

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Ne všechny hvězdy svítí (spisovatel a scénárista Arnošt Lustig)
diplomová práce

Autorka diplomové práce: Šárka Doschková

Vedoucí diplomové práce: doc. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

České Budějovice
2009

Anotace

Ne všechny hvězdy svítí (spisovatel a scénárista Arnošt Lustig)

Arnošt Lustig je jedním ze spisovatelů, podle jehož prozaických knih bylo natočeno několik filmů. Je známý scénáristickou spoluprací s režiséry, napsal scénáře k několika filmům; většina z nich byla realizována, několik zůstalo pouze v písemné podobě. Diplomová práce se zaměří na komparaci próz a scénářů tohoto spisovatele. Autorka se zaměří na některé z realizovaných a nerealizovaných scénářů (*Bílé břízy na podzim*, *Dívka s jizvou*, *Dita Saxová*) a bude tyto texty analyzovat v komparaci s původními texty prozaickými.

Annotation

Not All the Stars Shine (Arnošt Lustig, a writer and screenwriter)

Arnošt Lustig is one of the authors whose prose works have been made into several films. Famous for his cooperation with directors, he has written screenplays for several films; most of them have been filmed, while others have remained only in the written form. The Diploma work focuses on the comparison of this writer's prose works and screenplays. The Diploma work concentrates on some of his filmed and unfiled screenplays (*The White Birches in Autumn*, *The Girl with the Scar*, *Dita Saxová*) and compares these texts to the original prose works.

Děkuji doc. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D. za odborné vedení mé diplomové práce a za rady, cenné připomínky a čas, který mi věnoval.

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v plném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

V Lipí 24. dubna 2009

.....
Šárka Doschková

Obsah

Úvod.....	7
Teoretická část	9
1. Život a dílo Arnošta Lustiga	9
Dětství, okupace, válka	9
Léta 1945 – 1968	11
Emigrace	12
2. Český film 60. let.....	14
Český film a literatura 60. let jako tematicky rozmanité období.....	16
Zastoupení české literatury v českém filmu 50. a 60. let.....	17
Praktická část.....	19
1. Realizované scénáře.....	19
1.1. Dita Saxová.....	19
1.1.1. Osudy hrdinů.....	20
1.1.2. Rozdíly v obrazech	32
1.1.3. Shrnutí.....	48
2. Nerealizované scénáře	52
2.1. Bílé břízy na podzim.....	52
2.1.1. Cenzura	53
2.1.2. V čem se druhé vydání liší?.....	56
2.1.3. Proměny postav.....	64
2.1.4. Proměna hlavního děje.....	72
2.1.5. Shrnutí.....	75
2.2. Dívka s jizvou	78
2.2.1. Postavy.....	78
2.2.2. Události roku 1942.....	84
2.2.3. Pomsta.....	85
2.2.4. Charakteristika doby	87
2.2.5. Shrnutí.....	88

Závěr	90
Seznam fotografií.....	95
Seznam použité literatury	96

Úvod

Spisovatel a scénárista Arnošt Lustig je významnou osobností nejen české literatury, ale i filmu 60. let. Tato diplomová práce si klade za cíl komparaci některých autorových prozaických textů s literárními scénáři, které se těmito texty nechaly inspirovat. Autor je známý tím, že se ke svým látkám vrací a upravuje je. Změny, ke kterým dochází při přepracování na literární scénář, mohou být z iniciativy autora, ale také režiséra, který na scénáři spolupracuje.

V teoretické části této diplomové práce se dovíme o autorově životě a díle. Pozornost bude věnována také českému filmu 60. let.

V praktické části se budu věnovat komparaci literárních scénářů a prozaických děl. Pracovala jsem s literárními scénáři, které se nacházejí v Národním filmovém archívu (Bartolomějská 11, Praha 2). Z důvodu ochrany autorských práv nebudou literární scénáře přílohou diplomové práce.

Podle Lustigových předloh byl natočen *Transport z ráje* (1962 – Zbyněk Brynych), *Démanty noci* (1964 – Jan Němec), *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965 – Antonín Moskalyk) nebo *Dita Saxová* (1967 – Antonín Moskalyk).

Dita Saxová (1967 – Antonín Moskalyk) je film, jehož realizaci předcházely dva literární scénáře (říjen 1966, leden 1967) a knižní vydání (1962). V této diplomové práci se pokusím zachytit změny, kterými příběh o Dítě Saxové prošel od prvního knižního vydání až po jeho filmové zpracování.

V době 60. let došlo k velkému filmovému rozmachu, přesto počet nezfilmovaných scénářů nad těmi realizovanými převyšuje. V Národním filmovém archívu jsem našla několik Lustigových scénářů, které nebyly realizovány. Jsou jimi *Bílé břízy na podzim* (září 1964), *Dívka s jizvou* (červen 1965) nebo *Golem* (září 1964).

Bílé břízy na podzim (1966) je kniha, která se v 60. letech potýkala s cenzurou. Po revoluci byl tento příběh přepracován a vyšel znovu v roce 1995. V Národním

filmovém archívu je také k nalezení literární scénář z roku 1964. Zajímavý osud příběhu o Pomocném technickém praporu mě zaujal. V této diplomové práci budou porovnány všechny tři verze příběhu. Předmětem zájmu bude i cenzura, která měla obsah příběhu ovlivnit.

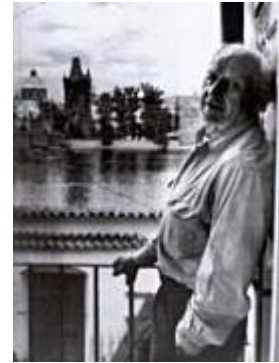
Povídka *Dívka s jizvou* ze souboru *Nikoho neponížíš* (1963) se stala také námětem pro literární scénář (červen 1965). V této diplomové práci mě budou zajímat změny, kterými povídka při přepracování na scénář prošla.

Teoretická část

1. Život a dílo Arnošta Lustiga

Dětství, okupace, válka

"Neexistuje den v mé paměti, kdy by mně bylo smutno. Existence mne opíjela nějakým zvláštním narkotikem života, čemuž rozumím až dneska,"¹ říká Arnošt Lustig, rodák z pražské Libně, který se ve své literární tvorbě věnuje tématice holocaustu.



Arnošt Lustig

Arnošt Lustig se narodil 21. prosince roku 1926 v Praze. Rodina neoplývala nadbytkem peněz. Děti se o sebe naučily velmi brzo postarat samy. Už za protektorátu začal pociťovat, co to znamená být Žid v době, kdy se Třetí říše dostala k moci. Na dvě stě protizidovských nařízení s sebou přineslo taková omezení, jako zákaz jízdy vlakem, zákaz kupovat maso a nakonec třeba i mouku. V roce 1941 byl pak vyloučen z rasových důvodů ze studia na reálce a začal pracovat jako krejčovský učeň.



Terezín

13. listopadu 1942 musel tehdy skoro šestnáctiletý Arnošt nastoupit spolu s matkou a sestrou do transportu do Terezína. Otec tehdy zůstal nasazen v Praze a moc dobře si uvědomoval, že svou rodinu možná už nikdy neuvidí.

Rodina se opět s otcem shledala v terezínském ghettu, což byla pevnost pro pět tisíc vojáků a přežívalo zde za nuzných podmínek na šedesát tisíc Židů.

Terezín bylo místo, kde platily dočista jiné hodnoty, svět sám pro sebe, svět, kde získal Arnošt Lustig deset deka cukru výměnou za sbírku Otokara Březiny. Dnes

¹ ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětím ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

dokáže Arnošt Lustig vzpomínat na Terezín i s určitou nostalgií a vidět i ty světlejší chvíle. Povídkový soubor *Noc a naděje* (1957) nebo novela *Nemilovaná* (1979) zachycují Lustigovy zážitky z Terezína.

„*Osvětim bylo peklo*“², říká Arnošt Lustig o koncentračním táboře, kam byla



Brána u Osvětimi

transportována celá jeho rodina 28. září 1944. Hned na rampě byl otec poslán do koupelny s nápisem „Koupel věčného zapomenutí“, protože si nesundal brýle. Cyklon B zde padal ze sprch místo vody. Další ztrátou byl kamarád Zdenek Picek, který se dobrovolně přihlásil do Osvětimi, přestože nemusel. Jeho rodiče žili až do konce války v Praze. On však nechtěl jít nechat svého

kamaráda do Osvětimi samotného a bohužel za svou odvahu zaplatil cenu nejvyšší. K čemuž Arnošt Lustig dodává: „*Z mnoha mých kamarádů udělali Němci sazi.*“³ Matku však ušetřili, poněvadž mluvila krásnou němčinou.

Terezínští Židé čekali v karanténě na likvidaci. Pro tehdy sedmnáctiletého Lustiga byla smrt těžko představitelná. Po třech dnech čekání ve strachu se, jak sám říká, začal nudit a zhotovil „hadrák“, aby si mohli kopat. Terezínští Židé přežili jen proto, že nacisté chtěli nejdříve zplynovat čtyři sta tisíc maďarských Židů. Vzpomínky Arnošta Lustiga na Osvětim nemají s nostalgií nic společného: „*Ten člověk, kterej v tý Osvětimi byl, se dostane ven. Náhodou, štěstím, jakoukoli shodou okolností. Ale Osvětim se už z nikoho, kdo v Osvětimi byl, nedostane.*“⁴ Mnoho lidí se nedokázalo se zážitky z koncentračních táborů vyrovnat a spáchalo sebevraždu. S podobným osudem se setkáváme i v knize *Dita Saxová* (1962), příběh dívky, která přežila válku ale ne mír.

Dalším koncentračním táborem, ve kterém Arnošt Lustig byl, je Buchenwald. V dubnu 1945 byl vypraven z Buchenwaldu do Dachau transport smrti, ze kterého se podařilo Arnoštu Lustigovi a jeho kamarádovi uprchnout, na útěku je třikrát chytili

² ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětim ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

³BAUER, M., CARGASS, J.: *Odpovědi.* Praha: Prostor, 2000. s. 65

⁴ ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětim ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

nacisti a čekal je stanný soud, podařilo se jim však uniknout a do konce války se skrýval v Praze.

Devatenáctiletého Arnošta Lustiga a jeho kamaráda skrývali v Praze kolaboranti. Čeští fašisté, kteří tak chtěli využít poslední šance udělat si alibi, je ukrývali do konce války v prádelně. Arnošt Lustig vzpomíná na tehdejší Prahu, jako na zázrak, o kterém si myslel, že už není. „*Češi už se nebáli, ale pořád byla válka. A my jsme chodili do kina, každý den do kina.*“⁵

Pak přišel mír a ten si Arnošt Lustig spojoval s Rusy, protože měl před očima ty Rusy, se kterými Němci zacházeli jako se Židy. Při revoluci viděl zbědované Němce a k tomu dodává: „*Když jsem viděl ty Němce, že vypadají jako Židi, stejně zbědovaní, nebo zbědovaní Rusové, to byla najednou taková lekce o člověku. Člověk v nouzi, pod tlakem, zbědovaný, každý vypadá stejně.*“⁶

Léta 1945 – 1968

V roce 1946 začal studovat na Vysoké škole politických a sociálních věd, přispíval do časopisů a novin. V letech 1948-1949 byl v Izraeli jako zpravodaj Lidových novin v izraelsko-arabské válce. V červenci 1949 se tam oženil s příslušnicí vojenské židovské armády Věrou Weislitcovou, se kterou má dvě děti, Josefa a Evu. Po návratu pracoval jako redaktor Československého rozhlasu a byl vedoucím kulturní rubriky týdeníku Mladého světa.

Arnošt Lustig pracoval od roku 1960 také jako scénárista Československého filmu, což mu přineslo finanční jistotu. Jak sám říká: „*Nikdo neodmítne psát pro film. Ale kdyby se mne někdo zeptal: film nebo knihy?, odpověděl bych: knihy...Knihy jsou matky všeho, také filmu.*“⁷ Napsal scénář dle své novely *Modlitba pro Kareřinu*

⁵ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětím ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

⁶ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětím ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

⁷HAMAN, A.: *Arnošt Lustig.* Jinočany: HŠH, 1995. s. 13

Horovitzovou, kterou roku 1965 zfilmoval Antonín Moskalyk. Tentýž režisér pak natočil také *Ditu Saxovou* (1967). Jan Brynych natočil v roce 1962 *Transport z ráje* a *Démanty noci* se dočkaly filmové podoby v roce 1964 díky Janu Němcovi.

Pochyby do Lustigova dosavadního přesvědčení vnesl na počátku šedesátých let jeho syn, když se zeptal, proč může být jejich život lepší než život rodin poloviny jeho spolužáků, jejichž rodiče byli vyhozeni z práce nebo ve vězení. Jiným momentem, který ukazoval komunistický režim jinak, než ho Arnošt Lustig znal, byla stranická schůze, na kterou byl Arnošt Lustig pozván. Na uzavřeném setkání byl promítán film o Hitlerovi a nacistickém Německu „*Triumf vůle*“. Po shlédnutí bylo naznačeno, že scénárista, který by napsal něco podobného o stranickém vedení, by měl o kariéru postaráno.

V srpnu 1968, kdy nás obsadilo vojsko Varšavské smlouvy, byl Arnošt Lustig v Itálii a rozhodl se, již se zpět nevracet.

Emigrace

Přestože byl Arnošt Lustig v šedesátých letech „mezinárodní vizitkou“ toho, co se u nás píše a točí, stal se za normalizace nepřitelem socialismu.

V emigraci našel útočiště nejprve v Izraeli, kde napsal román *Miláček* (1969) a poté působil v tehdejší Jugoslávii v záhřebském filmovém studiu, kde pracoval na scénáři filmu *Soutěska*. V roce 1970 se dostal do USA, dle vlastních slov přišel s deseti dolary v kapse a bez jakéhokoli nadšení, jelikož měl o Americe zkreslenou představu jako o zemi násilí a zločinu. Ocitl se v zemi, jejíž řeč neovládal a která měla naprosto odlišné politické a kulturní prostředí.

