrává zrada (r.: K. Kachyňa)	58
Obrázek 12: styl Toničky v obou snímcích.....	59
Obrázek 13: typická „bekovka“ pana Bora v obou snímcích.....	60
Obrázek 14: Blážin robinsonský oděv z fantazijních sekvencí (r.: J. Pleskot)	60
Obrázek 15: rozdíl mezi kostýmem Blaženy a Ledkové (r.: J. Pleskot)	60
Obrázek 16: modifikovaný celek přibližovaný pomocí nájezdu kamery, pohřeb Blaženiny maminky (r.: J. Pleskot)	62
Obrázek 17: využití velkého celku v robinsonské snové sekvenci (r.: J. Pleskot)...	63
Obrázek 18: příklad průstřihu, který zasazuje děj do období Vánoc (r.: K. Kachyňa).....	64
Obrázek 19: příklad průstřihů na potraviny a detail Blaženiny ruky odevzdávající bankovku (r.: K. Kachyňa).....	65
Obrázek 20: kontrast barev prostorů reprezentující pocity hlavní hrdinky (r.: K. Kachyňa).....	65

Obrázek 21: záběry představující vývoj charakteru hlavní hrdinky (radostný návrat z letního tábora a naproti tomu převzetí role hospodyňky a stesk po matce) (r.: K. Kachyňa).....	65
Obrázek 22: zobrazení Blaženina snu po Duchoňově zradě (r.: K. Kachyňa).....	66
Obrázek 23: prolínačka použitá k přechodu mezi úvodním rámcem a sekvencí odehrávající se na letním táboře (r.: J. Pleskot)	68
Obrázek 24: příklad dvojexpozice při prolínačce – přechod z pohřební síně před budovu krematoria (r.: J. Pleskot)	68
Obrázek 25: prolínačka mezi kamny a ohništěm (dvojexpozice – např. přiložené noviny a kameny ohraničující ohniště na ostrově) (r.: J. Pleskot)	69
Obrázek 26: přechod do snové sekvence pomocí rozostření (r.: K. Kachyňa)	70
Obrázek 27: příklad interpunkce pomocí rozostření (detail Blaženina obličeje přechází v osvětlení pohřební síně) (r.: K. Kachyňa).....	70

NÁZEV:

Komparace románu *Robinsonka* (1940) Marie Majerové s jeho stejnojmennými filmovými adaptacemi režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni

AUTOR:

Karolína Chládková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Lea Mohylová

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce *Komparace románu Robinsonka (1940) Marie Majerové s jeho stejnojmennými filmovými adaptacemi režisérů Jaromíra Pleskota a Karla Kachyni* bylo zjistit, do jaké míry se filmoví tvůrci drželi literární předlohy a kdy musela být použita jejich invence, aby k přenosu prvků do cílového média mohlo dojít. Metodologickým základem byla monografie Briana McFarlana *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* a její dělení elementů na transfer a vlastní adaptaci – tedy na přenositelné a těžce přenositelné prvky z předlohy do adaptace. V rámci transferu byly pomocí distribučních a integračních narativních funkcí rozebrány události a postavy. Vlastní adaptace se zaměřila na odlišné uchopení vypravěče a analýzu kinematografických i extra-kinematografických kulturních kódů. Stanovení kategorií filmových prvků (mizanscéna, kamera, střih a zvuk) bylo založeno na publikaci Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Robinsonka, Marie Majerová, Jaromír Pleskot, Karel Kachyňa, filmová adaptace

TITLE:

The comparison of the novel *Robinsonka* (1940) by Marie Majerová with its same name film adaptations by directors Jaromír Pleskot and Karel Kachyňa

AUTHOR:

Karolína Chládková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Lea Mohylová

ABSTRACT:

The purpose of the bachelor's thesis *The comparison of the novel Robinsonka (1940) by Marie Majerová with its same name film adaptations by directors Jaromír Pleskot and Karel Kachyňa* was to find out to what extent filmmakers adhered to literary models and when their invention had to be used to transfer elements to the target medium. The methodological basis was Brian McFarlan's monograph *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* and its dividing of elements into transfer and adaptation proper – that means, into transferable and difficult-to-transfer elements from the original source to the adaptation. As part of the transfer, events and characters were analyzed using distributional and integrational narrative functions. The adaptation proper focused on a different use of the narrator and the analysis of cinematic and extra-cinematic cultural codes. The categories of film elements (mise-en-scène, camera, editing and sound) were based on a publication by David Bordwell and Kristin Thompson *Film Art: An Introduction*.

KEYWORDS:

Robinsonka, Marie Majerová, Jaromír Pleskot, Karel Kachyňa, film adaptation