Arnošt Lustig se v novém prostředí dokázal velice rychle prosadit, o čemž svědčí i to, že od roku 1973 do podzimu 2004 přednášel literaturu, scenáristiku a dějiny filmu věnujícího se 2. světové válce na Americké univerzitě ve Washingtonu, kde také získal v roce 1978 titul profesor.

Arnošt Lustig je autor, který dokázal literárně tvořit i v jiném jazykovém a politickém prostředí, autor, který dokázal oslovit jinou kulturu, o čemž svědčí překlady jeho knih do světových jazyků a mnohá ocenění.

Cenu EMI, nejvyšší americké ocenění za televizní scénář, získal v roce 1985 za scénář k filmu *Vzácné dědictví*. Národní knihovna USA vybrala v roce 2003 dvanáct nejlepších knih roku a mezi nimi byl i Lustigův román *Krásné zelené oči*. V téže roce patřil také mezi kandidáty Pulitzerovy ceny a rok nato mu udělila Americká akademie umění a krásného písemnictví cenu za celoživotní dílo.

2. Český film 60. let

Po roce 1948 přechází film do rukou státu a stává se podle vzoru Sovětského svazu nejdůležitějším uměním, což je pro něj materiálně a technicky přínosné. Možnost volného tvoření je však značně omezená. V 50. letech byla nastolena tvrdá cenzura a veškerá oficiální kultura se tak stala nástrojem ideologie. Ti, kteří se ve své tvorbě vydali jinou cestou než tou oficiální, byli pronásledováni. Divákovi nebo čtenáři byla nabízena schematická díla s hotovými hrdiny.

Mnozí, kteří budovali socialismus, si však uvědomili, že potřebují být ve své tvorbě svobodní. Na druhém sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1956 vyjadřují spisovatelé svůj nesouhlas s nastolenými pravidly a věří ve zlepšení podmínek. Můžeme mluvit o první revoltě zdisciplinované kultury.

Na konci 50. let byly v barrandovském studiu za zavřenými dveřmi natočeny filmy, které se od požadované tvorby značně odlišily. Byli jimi například *Zářijové noci* (1957 - Vojtěch Jasný), *Škola otců* (1957 - Ladislav Helge), *Tři přání* (1958 – Ján Kadár, Elmar Klos) nebo *Zde jsou lvi* (1958 – Václav Krška). Český film se snažil oprostít od schematismu, obsah těchto děl byl sociálně kritický a obracel se k současnosti. Konference v Banské Bystrici (22.2. - 28.2.1959), která se konala v rámci I. festivalu československého filmu (22.2. – 1.3.1959), tyto progresivní snahy tvrdě sankciovala. Naděje filmu, které přišly po roce 1956, zase rychle pohasly. Tvůrci se v tomto období obrací k dílům vyzdvihovaných autorů. V roce 1961 tak vzniká například v režii Václava Kršky film s názvem *Kde řeky mají slunce*, který byl natočen podle románové předlohy Marie Majerové *Nejkrásnější svět*.

Účinky bánskobystrického zásahu netrvaly dlouho. V umění se objevují abstraktní malířství, nová próza, nová poezie nebo písňová tvorba. Vznikají divadla tzv. malých forem. Jan Žalman uvádí ve své knize *Umlčený film* slova Milana Kundery ze sjezdu spisovatelů z roku 1967, ve kterých hodnotí dobu 60. let jako dobu vzniku různorodých a dobrých děl. Ve filmu, který považuje do značné míry za oblast literatury, došlo podle jeho slov k rozkvětu, který nemá v české historii tohoto uměleckého odvětví obdoby.

Filmový boom 60. let ovlivnilo několik faktorů. Uvolněné poměry umožnily svobodnější tvorbu v umění, podpořily tvorbu jak filmovou, tak i literární. Došlo k velkému vydávání knih, které byly dosud zakázané. Samo „klima“ 60. let nezpůsobilo ale takový filmový rozmach. Ti, kteří dali tvář filmové tvorbě této doby, byla mladá, dosud neznámá generace, pro kterou nachází francouzská filmová kritika označení „nová vlna“. Tato mladá generace vyrostla ve školách za tvrdé, socialistické výchovy, socialismus je jejich jedinou životní zkušeností. Ideová výchova se však v konfrontaci se skutečností stala bezvýznamnou, mladí tvůrci se totiž odvrací od budování socialistického realismu. Pod názvem „nová vlna“ v Československu se skrývají jména Miloše Formana, Věry Chytilové, Jaromila Jireše, Jana Němce nebo Jiřího Menzla. O této generaci se také mluví jako o „generaci bez pomníků“ nebo dokonce jako o: „*generaci proti pomníkům – proti politicky patentovaným „vzorům“ a idolům.*“⁸ V této době netvoří pouze čerství absolventi FAMU, ale také již známí režiséři, jako Karel Kachyňa, Otakar Vávra, František Vlácil, Antonín Moskalyk, Zbyněk Brynych nebo Juraj Herz.

I v době 60. let čelí tvůrci cenzuře, která však byla stále mírnější. V roce 1968 cenzurní orgán zanikl a bylo tedy možné natočit filmy, které neměly šanci na realizaci ani v letech předešlých, Kunderův *Žert* (1968 - Jaromil Jireš), Škvoreckého *Farářův konec* (1968 – Evald Schorm) nebo *Všichni dobří rodáci* (1968 – Vojtěch Jasný).

Československá filmová tvorba byla v 60. letech oceněna dvěma americkými Oscary, *Obchod na korze* (1965 – Ján Kadár, Elmar Klos) a *Ostře sledované vlaky* (1966 – Jiří Menzel).

Události 22. srpna 1968 a následná léta normalizace zastavily vývoj kultury a uvrhly ji do podobných podmínek, které měli umělci na počátku let padesátých.

⁸ ŽALMAN, J.: *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. s. 18

Český film a literatura 60. let jako tematicky rozmanité období

O literatuře a filmu 60. let můžeme také mluvit jako o tematicky bohatém období.

Kniha nebo její filmová adaptace nabízejí odraz současné společnosti. Hrdiny bývají mladí lidé, kteří žijí převážně ve městech a řeší partnerské konflikty. Do kontrastu se dostávají jejich sny se skutečností nebo touhy s jejich omezenými možnostmi. K takové tvorbě patří například *Soukromá vichřice* (1967) natočená Hynkem Bočanem podle námětu stejnojmenné knihy Vladimíra Párala nebo Kunderův *Žert* (1968) zfilmovaný Jaromilem Jirešem. Hrubínovy knihy se staly také námětem pro film, *Zlatá reneta* (1965 – Otakar Vávra), *Romance pro křídlovku* (1966 – Otakar Vávra).

Válečná literatura se stala další inspirací pro film. Fučíkova *Reportáž psaná na oprátce* (1961) byla zfilmována Jaroslavem Balíkem. *Transport z ráje* (1962) natočil Zbyněk Brynych podle povídek Arnošta Lustiga *Noc a naděje*, kterými se nechal inspirovat. Téma války bylo pro režiséry zajímavé nejen z hlediska obsahové stránky, ale i formálně. Na zpracování Lustigova příběhu *Démanty noci* (1964) Janem Němcem můžeme vidět, že válečná literatura nabízela režisérovi velký prostor pro filmové zpracování. Jan Němec pojal film o útěku dvou mladých chlapců z transportu smrti po svém, pro film se stal dominantní pohyb. *Ať žije republika* napsaná Janem Procházkou byla zfilmována v roce 1965 Karlem Kachyňou. Körnerovu *Adelheid* (1969) přenesl na filmové plátno František Vlácil.

Filmoví tvůrci nabídli divákovi i několik veseloher nebo tragikomedii. Morbidní humor nalezneme u Juraje Herze, který natočil Fuksova *Spalovače mrtvol* (1968). Tragickou Hrabalovu grotesku *Ostře sledované vlaky* (1966) zfilmoval Jiří Menzel. Čerstvý absolvent FAMU se příběhu ujal poté, co Evald Schorm nebo Věra Chytilová odmítli. Rozhodl se tuto nabídku přijmout, aniž by tehdy věděl, jak příběh na filmovém plátnu ztvárnit. *Ostře sledované vlaky* jsou první Menzlovou celovečerní prací. Tento film byl jako druhý československý film oceněn americkým Oscarem. Rok nato natočil

Jiří Menzel Vančurovo *Rozmarné léto* (1967). Další Menzlovou komedií byl *Zločin v šantánu* (1968) podle předlohy Josefa Škvoreckého. *Farářův konec* (1968 – Evald Schorm) je komedie natočená podle předlohy Josefa Škvoreckého, která mohla být zfilmována až po dlouhých cenzurních průtazích v roce 1968.

Historický film má v tvorbě 60. let také své zastoupení. V době, kdy byly oblíbené krátké prozaické útvary, volí František Vlácil jako předlohu pro film Vančurův román *Marketa Lazarová* (1965 – 1966). Dalším historickým dílem Františka Vlácil bylo *Údolí včel* (1967) natočené podle stejnojmenné předlohy Vladimíra Kőrnera. Román Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice* zfilmoval Otakar Vávra na sklonku éry v roce 1969.

Zastoupení české literatury v českém filmu 50. a 60. let

V dějinách českého filmu můžeme vidět určitou závislost filmu na literárních dílech a jejich autorech.

V 50. letech vycházelo zhruba 20% filmů z literárních předloh nebo se jimi nechalo inspirovat. Z toho 1/3 patřila literárním dílům soudobým. Film v 50. letech čerpal hlavně z literatury 19. století a první poloviny 20. století, což tvořilo zbylé 2/3.

V 60. letech se film a česká soudobá literatura ještě více sblížily, stalo se tak zcela spontánně bez jakýchkoliv zásahů zvenčí. Vzrostl zájem o soudobé literární předlohy, kterými se nechala inspirovat třetina produkce Barrandova. Spisovatelé se zapojovali do příprav filmového zpracování svých děl, někteří jako Vladimír Kőrner, Jan Procházka nebo Arnošt Lustig dokonce z pozice profesionálního scénáristy. Úzká spolupráce spisovatelů s režiséry způsobila, že byl mnohdy film realizován v době, kdy vyšlo knižní vydání předlohy. Literární scénář a kniha vznikaly současně a mohly se ovlivňovat. Stejnou dataci nalezneme například u Lustigova *Transportu z ráje* (1962). Jsou známy i případy, kdy nejdříve vznikl film, jehož námět byl až posléze vydán

v knižní podobě. Tak tomu je například u Vladimíra Körnera, který vydal v roce 1964 *Střepiny v trávě*, kterým předcházela film *Místenka bez návratu* (1964).

V 50. letech se režiséři zajímají hlavně o romány, které nabízejí hotové, ideově prověřené hrdiny. S uvolňováním, které přichází na přelomu 60. let, se stávají stále oblíbenější menší literární útvary, které poskytují mladým režisérům větší prostor a díky nim mohou rychleji reagovat na politické a společenské změny. Nejčastěji vyhledávané byly povídky a novely, které tvořily 2/3 literárních předloh. Tato záliba v malých literárních formách setrvává až do roku 1967. S rokem 1968 se na filmové scéně objevují opět stále častěji romány.

V šedesátých letech bylo natočeno na 60 filmů, které se nechaly inspirovat knihou, nejproduktivnější byl rok 1965. Mezi režiséry, kteří si nejvíce vybírají jako námět pro svůj film knihu, patří Jiří Menzel a Zbyněk Brynych. Nezáleží však na množství, ale na kvalitě a významu, proto nesmíme opomenout Karla Kachyňu, Otakara Vávru, Františka Vláčila, Juraje Herze nebo Jiřího Němce. Někteří režiséři najdou zalíbení v určitém spisovateli, například Jiří Menzel má oblibu v hrabalovských látkách. Pro jiné je důležitá tematika, téma války nacházíme velmi často u Zbyňka Brynychy. Nejčastěji byly zfilmovány knihy Bohumila Hrabala.

Dříve si filmoví tvůrci vybírali literární díla, která byla prověřena časem i čtenářem a zaručovala jim tak možný úspěch. V 60. letech už tomu není tak, že by film žil z literatury, ale on ji dokonce podporuje a propaguje. Filmoví režiséři se totiž nebojí použít jako předlohu zcela novou látku, někdy je natočen dříve film a kniha vydána až posléze.

Praktická část

Arnošt Lustig je významný nejen jako spisovatel, ale také jako scénárista. K rozkvětu filmové tvorby v 60. letech přispěl filmovou verzí *Transportu z ráje* (1962 – Zbyněk Brynych), *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* (1965 – Antonín Moskalyk) nebo *Démanty noci* (1964 – Jan Němec). V roce 1967 je zfilmován Antonínem Moskalykem příběh *Dity Saxové*. Ne však všechny Lustigovy náměty, ke kterým byl napsán literární scénář, se dočkaly filmového zpracování.

1. Realizované scénáře

1.1. Dita Saxová

Příběh *Dity Saxové*, dívky, která přežila válku, ale ne mír, byl autorem několikrát přepracován. Knižní vydání *Dity Saxové* vyšlo ve dvou verzích. S prvním zněním knihy, které se stalo bestsellerem, se čtenář setkává již v roce 1962 a po více jak čtyřiceti letech, v roce 2007, se autor opět vrací k příběhu židovské dívky, aby jej přepracoval a obohatil o mnohé pasáže z prostředí koncentračního tábora. Těžko soudit, zda tímto zásahem autor příběh povznesl, ale určitě předal dnešnímu čtenáři kus dějin, které si v sobě celá léta nesl.

První vydání *Dity Saxové* se stalo námětem pro filmové zpracování. Na scénáři spolupracoval Arnošt Lustig s režisérem Antonínem Moskalykem. Arnošt Lustig tvrdí, že po natočení *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou* se režisér Antonín Moskalyk spontánně rozhodl, že natočí i příběh o *Ditě Saxové*, aniž by tu knihu četl. Prý ještě téhož dne volal Arnoštu Lustigovi, aby mu řekl, že pro něj má připravenou smlouvu a jak sám autor říká: „*Tak jsem napsal scénář s Moskalykem, což bylo jednoduchý, jsem byl ještě mladej, jsem měl plno energie, tak jsem to měl za pár tejdů. Jemu se to líbilo a začal filmovat.*“⁹

⁹ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. titul 18

Autor mluví o psaní scénáře, jako o rychlé a jednoduché záležitosti, později však uvidíme, že si s příběhem značně pohrával, o čemž svědčí i to, že jsou v Národním filmovém archivu k nalezení hned dva scénáře k filmu, které se liší i svým formálním zpracováním. Scénář z října roku 1966, který je ve svém podání blíže knize a scénář z ledna 1967, který se přiklání k filmovému zpracování, se kterým však není totožný. Arnošt Lustig také zmiňuje, že měl režisér Antonín Moskalyk jinou představu o povaze Dity Saxové, která byla na jeho vkus moc veselá, a chtěl ji ztvárnit více melancholickou, což mohl být také důvod k přepracování scénáře, ale nemusel.

V této diplomové práci je pro mne výchozí první knižní zpracování Dity Saxové. Pokusím se zachytit rozdíly a důsledky změn, které vznikly v rámci přepracování na scénáře a filmovým zpracováním.

Arnošt Lustig si při přepracování pohrával jak s osudy hrdinů, tak i s patrnými či drobnými nuancemi v obrazech. Každá ze čtyř výše zmíněných zpracování začíná vždy odlišně, z čehož usuzuji, že došlo také k přesouvání jednotlivých obrazů.

Příběh Dity Saxové se v rukou Arnošta Lustiga od první knižní verze až po filmové zpracování neustále proměňoval.

1.1.1. Osudy hrdinů

Arnošt Lustig proměnil životy některých hrdinů. Jiný osud najdeme například u Toničky Blauové, Isabely Goldblattové či Lindy Huppertové. Někteří jako Doriska Levitová, Lev Goldblatt nebo Andy Loberer jsou v konečné filmové verzi úplně opomenuti.

DITA SAXOVÁ

Dita Saxová je krásná dívka, po které touží Alfréd Neugeborn nebo Herbert Lágus. Ditina krása se stala pro režiséra Antonína Moskalyka prioritou. Jak se

dovídáme z dodatků za filmem, nemohl dlouho najít tu pravou adeptku na tuto roli. Polskou herečku Krystynu Mikolajewskou si vybral, protože byla krásná a ne už proto, že by typově odpovídala té Dítě Saxové, kterou známe z knihy.

Dita je modrooká, plavovlasá dívka skandinávského typu, která se potýká s tím, že si lidé před ní třeba i odplivnou a věří, že kdyby měla černé vlasy, jako třeba Tonička Blauová, tak že by vůči okolí nebyla tak vnímavá, jako je teď: „(...), *slyšela bych asi méně, než mohu slyšet takhle.*“¹⁰

Krystyna Mikolajewská, která Antonína Moskalyka okouzila, je však bruneta.

Ve filmu se neobjevují žádné scény, kde by si před Ditou nějaký muž odplivl nebo jí dal někdo najevo, že se vrátila díky tomu, že je plavá, proto Antonínu Moskalykovi v jeho výběru nic nebránilo.

Krysař

Dita Saxová hodně a ráda čte, přesto mnoho knih, které jí Erich Munk půjčil, prodala do antikvariátu a koupila si za ně třeba rohlík, anebo je někomu věnovala, jak tomu bylo například při loučení s Britou. Jedna kniha zůstala jejímu srdci neblíží: „(...); *našla v ní nějaké hořké tajemství a neopakovatelnou a nezbadatelnou krásu slov a obsahu.*“¹¹ a tou je Dykův *Krysař*, o které si také Erich Munk myslí, že je to nejlepší kniha na světě. Celým příběhem nás provází citáty pana K., jak mu Dita mimo jiné říká.

Hned v úvodu se dovídáme několik životních pravd: „*Můj pan K. říkal, že člověk nemá sám vybírat míru lásky určenou pro dva ..., protože pak na toho druhého už nezbude ...*“¹² nebo také: „*Nemiluj příliš, chceš-li být milován.*“¹³ Dita Saxová našla v *Krysaři* vždy to, co hledala.

Její pan K. také říkal: „*Je zbytečné odcházet, když se chceme vrátit.*“¹⁴ Dita Saxová opustila Prahu, přestože si myslela, že nemůže žít už nikde jinde. Jak řekla

¹⁰ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 132

¹¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 20

¹² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 20

¹³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 61

¹⁴ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 139

Herbertu Lágusovi: „*Jenže já mám asi k smrti ráda trávu, a když se rozhoduji, není-li kaktus lepší, prohraje to kaktus.*“¹⁵ Dita jakoby dodržela to, co v Krysaři našla, a už se z Grindelwaldu nikdy nevrátila. Během svého pobytu ve Švýcarsku byla však myšlenkami stále v Lublaňské, o čemž sama řekla: „*Nikdy jsem vlastně pořádně neodešla.*“¹⁶

K Dítě Saxové patří její pan K. stejně neodmyslitelně jako její úsloví „*Život není to, co chceme, ale to, co máme.*“ S Krysařovými citáty nebo s pouhými narážkami na pana K. se ve filmu ani ve scénářích nesetkáme, zřejmě o to více vynikne její úsloví, se kterým souhlasí i sám autor příběhu.

Život není to, co chceme, ale to, co máme

Když se Dita vracela s D.E. Huppertem z hostince „Astoria-Novák“ řekla: „*V my jsou všechna já obsažena, ale obráceně to prý už nejde.*“¹⁷ Stejně tak vše, co Dita do svých devatenáctých narozenin prožila, je obsaženo v úsloví, které má vyryté na zlatém náramku - D.S. Život není to, co chceme, ale to, co máme.

Rodiče si pro Ditu vždy přáli „*bílý dům*“ a lepší život, nežli měli oni sami. S příchodem války se tento sen o „*bílém domu*“ rozplynul a došlo na boj o holý život. Dita byla jediná z její rodiny, která se vrátila a sen o „*bílém domě*“ v ní žil ve vzpomínkách dál. Žila v Lublaňské mezi lidmi, kteří na tom byli podobně, ale nikdy nenabyla pocitu domova: „*Každý říká doma všemu a všude, opakovala si v duchu, kde má střechu nad hlavou. Bylo by to dobré, myslela si, kdyby se člověk všude, kde má střechu nad hlavou, i doma cítil.*“¹⁸ Žila v ní představa o „*bílém domě*“ a přitom se cítila tak, jako když neměla domov žádný.

Do školy začala Dita chodit s chutí, která brzy vyprchala a tak to bylo se vším. Na pohledu, který poslala z Grindelwaldu Lvu Goldblattovi sama o sobě napsala:

¹⁵ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 183

¹⁶ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 198

¹⁷ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 93

¹⁸ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 17

„*Nejnevěrnější ženská, i tomu, co sama chce.*“¹⁹ Dita se nedokázala překlenout přes překážky k vytouženému cíli.

Proto život nebyl nikdy to, co chtěla, ale to, co měla.

Ditina povaha

Dita Saxová zakrývá svou nejistotu smíchem nebo přinejmenším úsměvem, díky kterému působí velmi jistě. Sama sebe považuje za veselou, o čemž svědčí věnování, které napsala Britě do knihy: „*Bohorodičce Britě Mannerheimové – její stará veselá teta Dita Saxová.*“²⁰ Takovou známe Ditu z knihy. Ve filmu je Dita více vážná, zamyšlená, melancholická.

Arnošt Lustig říká, že Dita prošla proměnou od veselé až na melancholickou na přání režiséra Antonína Moskalyka.

TONIČKA BLAUOVÁ

Vdavky

Tonička Blauová mluví často o vdavkách, je to její sen. V knize se tento sen téměř realizuje, poněvadž se dovídáme o potenciálním ženichovi, který pracuje jako sazeč v tiskárně. Ve filmu však Tonička po svatbě pouze touží.

V knize se Dita po pohřbu Isabely Golblattové ptá Toničky: „*Je to pravda, že se budeš vdávat?*“²¹ Na tuto otázku Tonička tiše přikývla a věděla, že její tajemství, které svěřila Isabelě Goldblattové ještě před její smrtí, je vyraženo. I tato situace vypovídá hodně o rozdílném vztahu Dity a Toničky v knize a filmu.

V knize je Dita až jedna z mnoha, která se dozví onu událost. Přestože filmová Tonička dopadne docela jinak, dá se odhadnout, že první, kdo by něco takového ve

¹⁹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 185

²⁰ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 175

²¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 129

filmu věděl, by byla Dita Saxová, poněvadž ji Tonička, poté co dostane zlatou fólii, označí jako maminku: „*Jsi ke mě jako maminka.*“²²

První scénář zcela kopíruje knihu.

Tonička Blauová nachází jiný osud až od druhého scénáře, kde se svému snu, se vdát, už nepřiblíží.

Poslední panenka

Při loučení s Britou věnuje Tonička Bohorodičce v knize svou poslední panenku. Tonička ukřívá panenku na dně kufru, je to to jediné, co má.: „*Mám ještě jednu, ale tu mám dobře schovanou, docela na dně kufru, aby ji už nikdy nikdo nenašel.*“²³ Na vlakovém nádraží se však Tonička vzdá své panenky: „*Jako dospělé,*’ řekla náhle Tonička Blauová. *Nikdo nevěděl oč jde, ale málokdo ji už poslouchal. Pak dala znenadání Bohorodičce svou poslední panenku.*“²⁴ Snad jako symbol dospělosti. Tonička se tak vzdala časů, kdy jí panenka byla tím nejcennějším a jde vstříc novým zítřkům po boku muže, jako dospělá.

Tuto scénu Arnošt Lustig v prvním scénáři nepozměnil.

S dalším přepracováním se postava Toničky Blauové, zvané Mumie, proměňuje a čeká ji jiný osud, což se projeví i na této scéně. Na nádraží nevidíme již radostnou Toničku vzdávající se minulosti v podobě darované panenky. Tonička se zde drží stejně jako ve filmu v ústraní a kašle. Po Toniččině pohřbu navštíví doktor Fitz Ditu. Ve scénáři je zachyceno, že to jediné, co zde po Toničce zůstalo, je její poslední panenka ležící na bedně od rádia. Přestože nám filmové plátno tuto scénu nabídne, není poslední panence Toničky Blauové věnována pozornost.

V druhém scénáři nevěnuje Tonička svou poslední panenku, ale jediné scénář 1967 nám nabídne motiv věnování loutky podobné profesoru Munkovi.

²² MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:23:29

²³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 62

²⁴ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 178

Když se Dita s Toničkou Blauovou připravují na ples, obává se Tonička, že se tam bude moc kouřit a bude muset chodit často ven. Tonička na konci scény věnuje Ditě hadrovou loutku pro štěstí. Je to profesor Munk, kterého začne Dita parodovat, když mluví o vědomí cíle.

Profesor Munk má k Ditě velmi blízko, oba mají zálibu ve čtení a považují *Krysaře* za nejlepší knihu na světě. Dita Saxová připomíná Munkovu dceru Soňu, o kterou díky válce přišel. Profesor Munk se o Ditu velmi obává. Neujde mu, že Ditin zájem o školu opadl, snaží se jí domluvit náhradní zkouškové termíny, nezapomene na její osmnácté narozeniny a píše jí i dopis do Grindelwaldu. Profesor Munk by mohl být Ditě otcem, kterého jí válka vzala. Proto zřejmě Tonička ztvárnila právě jeho a nikoho jiného, ale i tak jí nikdo nemohl nahradit ztracenou rodinu a měla pocit, že je na světě sama a jak řekla D. E. Huppertovi v hotelu Astoria-Novák: „*Nikoho nemám, kdo by mě chránil.*“²⁵

Ve filmu se Dita s Toničkou na ples také připravují, ale žádnou vyrobenou loutku na filmovém plátně nevidíme.

Vztah Dity a Toničky

Ve filmu si je Tonička s Ditou mnohem bližší než v knize.

O tom, že Tonička v druhém scénáři a ve filmu zemře, nám napovídá i Ditino chování, která se o ni velmi strachuje. V předešlých verzích tomu tak není.

Tonička žije v obavách, že zemře, ptá se doktora Fitze při prohlídce: „*Je se mnou něco pane doktore?*“²⁶ Dita také využije lékařské prohlídky a naléhá na pana doktora: „*Co je s Toničkou?*“, „*Tonička už je na tom líp?*“²⁷ Doktor Fitz na Toničky a Ditiny otázky vždy odpovídá mlčením nebo zavede řeč jinam.

²⁵ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 53

²⁶ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 18

²⁷ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 19

Při jiné příležitosti, kdy se doktor zajímá o Dity plány do budoucna, zavede Dita znovu řeč na Toničky zdraví a od doktora Fitze se jí dostane odpovědi, kterou byt' ji očekávala, slyšet jistě nechtěla: „*Vdávat se nemůže. Proboha vidíte to sama.*“²⁸

Na pokoji č.16 v Lublaňské 53 slavila Dita Saxová své osmnácté narozeniny. Tonička na oslavu stále ještě nepřišla, tak si dělá Dita starosti: „*Jdu pro Toničku. Není jí špatně?*“²⁹ Na chodbě uslyší Toničky kašel. Z oslavy narozenin se dívky odeberou na chodbu, kde dostane Tonička zlaté fólie. Do tohoto nečekaného momentu štěstí se vměstná obava o vlastní život: „*Mám někdy strach, že umřu.*“³⁰

Tonička s Ditou utíkají v Šárce a Tonička za Ditou zaostává: „*Tak rychle jako tobě mi to nejde.*“³¹

Dívky v Lublaňské se připravují na ples. Pro Toničku Blauovou je to její poslední ples vůbec. Tonička má obavy, že bude muset chodit často ven, protože se tam bude moc kouřit.: „*Jen aby tam moc nekouřili.*“³²

Způsob, jakým Tonička přijme zlaté fólie se také liší a prozrazuje nám mnoho o tom, jak se jejich vztah vyvíjel. V knize dostane Tonička dvě zlaté fólie sice ještě před oslavou narozenin, přesto na ně nereaguje tak dojatě, jak můžeme vidět ve filmu. Nejprve se Tonička ptá, co to je, pak během hovoru najednou vyhrkne, že si to teda vezme a nakonec své poděkování ukončí: „*Koupím si punčochy, až bude zase nějaký večírek. Díky! Je to moje první zlato na světě! Ještě jsem v ruce takhle žádné neměla.*“³³

Ve scénáři z roku 1966 šeptne Dita při oslavě narozenin Toničce, ať na ni počká na chodbě, vezme nenápadně zlaté fólie a odejde za ní. Na chodbě se scéna pak odehrává tak, jak ji známe z knihy.

²⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 20

²⁹ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 30

³⁰ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 40

³¹ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 47

³² LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 70

³³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 62

V druhém scénáři jsou obě děvčata také na chodbě, ale Tonička přijme zlaté fólie mnohem radostněji: „*Bože, to je přece zlato. Ještě jsem jaktěživ neměla žádné zlato.*“³⁴ Tonička Dítě poděkuje: „*Snad už je všechno špatné za námi. Tak dík.*“³⁵

Ve filmu se také předání zlatých fólií Toničce odehrává na oslavě Ditiných osmnáctých narozenin. Dita sedí v ústraní s Toničkou, která se jí obdivuje, mluví o tom, že má Dita všechno, co má správná holka mít a že ona sama by mohla hrát u ochotníků kluka. Dita jí místo odpovědi věnuje zlatou fólii zabalenou v novinovém papíru. Tonička s úsměvem přijímá dárek a při rozbalování a spatření zlaté fólie se jí úsměv z tváře vytratí. Mladičká dívka, pro kterou má i dětská panenka nevyčísitelnou hodnotu, dostane najednou dvaadvaceti karátové zlato. Tonička se zvedne a odejde. Dita najde dojatou Toničku na chodbě a řekne jí, že by si přála, aby se jí žilo hezky nebo líp. Tonička zde však nepřemýšlí materialisticky o nových punčochách jako v předešlých verzích, nenapadne ji, co si za ně přídí, ale vzpomene si na nejcennějšího člověka na světě, který ji chybí a přirovná Ditu k mamince: „*Jsi ke mně jako maminka.*“³⁶

Nejen na této scéně můžeme vidět, že je Tonička mnohem citlivější a že má k Dítě mnohem blíže, než tomu bylo v knize.

Z Grindelwaldu poslala Dita Saxová pohled, který byl adresován Lvu Goldblattovi a ostatním, nikoli např. Toničce, přestože na ni nezapomněla a promlouvala k ní: „*Doufám, že si tu ručně namalovanou vázičku ode mě vezmeš i do nového bytu. Alespoň se tak dostanu o stanici dál. A ještě bych ráda, holka, kdybys mi věřila, že ti nežensky cele a s pýchou držím palce, a jenom tobě snad úplně bez závidi.*“³⁷ Dita si ze srdce přeje, aby se Tonička měla dobře, ale přesto jí nenapsala ani pohled, není s ní v kontaktu. To, zda se vdala, je jen její domněnkou.

³⁴ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 39

³⁵ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 39

³⁶ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:23:29

³⁷ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 192

Tato scéna také vypovídá mnoho o tom, že si dívky nebyly v knize tak blízké, jak je tomu ve filmu.

Smrt

Osud Toničky Blauové je v knize otevřený a nechává nás na pochybách. Přestože se Dita v knize nestrachuje o Toničky zdraví tak jako ve filmu, přijde jí na mysl Toničky smrt v okamžiku, kdy Isabela Goldblattová zemře: „*Takhle možná odejdu já, myslela si Dita, nebo takhle přežiju Toničku, která je také nemocná.*“³⁸ Ditina myšlenka by nás vedla k tomu, že je Tonička také vážně nemocná, o několik stran dále se však o Toničce dovídáme: „*Kašlala stále víc, jako kdyby ji skutečně ničil nějaký nebezpečný bacil. Ale kromě zahojeného nálezu na plicích byla prý úplně zdravá.*“³⁹ Šanci na život dal Arnošt Lustig Toničce Blauové i v prvním scénáři, ale pak už se její osud vyvíjí docela jiným směrem.

V druhém scénáři a ve filmu nechá Arnošt Lustig Toničku zemřít a naproti tomu v knize se vůbec nedovíme, jak Tonička dopadla. Víme pouze: „*Z GRINDELWALDU přišla první pohlednice od Dity Saxové po drahé době, kdy ji už nikdo nečekal, ani správce Lev Goldblatt a Tonička Blauová.*“⁴⁰ Není zde řečeno nic konkrétního, můžeme se pouze domnívat, že se Tonička stále nachází v domě v Lublaňské 53.

Proč nechal Arnošt Lustig Toničku zemřít?

Napadají mne hned dva důvody, proč musela mladičká Tonička zemřít namísto Isabely Goldblattové, která umírá v knize a v prvním scénáři na rakovinu levého prsu.

Smrt mladé, naivní, nemocné dívky, která přežila válku a má chuť žít, touží po sňatku a neuzírá se minulostí, zapůsobí na divákovy city mnohem více, nežli smrt starší Isabely Goldblattové, která žije vzpomínkou na své tři syny, kteří válku nepřežili.

³⁸ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 125

³⁹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 167

⁴⁰ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 185

Jak již zmiňuji výše, tak si je Dita s Toničkou ve filmu bližší než v knize. Dita Saxová, dívka bez rodiny, bez ambicí na vdavky, bez cíle a zatížena vzpomínkou na minulost, ztratí dalšího blízkého člověka, Toničku. Arnošt Lustig mohl také nechat Toničku zemřít, aby ušetril Ditě další životní ránu, aby měla filmová Dita důvod, být ještě melancholičtější a životem zklamanější než v knize.

LINDA HUPPERTOVÁ

V knize Linda Huppertová rezignuje na získání Alfréda Neugeborna. V den pohřbu Isabely Goldblattové po sobě zanechává u Lva Goldblatta vzkaz, že se postavila na vlastní nohy, a odjíždí do ciziny. Její spolubydlící Tonička Blauová se přestěhuje na pokoj k Ditě, Líze, Bohorodičce a spí u Brity v posteli, aby vedle na pokoji nebyla sama. Lindě se nepodařilo získat Alfréda Neugeborna, tak uchopila život do vlastních rukou a vydala se hledat štěstí jinam.

Ve scénáři z roku 1966 vidíme Lindu naposledy při hádce s Ficim na plese a pak už se o ní autor nezmiňuje.

V dalším zpracování vrací Arnošt Lustig Lindu Huppertovou na scénu. Ve filmu máme také motiv podobného stěhování, ale zde se naopak stěhuje Linda Huppertová, nevlastní sestra Davida Egona Hupperta, po smrti Toničky a Lízině svatbě na pokoj k Ditě. Linda se nevydala hledat štěstí jinam, ale nastěhovala se ke své největší sokyni. Arnošt Lustig tak staví filmové Ditě další nepříjemnost do cesty a prohlubuje její melancholii.

ALFRÉD NEUGEORN

Nejen na této scéně můžeme vidět, že Alfrédova pozice je ve filmu nejslabší ze všech verzí. Fici vždy mluví o tom, že si pořídí psa jménem Hitler, v knize se mu to

podatří. Dozvíme se to v okamžiku, kdy profesor Munk mluví s Ditou o tom, že viděl Alfréda Neugeborna, který volal na svého psa: „*Hitlere, ke mně, k noze, lehni.*“⁴¹

I ve scénáři z roku 1966 si Fici také pořídí psa jménem Hitler.

V okamžiku kdy se Dita Saxová loučí s Prahou před odjezdem do Grindelwaldu, přijíždí ve scénáři z roku 1967 Fici obojživelným automobilem KDF a nabízí Ditě, že ji sveze, což vypovídá o tom, že v této verzi se Fici dotkl svého snu a nezůstalo pouze u tuh. Ve filmu si Fici nepořídí ani psa, ani obojživelný automobil KDF.

Dalším okamžikem, na kterém můžeme poznat, že Ficiho pozice byla nejsilnější ve scénáři, který se stal filmovou předlohou, je ples. Ve scénáři (1967) udeřil D. E. Hupperta na plese tak silně, že byl chvíli v bezvědomí.

Arnošt Lustig značně proměnil Ficiho pozici. Alfréd Neugeborn nikdy nezíská svou vytouženou Ditu Saxovou, přesto se nejvíce svých tuh dotkne v posledním scénáři. Nejvíce zde totiž zasáhne svého soka v lásce, D. E. Hupperta, a opatří si obojživelný automobil KDF. Z této poměrně silné pozici, se Fici na filmovém plátně naprosto propadne do role outsidera. David Huppert ho fackováním sprovedí ze sálu, nepořídí si obojživelný automobil a ani tolikrát zmiňovaného psa Hitlera.

OPOMENUTI

Isabela, Lev a kočky

Knihla začíná postavou Lva Goldblatta, zvaného „Bohužel a bohudík“, který si láme hlavu nad anonymním udáním na Alfréda Neugeborna, které mu podstrčila Linda Huppertová. Tato událost mu dělá starost a chce, aby čest domu v Lublaňské byla bez poskvny. Z pobytu v Grindelwaldu zasílá Dita pohled do Lublaňské, ten však není adresován ani Toničce, Dorisce či Ficimu, ale Lvu Goldblattovi, správci domu. Přestože

⁴¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 128

se s postavou Lva Goldblatta setkáváme ještě poměrně často v prvním scénáři, který je blíže knize nežli filmovému zpracování, v druhém scénáři ho najdeme již méně a na filmovém plátně už ho divák neuvidí.

Stejně jako úloha Lva Goldblatta, tak také Isabela Goldblattová se s vývojem příběhu dostává na jeho samý okraj. Žena, která chová sedm koček, které neodmyslitelně patří k domu v Lublaňské, v knize umírá na rakovinu levého prsu. V knize známe Isabelu jako velkou důvěrnici, ať už Dity Saxové nebo Toničky Blauové. Isabela si v knize láme hlavu nad tím, kde přišla Dita ke zlatému náramku, nebo lépe řečeno se udivuje nad tím, jak to, že se jí s jeho původem nesvěřila: „*Vždycky mi všechno svěřovala.*“⁴² U Toničky Blauové zase víme, že se Isabele svěřila s tím, že se chce vdávat: „*Bylo to poslední, s čím se svěřila Isabele Goldblattové, a ta to zřejmě pověděla svému muži.*“⁴³ Svobodná matka, Doriska Levitová, našla se svým miminkem v Isabele také oporu.

Lev a Isabela Golblattovi, rodiče, kterým vzala válka tři syny, žijí v domě v Lublaňské, kde jsou samá mladičká děvčata. Dělají si starost o to, s kým se dívky stýkají či zda chodí do školy. V případě potřeby jsou tu vždy pro ně.

S vývojem příběhu se tato úloha postupně ztrácí. V konečném filmovém zpracování se s Isabelou Goldblattovou setkáváme pouze v několika obrazech.

Hned na začátku filmu volá Isabela Goldblattová na Ditu: „*Dito, nějaký pán tě tu hledal, přijde zítra.*“⁴⁴ Scénář (1966) uvádí v této situaci na scénu pouze Isabelu Goldblattovou. Ve scénáři (1967) se objevuje i Lev Goldblatt, který volá za Ditou: „*Přijde zítra.*“⁴⁵ Pro tuto scénu byl zvolen scénář (1966), kde je Lev Goldblatt zcela opomenut, ve filmu se s ním totiž nesetkáme. Dalším okamžikem, kde se Isabela pouze mihne, jsou přípravy na Lízinu svatbu, stejně tak Britino balení do Velké Británie nebo Toničky smrt. Postava Isabely má zde postavení pouze v pozadí děje a její muž je zcela opomenut.

⁴² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 120

⁴³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 129

⁴⁴ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967.00:00:12

⁴⁵ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 9

Doriska Levitová

Postava Dorisky Levitové má v knize vedlejší roli, ale ve filmu není zmínka ani o Dorisce a jejím miminku a ani o jejích staropanenských tetách. Přestože je Dorisčina úloha pouze okrajová, má zde svou úlohu. Neustále je dávana do kontrastu ke svým tetám, které byly staré panny, přičemž samotná Doriska Levitová je jejich pravým opakem, což došlo tak daleko, že je svobodná, nezkušená matka odkázaná na pomoc Isabely Goldblattové.

Fici je jednou z ústředních postav, proto je také Doriska Levitová důležitá, poněvadž ji Fici v knize požádal o ruku.

Motiv panenství je zde vícekrát zmiňován, kdy Dita říká, že je nebo už není originální, jako od maminky, a mnohdy se na toto téma naváže příkladem tet Dorisky Levitové: „*Už nejsme originální, holka,*“ dodávala Dita. „*A nač také? Víš přece, že ty dvě tety Dorisky Levitové byly neposkvrněné a stejně zašly.*“⁴⁶ Dorisku Levitovou nalezneme i ve scénáři (1966), ale na filmovém plátně ji už nevidíme.

Andy Loberer, zvaný BMW

S Andym se ve filmu nesetkáme a v knize má stejně jako Doriska Levitová vedlejší roli. V obou scénářích je Andy Loberer jen okrajově.

1.1.2. Rozdíly v obrazech

ZAČÁTKY

S každou další verzí pozměňoval Arnošt Lustig začátek pro svůj příběh.

⁴⁶ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 171

V knize nás v první kapitole nechá nahlédnout do domácnosti Isabely a Lva Goldblattových, kde anonymní udání na Alfréda Neugeborna, alias Ficiho, naruší tradiční běh domácnosti.

Podobně se dozvídáme o Goldblattových i v prvním scénáři. Přestože o udání nepadne ani slovo, je na náladě u páteční večere znát, že se něco děje. Tato scéna je zde obohacena o Isabelino zvolání: „*Dito! Dito, nějaký pán tě tu hledal. Přijde zítra odpoledne.*“⁴⁷, pomocí něhož se příběh přehoupne k druhé scéně s nečekaným dědictvím. Mezitím se však objeví titulky, pod nimiž se střídají obrazy domu v Lublaňské ulici, kde se děj odehrává.

Ve scénáři, který se stal předlohou pro film, je tato scéna omezena pouze na dialog mezi Ditou a Goldblattovými, který se odehrává za zvuku mandolíny a probíhá během titulků. V této verzi získá více prostoru Lev Goldblatt, který poté, co Isabela zavolá na Ditu, aby jí řekla, že ji tu někdo hledal, doplní ji Lev Goldblatt: „*Přijde zítra odpoledne. Bohužel i Bohudík. Máš na něj počkat.*“⁴⁸ Na něj naváže Isabela, která Ditu upozorní na to, že nemá ráda pánské návštěvy. Oproti předchozímu scénáři se zde Isabela dočká i odpovědi: „*Dobrá, odpoledne tu budu.*“⁴⁹, zavolá na ni Dita.

Ve filmu ještě před titulky vidíme Ditu Saxovou jdoucí po chodbě, která se otočí za voláním Isabely Goldblattové: „*Dito, nějaký pán tě tu hledal, přijde zítra odpoledne. Máš na něj počkat.*“⁵⁰, na což Dita odpoví pouhé: „*Děkuji.*“⁵¹ Po tomto obrazu vyjedou titulky, pod kterými vidíme postavu Toničky Blauové, zvané Mumie. Nevidíme zde žádné jiné postavy příběhu, které Arnošt Lustig zmiňoval v obou scénářích.

Vývoj této scény má za následek, že se nakonec nedovídáme nic o prostředí správcovy rodiny a ani o udání, které ji skličuje. Postava Lva Goldblatta je ve výsledku zcela opomenuta a Isabele zůstane prostor pouze pro větu, ve které Ditu informuje o

⁴⁷ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1966. s. 4

⁴⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 5

⁴⁹ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 5

⁵⁰ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:00:12

⁵¹ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:00:20

tom, že ji tu někdo hledal. Už začátek filmu nám odrazuje směr, kterým se Lustigův příběh ubírá. Ústřední postavou filmu je Dita Saxová, která prožívá svou první lásku, a ve všem za ostatními jakoby pokulhává, protože je zatížena vzpomínkami na minulost, přes které se nedokáže překlenout, přičemž se některé postavy se svými příběhy ocitají na samém okraji či se s nimi vůbec nesetkáme. Hned na začátku se naopak do popředí dostává Tonička Blauová, jejíž postavu, jako jedinou, můžeme vidět pod titulky.

PÁN S FÓLIEMI

V knize je věnováno více prostoru Ditině strýci, který pracoval jako zubní technik. Pán, který přinesl Ditě dědictví po strýci v podobě čtvrt kila dvaadvaceti karátového zlata ve zlatých fóliích nechce žádné písemnosti, snad jen potvrzení, že dědictví převzala. Je tomu tak v knize a ve scénáři (1966). Scénář (1967) a také film zcela upouštějí od písemných formalit.

V knize se snaží pán Ditě přiblížit, jak moc pro něj bylo skrývání zlata nebezpečné: „(...) *tehdy se střílelo za daleko méně. Gestapo mělo v Čechách 5 000 lidí.*“⁵² Ve scénáři (1966) se o gestapu nic nedovíme, pouze to, že se tehdy střílelo za daleko méně. V posledním scénáři a také ve filmu se Arnošt Lustig vrací k původní knižní verzi a počet příslušníků gestapa navyšuje o 1000 lidí.

Zřejmě si zde Arnošt Lustig pohrával s tím, jak nejlépe vyjádřit míru nebezpečí, kterému se za války muž, který uchovával zlaté fólie, vystavoval. Výsledná, filmová verze je pak tedy knižní znění, obohacené o 1000 příslušníků gestapa.

Aby řeč nestála, mluví pán s fóliemi v knize o kočkách Isabely Goldblattové, které zde všude jsou: „*Těch zvířat je tu víc než dost.*“⁵³

⁵² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 23

⁵³ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1966. s. 6

Ve scénáři (1966) se vyjadřuje pán se zlatými fóliemi o kočkách Isabely Goldblattové úplně stejně.

O rok později však Arnošt Lustig tuto pasáž přepracovává. Pán se již nezajímá o kočky, ale o děvčata. Poznává, že zde krom domovníka jsou jen samá děvčata. Dita na to reaguje slovy, že se jedná o takový lepší sirotčinec, který platí náboženská obec. V závěru rozhovoru se k tomu pán se zlatými fóliemi opět vrací: „*To je ale hezké. Tak oni vás dali dohromady, abyste to měli lehčí. Věřím, že to budete mít lehčí. Pro kolektiv je všechno snadnější.*“⁵⁴ Zfilmována byla verze z roku 1967.

K této záměně mohlo dojít z toho důvodu, že Isabela Goldblattová ztratila ve filmu svou pozici, kterou měla v knize a proto její kočky nejsou již tak aktuální. Nebo z toho důvodu, že se v době šedesátých let zmínka o roli kolektivu líbila.

VZPOMÍNKA NA MAMINKU

V knize vzpomíná Dita, poté co pán s fóliemi odešel, na maminku. Když se v roce 1944 ocitly v Březinkách, byla matka po koupeli vyřazena jedním mávnutím ruky vojáka v zelené košili a v botách z leštěné hovězí kůže. Dita ihned věděla, co to znamená, klekla si před vojáka a prosila za matku. Voják s prázdnýma očima, ve kterých spatřovala Dita život a smrt v jediném slovu, se zachoval v této verzi nejhruběji: „*Kopl do ní, plivl jí do tváře a znovu ukázal matce pohledem, kam má jít.*“⁵⁵ Dita ležela celou dobu v blátě, byla pošlapaná a zablácená a viděla již pouze vojákovy holínky.

Arnošt Lustig tuto scénu upravil hned ve scénáři z roku 1966. Tato scéna následuje stejně jako v knize po odchodu pána s fóliemi. Výše zmíněného vojáka zde nenazývá pouze vojákem jako v knize, ale také esesákem a Němcem. Pro Lustiga jsou to všichni Němci, ne nacisti nebo fašisti, ale Němci. Dita si opět kleká před vojáka a prosí za matku. Voják na ni však ani neplivne, ani do ní nekopne, jako v původní verzi,

⁵⁴ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 11

⁵⁵ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. S.26

ale: „*Dita je vlečena blátem, pošlapaná a zablácená. Vidí jen jeho holinky. Ditin zoufalý pohled hledá ještě jednou, naposledy matku. Odcházející postava se na chvíli vynoří z mlhy.*“⁵⁶ V této verzi dostane Dita ještě možnost vidět naposledy svou matku, byť jen na okamžik a v dále.

Scénář z roku 1967 zobrazuje tuto situaci zase trochu jinak. Autor zde změnil i pozici obrazu. Dita nevzpomíná na maminku poté, co odejde pán s fóliemi, jak tomu bylo v knize a v prvním scénáři, ale poté, co dá jednu z fólií Toničce Blauové. Dita zde poprvé zmiňuje také svého otce, Josefa Saxe,: „*Táta šel do plynu daleko dřív, nás třídil nějaký elegantní německý doktor.*“⁵⁷ Arnošt Lustig zde změnil postavu, která měla v moci Ditin život a pro jejíž matku se stala osudnou. Místo vojáka v naleštěných botách z hověziny, je zde třídil nějaký elegantní německý doktor. Dita vzpomíná: „*Maminka byla malá a poslal ji na špatnou stranu, a mě chtěl nechat naživu. Klekla jsem si před něj do bláta a prosila jsem ho. Nechal mě klečet a maminka šla a neřekla ani slovo.*“⁵⁸

Poté co dostane Tonička ve filmu zlaté fólie, přirovná Ditu k mamince. I přestože tomu tak ve scénáři z roku 1967 nebylo, následovala pak scéna, kde Dita vzpomíná na poslední okamžik se svou maminkou: „*Nás třídil nějaký elegantní německý doktor. Maminku poslal na špatnou stranu a mě chtěl nechat naživu. Klekla jsem si před něj do bláta a prosila jsem ho. Nechal mě klečet a maminka šla a neřekla ani slovo.*“⁵⁹

Arnošt Lustig tuto scénu neustále proměňoval. Od původního vojáka a jeho hrubého chování se dostal až k elegantnímu lékaři. Voják, je muž, který je vycvičen k boji, k tomu, aby zabíjel. Nečiní mu problém, chovat se hrubě, někoho uhodit či zabít. Naproti tomu lékař, je člověk, který by měl lidi zachraňovat, lidský život by mu měl být tím nejcennějším. Zřejmě proto došlo k záměně postavy. Je mnohem působivější,

⁵⁶ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1966. s. 9

⁵⁷ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 40

⁵⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 40

⁵⁹ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:00:24

když ten, který má zachraňovat, posílá na smrt, než když na smrt posílá někdo, kdo si jiného lidského života až tak necení.

V KLENOTNICTVÍ

Měsíc poté, co Dita obdržela dědictví v podobě zlatých fólií, se rozhodla s nimi nějak naložit: „*Chtěla ted' jít prodat fólie a pořádit si něco na sebe a doplnit spíž, zbavit se zlata a být na tom zase i v duchu stejně jako všichni ostatní.*“⁶⁰

Kontrola fólií proběhne v každé verzi jinak. V knize prodavač s tím, že je to jejich první případ, zazvoní na ženu, které řekne mezi řečí nějaké číslo a zeptá se Dity, zda si může prohlédnout její fólie. Tento obraz pozměnil Arnošt Lustig až v druhém scénáři, kde není zmínka o nějakém čísle, nýbrž o desítce. Přestože zde muž tvrdí, že se jim to nestává každý den, aby někdo přinesl zlaté fólie, tak komunikace mezi ním a ženou je velmi tajemná. Ve filmu je tato situace řešena tak, že si muž vypůjčí zlaté fólie a odnese je ženě za sklem, která je prohlédne a poslední pohled věnuje Ditě.

V původní knižní verzi neopomene prodavač pochválit Ditě její oči: „*Máte krásné oči.*“⁶¹ V obou scénářích byla tato zmínka vynechána a setkáme se s její obměnou opět ve filmu, kde mluví prodavač o překrásných očích.

Autor si pohrával s tajemným průběhem výměny zlata za náramek a v konečné filmové verzi od těchto tajností upustil, žena za sklem zlato pouze prohlédla, zda je pravé. Ve filmu vyjádřil prodavač nejvíce svůj obdiv Ditě.

V knize se tak stane v den Ditiny plnoletosti, o čemž vypovídá rytina na náramku: „*D.S. 21.III.1947 – Život není to, co chceme, ale to, co máme.*“⁶² Také v obou scénářích je datum prvního jarního dne, na který se Dita narodila. Tonička

⁶⁰ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 65

⁶¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 68

⁶² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 68

přikládá v knize tomuto datu zvláštní význam: „*Závidím ti, že máš narozeniny zrovna první jarní den. Určitě to musí v životě něco znamenat.*“⁶³

Pouze ve filmu se setkáme s docela jiným časovým údajem, kterým je 24. 4. 1947. Po této scéně v klenotnictví následuje obraz návštěvy u doktora, obraz návštěvy Ficiho u Dity a až poté scéna, kde Dita obdaruje své spolubydlící fóliemi, náramek má přitom na ruce a říká: „*Osmnáct a jedna noc. To už taky něco je. Dá se s tím už něco udělat.*“⁶⁴ To by znamenalo, že se oslava koná den po Ditiných narozeninách, ale to by se Dita nesměla narodit na první jarní den.

Na první jarní den má Dita Saxová narozeniny v knize, i v obou scénářích. Tonička přikládá tomuto datu zvláštní význam. Na filmovém plátně je však docela jiný datum, 24. 4. 1947. Mohu se domnívat, že je to datum narozenin, ale také nemusí, protože nevím, jaké časové rozestupy jsou mezi scénami v klenotnictví a oslavou narozenin, mohl to být jeden den, ale nemusel. Arnošt Lustig pozměnil datum na náramku, nevíme však z jakých pohnutek a ani se ve filmu nedovíme, má-li tento datum nějaký zvláštní význam, jako předtím první jarní den.

HOSTINEC S DAVIDEM

Mezi všemi nápadníky, kteří se Dítě dvořili, si vybrala Davida Egona Hupperta, studenta práv, zběhlého diplomata, svalnatého sportovce a člověka mířícího hodně vysoko. Učinila tak, přestože Tonička řekla: „*Alfréd Neugeborn je, myslím, nejlepší ze všech mizerů z Krakovské 24 i z našich večírků. Strčí je jednou všechny do kapsy.*“⁶⁵ D. E. Hupperta si zřejmě vybrala proto, že byl cílevědomí a mířil vysoko. Jistě chtěl také svůj „bílý dům“. Mezi ním a Ditou byl však rozdíl v tom, že Ditin „bílý dům“ byl pouze v její mysli a ve skutečnosti nedělala nic, co by ji jejímu snu přiblížilo, kdežto David se své budoucnosti krok za krokem přibližoval a neuzíral se minulostí.

⁶³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 58

⁶⁴ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:20:00

⁶⁵ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. S. 61

Na výlet pozval David Ditu osobně a s patřičným vkusem. Dita oslovuje Davida pouze D. E. a zdůvodňuje mu to tak, že nemá ráda jeho sestru. Ve filmu tento okamžik, který se nachází také v obou scénářích nenalezneme. Dita ho totiž oslovuje Davide. Těžko říci, proč došlo k této změně, zřejmě z ryze „kosmetických“ důvodů, kdy Davide zní lépe, nežli D. E.

Vedle z pokoje se ozve dětský pláč, který Ditu upamatuje na děti, které byly za války zabíjeny. V knize a v prvním scénáři Dita řekne, že ten dětský pláč slyší, když zavře oči, nemůže zapomenout. V dalším zpracování mluví Dita však ještě o tom, že by asi chtěla vlastní dítě. : „*Když ted' zavřu oči, slyším odvedle to dítě. Na to nemohu zapomenout, D. E. Chtěla bych asi mít dítě. Jistě by mi to pomohlo. Ale jen s někým, kdo by tomu všemu, co bylo, rozuměl. Víš co myslím. Minulost.*“⁶⁶ Také ve filmu mluví Dita o tom, že by asi chtěla dítě.

Dita se vždy D. E. Hupperta zeptá, zda je dobře rostlá. Jedině však ve filmu se dozvíme důvod její nejistoty: „*Nebyla jsem si nikdy ve všem jistá. Možná že to bude tím, jak nám pořád říkali, že je v nás nějaká židovská nebo slovanská méněcennost. Snad v nás opravdu je, možná že předtím nebyla. Ale oni ji do nás nasadili a utvrdili.*“⁶⁷

Ve všech verzích kromě té filmové nezapomene David Egon Huppert podotknout, že jsou oba dobře rostlí, což svědčí o jeho sebevědomí a o tom, že si je ve všem jistý a nepotřebuje, aby mu to Dita nebo někdo jiný potvrzoval.

Jediný scénář z roku 1967 nám nabídne okamžik, kdy Dita chce, aby jí David Egon Huppert řekl něco pěkného a na to on zareaguje slovy: „*Mám tě docela rád.*“⁶⁸ Podobného vyslovení citů se však Dita nikde jinde od Davida nedočká.

Přestože byl scénář z roku 1967 předlohou pro film, tak tuto větu z Davidových úst už divák neuslyší. Pro D. E. Hupperta byl výlet s Ditou, která pro něj byla až moc

⁶⁶ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. S. 59

⁶⁷ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:43:50

⁶⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 62

komplikovaná, nezávaznou záležitostí, proto mohlo být jakékoli citové vyslovení zavádějící.

Dita Saxová dá Davidovi naopak vždy najevo, že je tam ráda právě s ním a s nikým jiným: „*Jsem ráda, žes to byl ty, Davide.*“⁶⁹ Místo aby slyšela něco podobného, odvede David Egon Huppert řeč jiným směrem a jde objednat večeři.

Cestou domů zjistí Dita, že nic není, jak by chtěla. Když v Lublaňské vystupuje z vozu, tak se vždy přinutí do úsměvu, jen ve filmu jí musí s vystoupením David pomoci a Ditu, která je vyústěním večera naprosto zklamaná, ani nenapadne se byť pousmát.

Ve filmu i v předešlém scénáři čeká na Ditu přede dvěma překvapení v podobě Alfréda Neugeborna. Alfréd se nenechal odradit Ditiným odmítnutím na jeho pozvání do kina a vyhledával ji i nadále, pro Ditu zůstal však jen kamarád.

PLES

Fici přijde na ples do akademické kavárny Sia s pravítky v kapse a netrpělivě vyhlíží Ditu, pro kterou by udělal vše, ale to vše bylo omezené tím, že to chtěl udělat správně, aby si to on, ani posléze ona jemu, nemuseli vyčítat, proto jí nedokázal složit k nohám jmění ze sociální pokladny. Zamyšlenému Ficimu vstoupí do cesty Linda Huppertová, která tehdy slyšela, že má v plánu loupit, a chce mu domlouvat: „*Provedeš ještě to, co jsi tehdy u ní říkal?*“⁷⁰ Celá jejich hádka, která tkví v tom, že Fici cokoli popírá a Linda napadá Ditu a říká, že ho udala, aby ho uchránila, se stává stále hlučnější. V tomto okamžiku přichází Andy Loberer: „*Neřvete tu,*“⁷¹ a ještě dodává:

⁶⁹ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:45:30

⁷⁰ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 115

⁷¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 118

„*Nejste tu sami...*“⁷² Andy Lorber, zvaný BMW, jim ještě nabídne, že mohou použít mikrofon, aby se nemuseli tak namáhat. Ve chvíli, kdy už to chtěl mít Fici vyřízené, se na scéně objevil D. E. Huppert a vměstnal se do jejich konfliktu se slovy: „*Nekřič tu, prosím tě, opravdu jako na lesích. Nejsme tu třeba jen sami mezi sebou. Loberer má pravdu. Nejsi přece v kovárně.*“⁷³ Ve Ficim vše vřelo, rozpřáhl se a řekl: „*Mazej, než jednu dostaneš.*“⁷⁴ Od slov nebylo již daleko k činu a tak se po Ficiho úderu objevila na tváři Davida Egona Hupperta krev. Aby Alfréd Neugeborn svůj čin ještě podpořil, podotkl: „*Co si to dovoluješ ty floutku, napomínat mě, že křičím!*“⁷⁵ Nevlastní bratr Lindy Huppertové se rozmáchl k odvetné ráně, ta však srazila Ficiho pravačku, která narazila na hrud' jeho nevlastní sestry Lindy, která se s úpěním opírala o svého bratra. Fici se rázem začal omlouvat s tím, že to nechtěl. Lev Goldblatt vykřikoval: „*Tohle přece není naše mládež.*“⁷⁶ Po tomto konfliktu se rozhodla Isabela Goldblattová, že musí vyšetřit, odkud má Dita ten náramek, je pro ni udivující, že to neví, poněvadž k ní měla Dita vždy důvěrný vztah: „*Vždycky mi všechno svěřovala.*“⁷⁷ Takto popisuje konflikt na večírku kniha, kterou věrně kopíruje scénář z roku 1966.

Při dalším přepracování ponechal tuto scénu tak, jak ji známe z knihy a z prvního scénáře, ale pozměnil dialog a situaci mezi Alfrédem a Davidem Egonem. D.E. se zde mezi Ficiho a svou nevlastní sestru vmísil se slovy: „*Nekřič tu opravdu jako na lesích. Loberer má recht. Nejsi v kovárně. Nechte toho.*“⁷⁸ Fici upozornil D. E. Hupperta: „*Nech si ty blbý řeči než jednu dostaneš!*“⁷⁹ A vzápětí ho udeřil. Nejen dialog mezi Alfrédem Neugebornem a D. E. Huppertem se malinko změnil, ale také to, jak D. E. zareaguje na Ficiho ránu. V tomto scénáři totiž zůstává David Egon po Ficiho ráně ležet na zemi a musí k němu přiběhnout doktor Emil Fitz, aby ho propleskl a poté se začíná D. E. probírat z bezvědomí.

⁷² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 118

⁷³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 119

⁷⁴ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 119

⁷⁵ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 120

⁷⁶ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 120

⁷⁷ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 120

⁷⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 77

⁷⁹ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 78

Svalnatého, sebevědomého šviháka Davida Egona Hupperta nemohl ve filmu pokořit zámečník Alfréd Neugeborn ranou, která by ho zranila tak, že by krvácel nebo by dokonce upadl do bezvědomí. D.E. nereaguje na zvolání Andyho Loberera, poněvadž ten na scéně vůbec není, proto se pouze vmísí do hovoru, který se stává stále hlučnější a promluví ke své nevlastní sestře a poté k Ficimu: „*Co tady děláš?*“ „*A ty neřvi, nejsi v kovárně!*“⁸⁰ Po této výtce se Fici zvedl a po chvílce přemýšlení vrazil bez jakéhokoli upozornění do Davida Egona, který se pouze zapotácel, vzbopil se a fackováním za pochodu vyprovodil Alfréda Neugeborna ze sálu. Je tomu poprvé, kdy nebyla Linda při této potyčce zasažena. A také svou premiéru prožívá Fici, který se zde dočkal největšího ponížení. Nejen že nezkřivil Davidovi ani vlásek, ale ještě jím byl sprovozen ze sálu. Vyšel z toho jako naprostý outsider.

VEČEŘE S MAXMILIÁNEM GOTTLOBEM

Arnošt Lustig si s umístěním této scény poměrně pohrával. V knize se na společné večeři domluví pan Gottlob s Ditou na pohřbu Isabely Goldblattové. Večeře se tedy uskuteční ještě před svatbou s Lízou Vágnerovou a Maxmilián Gottlob je ještě svobodný muž. Stejně tak je tomu i v prvním scénáři. S dalším zpracováním jej již Maxmilián Gottlob při večeři s Ditou ženatý pán. Na večeři ji zve na peróně při loučení s Britou Mannerheimovou, což se uskuteční až po jeho svatbě s Lízou Vágnerovou. Takové řazení scén nalezneme i ve filmu.

Dita Saxová nemá dobrý pocit z večeře s Maxmiliánem Gottlobem, má výčitky svědomí. V knize má Dita díky řazení scén možnost v den svatby upamatovat ženicha na jeho nestoudné návrhy: „*Panu Gottlobovi dala Dita Saxová do ruky stejný svazeček růží, jako byly ty, co dostala od něho a které nechala v podniku Sofokles. , A tady máte desku s krásnou písničkou.*’ *Bylo to Jericho.*“⁸¹ Jericho byla píseň, na kterou spolu

⁸⁰ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 00:58:59

⁸¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 171

v podniku Sofokles tančili. Svazeček růží a desku s písní Jericho dostane Maxmilián Gottlob i ve scénáři z roku 1966. V další verzi jde Dita Saxová na večeři s již ženatým mužem, proto se scéna ve svatební síni odvíjela trochu jinak. Dita nevěnovala ženichovi ani slůvko, natož pak květiny či gramofonovou desku. Stejně tak je tomu i ve filmu.

Večeře s Maxmiliánem Gottlobem končí vypjatým okamžikem, kdy Dita uslyší z úst starého právníka poznámku, kterou již dříve slyšela od muže, kterému se zcela oddala: „*A také bych řekl, že jste krásně rostlá.*“⁸² Z čehož Dita poznala, že se D. E. Huppert s podrobnostmi z jejich intimní chvíle netajil, což byla pro osmnáctiletou dívku rána. Dita opouští podnik Sofokles se slovy: „*Myslím, že vás oba nenávidím.*“⁸³ Tak je tomu v knize, kde Dita nezůstane obstarožnímu právníkovi nic dlužna a při svatbě mu oplácí stejnou mincí v podobě svazku růží a skladby Jericho.

Ve scénáři z roku 1966 řekne Dita panu Gottlobovi: „*Myslím, že Vás asi nenávidím.*“⁸⁴ Dita tak však reaguje pod dojmem celého večera, nikoli jako v předešlé verzi na prozrazené intimnosti z jejího setkání s D.E.Huppertem, protože v této verzi není zmínka o tom, že by byla Dita dobře rostlá. V následujícím scénáři je to téměř stejné, až na to, že Dita vypustí slůvko „asi“ a je si svým tvrzením naprosto jistá.

Filmová Dita večeří s již ženatým Maxmiliánem Gottlobem, o čemž svědčí i právníkův prstýnek. Dita Saxová nedostane žádný svazek růží, jak tomu bylo v předešlých verzích. Maxmilián Gottlob dal Ditě najevo, že ví o jejím výletu do hotelu Astoria-Novák více, nežli by měl: „*Kdybyste na sobě neměla docela nic, než ten krásný náramek, potvrdil bych vám, že jste nádherně rostlá. Všude, úplně všude!*“⁸⁵ Na což Dita reagovala: „*Myslí, že vás nenávidím oba.*“⁸⁶

⁸² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 160

⁸³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 160

⁸⁴ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1966. s. 105

⁸⁵ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:19:00

⁸⁶ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:19:00

I způsob, jakým dával Maxmilián Gottlob najevo, že od Dity očekává něco na oplátku se měnil.

V knize mluví sice Maxmilián Gottlob o chvilkové rozkoši, nic předtím, nic potom, ale neřekne nic v tom smyslu, že očekává od Dity něco za zprostředkování pobytu ve Švýcarsku. V prvním scénáři se také nic nemění. V následující verzi říká Maxmilián Gottlob po příslibu cesty do Švýcarska: „*No, a já bych také rád dostal něco od vás.*“⁸⁷ Při tanci pak ještě dodá: „*A ještě o něco Vás chci požádat. Myslel jsem, že už vám to pan Huppert naznačil. Víte, já chci vždycky něco za něco, a to je fair play, a vy jste zrovna k nakousnutí.*“⁸⁸ Zřejmě to už by bylo i na Ditu Saxovou příliš, proto ve filmu zazní pouhá narážka, ke které se už pak nevrací: „*Já bych taky rád dostal něco od Vás.*“⁸⁹

Po dobu večere trápily Ditu výčitky kvůli Líze Vágnerové, proto když se vrátila podnapilá do Lublaňské 53, byla Líza Vágnerová, nevěsta nebo také žena pana Gottloba, první, koho potkala, o to více se do ní vryla předešlá výčitka. V knize se Líza stará po smrti Isabely Goldblattové o chod domu a předává Ditě vzkazy od Munka a D. E. Hupperta. Ještě předtím se však ve sklepě potká s Ficim, který ji řekne, aby zmizla.

V prvním scénáři se o ni navíc Líza ještě stará. Když Ditě pomáhá z vany, a ta se jí zeptá, zda si skutečně chce vzít pana Gottloba.

S další verzí přichází zlom. Líza Vágnerová oznamuje Ditě, že Tonička Blauová zemřela. Stále je tu však okamžik, kdy ji Fici vyhání ze sklepa.

Filmová Dita po svém návratu do Lublaňské potká Isabelu Golblattovou, která však mlčí. Lízu Vágnerovou na scéně nevidíme, proto je Dita této živoucí výčitky ušetřena. Namísto toho je Dita Saxová vystavena ráně pro ni mnohem bolestnější. Po svém návratu z podniku Sofokles zjistí, že její kamarádka Tonička Blauová zemřela.

⁸⁷ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 101

⁸⁸ LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967. s. 103

⁸⁹ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:19:00

Nejdříve na Ditu promluví Fici, který tentokrát stojí na chodbě, nicméně stále jí říká: „Zmiz! Zmiz, povídám!“⁹⁰

KONEC

Dita Saxová opustila svou rodnou Prahu a odcestovala do Grindelwaldu, přesto v myšlenkách byla stále v Praze. Dita poslala dne 22. 3. 1948 Lvu Goldblattovi pohled, kde píše, že už se nevrátí. Dita žije vzpomínkami na Prahu, na své malé rodiče, na jejich prádelnu v Josefovské ulici a na nedělní odpoledne s rodiči. Všem vypráví o lidech, se kterými v Lublaňské žila. Často promlouvá k Toničce Blauové. Do Grindelwaldu dostala dopis od Herberta Láguse, který ji stále zval ke svému strýci. Byla to pro ni možnost, jak si žít lépe než teď, ale bez lásky a to pro ni znamenalo: „*Musela by se zkrátka jen trochu znásilnit.*“⁹¹ Herbert Lágus nebyl však jediný, kdo Dítě napsal. Dostala také dopis od D. E. Hupperta, který byl v Paříži, kde se oženil a budoval svou kariéru. Ve své nabubřelosti přiložil k dopisu ještě bankovku, která měla hodnotu Dítina náramku, který si pořídila za dědictví po strýci, a který zde prodala. Na večírku potkala bratry Werliovy, Petra a Pavla, se kterými odešla do prvního patra. Vypráví jim o sobě a nepotřebuje vědět nic o nich, ani který je který. Je to, jak tomu sama říká: „*duševní průjem*“⁹². Tančí s nimi, je ticho, přesto je Dita plna toho, co má přijít zítra: „*(...) pod vlivem její nálady, smutku z něčeho, co skončilo, a strachu před tím, co mělo zítra začít.*“⁹³ Blíží se půlnoc 22. 3. 1948: „*Poslední chvíle dvaadvacátého března – nejen pro mne, ale hlavně pro mne ... Je mi teď devatenáct let.*“⁹⁴ Vypráví bratrům o malíři, kterého tam potkala. Jeho bratr byl jako Dita v Terezíně a už se nevrátil.

Ráno šla Dita za východu slunce směrem k ledovci. Přemýšlí, proč se narodila, když zůstala nakonec sama. Myslí na knihy, které četla. Myslí na své rodiče, na tatínka,

⁹⁰ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:21:00

⁹¹ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 201

⁹² LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 203

⁹³ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 208

⁹⁴ LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 210

který jedl chléb s máslem a bílou kávou, kterou mu maminka přistrojila a jak si ona sama hrála na dvorku v Josefovské.

Dita ukončila svůj život pádem z ledovce. Našli ji oba bratři, když jí šli hledat, aby jí dali kabelku, kterou u nich zapoměla.

V závěru knihy nalezneme dopis z 23. 3. 1948 od Ericha Munka, který je plný obav o její život.

V obou scénářích píše Dita také pohled, ale už v žádném nenapíše, že se nikdy nevrátí. Pouze v prvním scénáři je obraz, který je věnován Ditině jízdě na bobu. Na večírku se vše odehrává podobně jako v knize.

Poté co se Dita vydá k ledovci, vzpomíná na své blízké. Nejprve na Toničku, poté jí vyvstane v mysli vzpomínka na prádelnu, na tatínka a maminku. Další vzpomínka je věnována profesoru Munkovi a jeho tvrzení o tom, že je svět pouze jeden. Před svým pádem se upamatuje na holínky a na poslední pohled, kdy viděla maminku v mlze.

Ditu našli náhodní lyžaři.

V závěru je záběr na dopis od Ericha Munka, přeje Ditě vše dobré, zajímá se, jak se jí vede, ale nemá strach o její život.

V druhém scénáři je pohled věnován Goldblattovým a ne pouze Lvu Goldblattovi, protože od této verze z něj není vdovec. Situace na večírku probíhá opět obdobně.

Cestou k ledovci promlouvá Dita k Toničce a obraz je věnován prádelně v Josefovské. Maminka volá Ditu k obědu a tatínek mluví o „bílém domě“.

Po Ditině pádu ji najde starší z bratrů.

V závěru je opět dopis od Ericha Munka, který je stejný jako v prvním scénáři.

Filmové zpracování je v mnoha ohledech jiné. Není zde žádná zmínka o pohledu. Kamera nás přenesse rovnou na večírek.

O náramku, který si Dita pořídila k osmnáctým narozeninám, se v knize dovídáme, že jej Dita prodala. Ani jeden scénář se k náramku nevyjadřuje. Na filmovém plátně však vidíme Ditu v krásných šatech a její ruku zdobí náramek.

Dita se s bratry baví už na večírku. Vyťukáváním na klavír dá podnět k písni, na kterou divoče tančí a směje se. Tento záběr nalezneme pouze ve filmu.

Další záběr už je v pokoji. Od této chvíle je záběr skoro němý. „Duševní průjem“, který nalezneme v knize (i scénáře jsou v tomto ohledu bližší knize) se na filmovém plátně proměnil v naprosté ticho. Jediné, co Dita řekne, je, že jí je devatenáct let, když odbije půlnoc. Ditino datum narození je ve filmu sporné. Dita zde žádné pohledy nepíše ani neobdrží, proto není možné přesně určit, kdy se to stalo. Scéna u bratrů je skoro němá, Dita ukončí svou návštěvu slovy: „Už ne.“⁹⁵

V následujícím záběru jde Dita k ledovci a svou poslední vzpomínku věnuje rodičům a společnému nedělnímu obědu. Scéna je opět němá, slyšíme pouze maminčino volání: „Dito.“⁹⁶

Poslední záběr je věnován mrtvé Ditě Saxové, nevíme, kdo ji našel a není zde žádný dopis od profesora Munka.

Arnošt Lustig měl jinou představu o filmové podobě Dity Saxové: „*Já jsem měl pocit, že ten film by měl být jako kniha, o dívce, která je pořád veselá a jedna z jejích masek je, že nebude nikoho obtěžovat svým trápením, že bude pořád veselá a nakonec skočí ze srázu.*“⁹⁷ Arnošt Lustig si přál, aby Dita Saxová byla veselá děvče, které zasáhne filmového diváka svým rozhodnutím zemřít, můžeme skoro říci, že tomu tak bylo. Přestože byla Dita Saxová po dobu celého filmu spíše melancholická, v závěru jejího pobytu ve Švýcarsku se tváří ve společnosti poměrně radostně. Rozverně tančí na píseň, ke které dala sama podnět vyťukáváním na klavír, a směje se. Pak však, když je

⁹⁵ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:40:30

⁹⁶ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. 01:45:46

⁹⁷ MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967. titul 18

ve společnosti dvou bratrů, nastane v její náladě zlom. Zřejmě měla vše dopředu promyšleno. Ve filmové podobě ponechali tvůrci Dítě vzpomínku na rodiče, díky jejichž ztrátě zůstala sama.

1.1.3. Shrnutí

V této diplomové práci jsem se pokusila zachytit změny, kterými prošel příběh o Dítě Saxové od první knižní verze až po filmové zpracování.

Arnošt Lustig pozměňoval osudy hrdinů.

Postava Dity je jiná vzhledově i povahově. Plavovlasá dívka skandinávského typu byla ve filmu ztvárněna Krystynou Mikolajewskou, která je bruneta. Dita je dívka, po které muži touží, proto chtěl zřejmě režisér Antonín Moskalyk zdůraznit dívčinu krásu a nebylo pro něj tak důležité zachytit ji typově. Z knihy známe veselou Ditu Saxovou, po zhlédnutí filmu už nám taková ale nepřipadá, je spíše melancholická, jako by byla myšlenkami jinde. Dita Saxová v knize je dívka, jejíž životní heslo je „Život není to, co chceme, ale to, co máme.“, a která nachází odpovědi na mnohé otázky v Dykové Krysaři. Na filmovém plátně zůstane Dítě pouze její životní motto a o panu K. už divák neuslyší.

Jiný osud nalezneme u Toničky Blauové. V prvních dvou verzích je Tonička zdravá a přeje si se vdát. Dovídáme se i o ženichovi. Od druhého scénáře Tonička umírá namísto Isabely Goldblattové. Správce i jeho žena se s vývojem příběhu dostávají na jeho samý okraj, není jim věnováno příliš pozornosti, proto zřejmě musel zemřít někdo jiný. Autor přenechal tento smutný osud Toničce Blauové. Smrt mladé dívky, která se těší ze života, zasáhne diváka více nežli smrt starší ženy, která žije vzpomínkou na své tři mrtvé syny. Její smrt se nedotkne pouze diváka, ale způsobí bolest i melancholické Dítě, která si je ve filmu s Toničkou mnohem bližší než v knize.

Linda Huppertová v knize rezignuje, už nechce získat Alfréda Neugeborna. Odcestuje neznámo kam. Ve filmu se však dívka, která Ditu nemá v lásce, přestěhuje

k ní na pokoj. Tonička zemřela, Líza se vdala, Brita odcestovala, všichni Ditu opustili. To poslední, co by si Dita přála, je být na pokoji s Lindou, Arnošt Lustig tak staví filmové Dítě další překážku do cesty.

Postava Alfréda Neugeborna, zvaného Fici, se také proměňovala. Fici touží po Dítě a chce se mít jednou dobře. V knize a ve scénáři z roku 1966 sleví ze svého snu a požádá o ruku svobodnou matku, Dorisku Levitovou. Fici mluví o tom, že si pořídí psa jménem Hitler, stane se tak v knize a v prvním scénáři. Fici má nejlepší pozici ve scénáři z roku 1967. Nepořídí si sice psa, ale koupí obojživelný automobil KDF. Při rvačce s Davidem Huppertem ho v této verzi zasáhne nejvíce, David upadne totiž do bezvědomí. Z této pozice se Fici propadne na filmovém plátně do role outsidera. Nepořídí si totiž ani psa, natož automobil, a David ho sprovodí fackováním ze sálu.

Andy Loberer, Doriska Levitová, Lev Goldblatt a Isabela Goldblattová jsou postavy, které se s vývojem příběhu dostávají na samý okraj nebo v něm nejsou vůbec.

Autor nepozměnil pouze postavy, ale upravoval také obrazy.

U každého zpracování si přečteme jiný začátek příběhu. Úvodní scéna je věnována správci a jeho ženě. S vývojem příběhu se jejich význam stále zmenšuje, proto i tato scéna ztrácí na důležitosti a autor ji ve filmu zredukoval pouze na Isabelino volání na Ditu.

Dita obdrží nečekané dědictví po strýci. Muž, který v době války zlaté fólie skrýval, se snaží Dítě naznačit, jak to pro něj bylo nebezpečné. Autor ve všech verzích míru tohoto nebezpečí pozměňoval, ve filmu uslyšíme o 6000 mužích gestapa. Situace není příjemná ani muži, ani Dítě, muž se snaží zavést hovor na jiné téma. Všimne si koček Isabely Goldblattové. Protože správce i jeho žena ztrácejí své postavení v příběhu, nevěnuje muž v druhém scénáři a ve filmu pozornost kočkám, ale tomu, kde Dita žije. Muž se zmíní o úloze kolektivu, dali je dohromady, aby to měli lehčí.

Dita vzpomíná na svou maminku, která zemřela v koncentračním táboře. Arnošt Lustig si v této scéně pohrával s postavou, která měla v rukou maminčin život a která ji poslala na smrt. Od hrubého vojáka se ve filmovém zpracování dostal až k elegantnímu

lékaři. Více na diváka zapůsobí, když na smrt posílá ten, kdo má lidský život zachraňovat.

Scéna v klenotnictví byla opředena tajnostmi při prohlížení zlata, od kterých bylo ve filmu upuštěno. Na rytině na náramku byl vždy „dnešní“ datum a to byl 21. březen, první jarní den, na který se Dita narodila. Ve filmu není zmínka o tom, ve který den má Dita narozeniny. Autor pozměnil datum rytiny na 24. duben. Význam tohoto dne nebo důvod změny se mi nepodařilo z ničeho vyčíst a odůvodnit.

Ze všech nápadníků si Dita vybere Davida Egona Hupperta, se kterým jede do hostince. Jedině ve druhém scénáři uslyší Dita vyznání citů, kdy jí D.E. řekne, že ji má docela rád. Pro Davida je výlet s Ditou nezávaznou zábavou, proto z jeho úst žádné vyznání nikdy jindy už neuslyší. Naopak Dita mu vždy řekne, že je ráda, že to byl on a nikdo jiný.

Ples je místem, kde došlo k rvačce mezi Davidem a Ficim. Při rvačce je vždy, kromě filmového zpracování, zasažena Linda, která se dohadovala s Ficim kvůli Dítě. Rozhodující úder dá Fici v druhém scénáři, ve filmu se role obrátí a Fici je fackováním za pochodu sprovoden ze sálu.

Dita jde na večeři s Maxmiliánem Gottlobem. Díky posouvání scén večeří jednou s ženatým pánem (scénář 1967, film) a podruhé se svobodným mužem (kniha, scénář 1966). V knize a filmu dá Gottlob Dítě najevo, že ví o výletu s Davidem víc, než by se slušelo. Autor zde pozměňoval způsob, jakým Maxmilián Gottlob naznačoval Dítě, že od ní také něco očekává. Dita opouští podnik Sofokles vždy se slovy nenávisti, které řekne buď z důvodu vyrazených intimností, nebo pod dojmem celého večera, kdy obstarožní právník neustále naznačuje, že očekává něco na oplátku.

Zpracování Dítina pobytu v Grindelwaldu je ve filmu dost odlišné od knižní verze. Během svého pobytu Dita v knize neustále vzpomíná a vypráví o svých přátelích. Sama tomu říká „duševní průjem“. Filmové zpracování je skoro němé, divák může pouze odtušit, co se v Dítě děje. Poslední vzpomínka věnuje svým rodičům.

Příběh Dity Saxové se v rukou autora neustále proměňoval. V této diplomové práci jsem porovnávala čtyři verze téhož příběhu. Přesto Arnošt Lustig neměl pocit, že

by dal do příběhu vše a k Dítě Saxové se po letech vrátil, aby ji přepracoval a v roce 2007 vydal znovu. Jak sám teď autor říká, je Dita Saxová „hotová“.

2. Nerealizované scénáře

Arnošt Lustig napsal několik scénářů, které se nepodařilo zrealizovat.

Na konci čtyřicátých let měl vyjít román *Golem*, nakladatel jej však vrátil k přepracování a k jeho vydání už nedošlo. Společně se Zbyňkem Brynychem pracuje autor na literárním scénáři *Golem* ze září 1964. Příběh skrytý pod názvem *Golem* se však k očím diváka ani čtenáře nedostal. Arnošt Lustig se ke svým příběhům vrací a přepracovává je, proč se už ale ke svému příběhu nevrátil?

Přestože Jaromil Jireš nenatočil žádný film podle Lustigova námětu, spolupracoval s ním na dvou scénářích. Byli jimi *Bílé břízy na podzim* (září 1964) a *Dívka s jizvou* (červen 1965).

2.1. Bílé břízy na podzim

V šedesátých letech se Arnošt Lustig rozhodl napsat příběh „o zrození čistého snu a marné touze po jeho uskutečnění“⁹⁸. Arnošt Lustig je ve světě proslaven jako autor píšící o holocaustu, s čímž se úplně neztotožňuje. Jak sám říká: „Zevnitř, vnitřně bych se bránil označení, že jsem spisovatel holocaustu, ačkoli mi to přináší větší známost než všechno ostatní, ale o čem chci skutečně psát, je člověk pod tlakem. Jak se chová, jestli je schopen zachovat si charakter, slušnost, čest anebo kdy jí člověk ztrácí.“⁹⁹ Přestože je Arnošt Lustig známý především jako autor píšící o holocaustu, není to jediné téma, které u něj nalezneme. Vzáří 1964 vzniká ve spolupráci s Jaromilem Jirešem literární scénář *Bílé břízy na podzim*, který se nedočkal filmového zpracování. Arnošt Lustig se svého příběhu, který popisuje osudy mužů Pomocného technického praporu nevzdal a v roce 1966 vychází v knižním vydání. Ke čtenáři se tak dostává kniha, která je velmi odlišná od autorových předešlých děl, kterými byla například *Dita*

⁹⁸ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

⁹⁹ 13. komnata, Česká televize. ČT1, 20.2.2009, 20:55.

Saxová, Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou nebo *Démanty noci*. Arnošt Lustig totiž pouští téma druhé světové války, rasové nesnášenlivosti vůči Židům nebo to, jak se má člověk vyrovnat s tím, co zažil a žít dál. Lustigův příběh pojednává o osudech mužů, kteří se nějakým způsobem provinili vůči socialistické společnosti. Ani po letech se autor nesmířil s tím, že se cenzura s jeho příběhem vypořádala po svém. Na obálce své polistopadové knihy autor uvádí: „*Tuhle knížku jsem napsal už dávno; nejdřív neměla vyjít; zůstala trčet na cenzuře, potom vyšla zmrzačená; věděl jsem, že přijde čas a sednu a přepíšu ji, aby vypadala, jak jsem chtěl.*“¹⁰⁰

Na porovnání tří zpracování téhož příběhu chci ukázat, že by *Bílé břízy na podzim* s velkou pravděpodobností nevyšly v roce 1966 v takové podobě jako po revoluci. Literární scénář z roku 1964 a první vydání knihy (1966) si jsou velmi podobné. O druhém vydání mohu říci, že je to z mnoha hledisek docela jiná kniha. Napsal ji sice tentýž člověk, ale s třicetiletým odstupem.

Cenzurní orgán byl zrušen až v roce 1968, proto je nutné se otázkou cenzury také zaobírat.

2.1.1. Cenzura

Spisovatel chce vydávat, přeje si, aby se jeho kniha dostala ke čtenáři, ale ví, že to není tak jednoduché. Každý má v sobě tu prvotní cenzuru, která utváří to, jak příběh vypadá. Přijde-li spisovateli na mysl pasáž, o které je přesvědčen, že je pro jeho knihu to pravé a přesto ji musí zamítnout, protože už dopředu ví, že by mohla být tím důvodem, který by znamenal zkázu pro jeho příběh. Mnoho děl tak vzniklo pod vlivem autocenzury.

Druhou možností je, že spisovatel nabídne příběh, ale ten se dostane ke čtenáři v mnohém ochuzený, protože ho upraví někdo jiný.

¹⁰⁰ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995.

V 60. letech jsou poměry uvolněné, přesto se umělci stále potýkají s cenzurou. „V letech 1965-66 cenzurních zásahů ubývalo, i když zcela nevymizely. Vynucené úpravy postihly například román Arnošta Lustiga *Bílé břízy na podzim* (1966), (...)“¹⁰¹ Nevíme, jak dlouho trvalo cenzurnímu orgánu schválení knihy. Proto nemůžeme s určitostí říci, zda se kniha nechala inspirovat literárním scénářem (září 1964), bylo-li tomu naopak, nebo zda vznikaly současně a vzájemně se ovlivňovaly. První vydání knihy je velmi podobné literárnímu scénáři (září 1964), proto je nezbytné zaobírat se také tím, jak v 60. letech fungovala cenzura u literárních scénářů a filmu.

Cenzurní zásahy můžeme odhalit porovnáním cenzurované knihy s rukopisem, který autor odevzdal vydavateli. Je možné, že se Lustigův rukopis *Bílých bříz na podzim* nachází v nezpracovaném fondu Československého spisovatele v Památníku národního písemnictví na Starých Hradech. Tento fond je nezpracován, tudíž neexistuje žádný seznam děl, které se v tomto fondu nacházejí. Protože není jisté, zda se v tomto fondu zmíněný rukopis nachází (autor si jej mohl u vydavatele vyzvednout), odmítla jsem možnost vyhledání rukopisu, která se jevila při hodinové sazbě 260,- Kč/hod za práci pracovníka, který by tím byl pověřen, příliš drahá.

CENZURA U FILMU

V 50. letech se projevovala cenzura různě. Scénář byl neustále upravován, filmový materiál byl tak sestříháván, aby v něm nezůstala jediná ideologicky napadnutelná nesrovnalost. Cenzurní zásah tedy probíhal jak na poli scénáře, stříhání filmu, ale také pouze ústním pokynem, který nebyl nikde písemně zaznamenán. Orgánem, který prováděl cenzuru, byla Hlavní správa tiskového dohledu. Cenzurní tlak byl však takový, že ani schválení díla tímto orgánem neznamenalo, že bude mít vznik díla hladký průběh a že zůstane v takové podobě, v jaké byl schválen. V době silného

¹⁰¹ JANOUŠEK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69.* (aktualizováno 8.9.2006). Dostupný z WWW:<<http://www.ucl.cas.cz/texty.html>>. /31.11.2007/.

cenurního tlaku byla vydávána díla, která splňovala velmi přísná a úzce orientovaná pravidla tehdejší socialistické společnosti. Autorova individualita a originalita byla v těchto dílech omezena.

Koncem 50. let se začaly poměry uvolňovat a to znamenalo postupné uvolňování prostoru pro nová nebo do té doby problematická témata, přesto se o jejich prosazení muselo stále bojovat. Důležitým mezníkem je rok 1963, kdy se prosazuje mladá generace, ale ke slovu se hlásí i starší filmaři jako Kachyňa, Vlácil, Vávra nebo Brynych. V tomto období polevily i cenurní snahy: „*Navrhované scénáře procházejí v té době bez větších úhon schvalovacím řízením a reakce přicházejí spíše dodatečně.*“¹⁰² Pozornost se soustřeďovala spíše na mladé autory, u kterých nebyla jistota pevného ideologického přesvědčení. Neustále se prosazovaly odvážnější filmy. Zřejmě bylo možné napsat scénář a vyčkat na lepší období pro jeho realizaci: „*Proto již hotové scénáře Všech dobrých rodáků nebo Žertu čekaly na příhodnější dobu, aby mohly být zařazeny do realizace.*“¹⁰³ Z toho bychom mohli usuzovat, že autoři nechtěli, aby jejich díla byla cenzurována, proto s jejich realizací vyčkávali. Jiný zdroj uvádí, že Kunderův *Žert* na cenzuře „*zamrzl*“¹⁰⁴, což by mohlo znamenat, že se autoři o jeho realizaci pokusili již dříve, ale cenzura ji nedovolila. Problematika cenzury 60.let je natolik komplikovaná, že se i zdroje, které se této tématice věnují, v některých detailech zcela neshodují.

Kachyňův *Kočár do Vídne* (1966) je ukázkou toho, že bylo možné tehdy dost nejednotnou cenzuru obejít a navzdory jí natočit film. Cenurní orgán byl tehdy donucen posoudit už hotové dílo. Cenzura polevovala natolik, že byl v roce 1968 cenurní orgán zrušen.

¹⁰² *filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let.* Praha: Národní filmový archív, 1993. s. 153

¹⁰³ *filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let.* Praha: Národní filmový archív, 1993. s. 154

¹⁰⁴ ŽALMAN, J.: *Umlčený film.* Praha: Národní filmový archív, 1993. s. 26

Na uvedených příkladech můžeme vidět, že cenzura a zacházení s ní nebyly vždy stejné. Můžeme mluvit pouze o cenzurních tendencích v době 60. let. Není však možné říci, jak tehdy cenzura u literárních scénářů přesně fungovala.

Arnošt Lustig byl komunist. Nepatřil k mladé rebelující generaci, které byla věnována větší pozornost. Přesto mohl autor věnující se převážně tématice holocaustu vzbudit pozornost, když napsal příběh o mužích Pomocného technického praporu. Nevíme, proč nebyl film s tímto námětem natočen. Důvodem mohla být cenzura nebo jen malý zájem, se kterým se setkala mnoho jiných předloh. Není možné říci, zda byl literární scénář *Bílých bříz na podzim* (září 1964), k jehož realizaci nedošlo, cenzurován nebo nikoli.

2.1.2. V čem se druhé vydání liší?

Druhé vydání z roku 1995 se od prvního značně liší a to nejen dobovými narážkami nebo skutečnostmi, způsobem vyprávění, změnou hlavního děje a charakterů, ale i zmínkami o holocaustu.

Pakliže tvrdím, že je Arnošt Lustig proslulý jako autor věnující se ve svých knihách tématice holocaustu, ale pro *Bílé břízy na podzim* si vybral jinou tematiku, tak to platí pouze pro první dvě verze příběhu.

V přepracovaném vydání *Dity Saxové a Bílých bříz na podzim* vidím určitou tendenci, která spočívá v tom, předat dnešnímu, ale i budoucímu čtenáři kus bolestné historie, která by neměla být nikdy zapomenuta. Generace, která si prožila peklo druhé světové války, pomalu vymírá a lidé často zapomínají na hrůzy s ní spojené. Arnošt Lustig upravuje staré příběhy a vnáší do nich své prožitky a utrpení mnohých lidí.

Autor popisuje v druhém vydání strasti lidí, kteří byli socialistické době nepohodlní. Odhaluje zřůdnosti, kterých se na lidech komunismus dopustil. Lidé době

nepohodlní žili za docela jiných podmínek než ti, kteří šli s dobou. Podobně jako Židé za Třetí říše. Arnošt Lustig velice často na dobový problém navazuje příkladem z doby ovládané nacismem. Odhalil tak čtenáři skutečnost, že si nacismus a komunismus nejsou tak vzdáleny. Nemyslím si, že by byl Arnošt Lustig předsrpnovou dobou zcela zaslepen a že by jí nic nevytkl, ale myslím si, že právě on tehdy nemohl vidět takové souvislosti a podobnosti jako s odstupem času, přestože je jiní viděli.

V této diplomové práci nalezneme pouze výčet příkladů tohoto připodobnění a nebudeme se více věnovat problematice výše zmíněných „ismů“. O tomto tématu je možné se dočíst v MURAVCHIK, J.: *Nebe na zemi*. Praha: BB art, 2003.

Způsob vyprávění obou knih je také rozdílný. První vydání a literární scénář jsou ve svém podání drsné a chování některých lidí je dost nízké. Znázorňuje chování lidí ve vypjatých situacích. Naproti tomu nabídne přepracovaný příběh čtenáři mnoho krásných, až lyrických pasáží. Už v tom, jak autor knihu uchopil a nabídl ji čtenáři, je rozdíl.

Výše jsem zmínila, že není přesné řídit se datem vydání první knihy (1966) nebo literárního scénáře (září 1964). Při komparaci děl z této datace v rámci přehlednosti vycházím. Úskalí způsobená cenzurou si uvědomuji.

ZTVÁRNĚNÍ SOCIALISTICKÉ SPOLEČNOSTI

Literární scénář nám jen v několika narážkách naznačí, že se příběh odehrává v době tvrdého komunismu. Poznáme to například podle oslovení „*soudruhu kapitáne*“¹⁰⁵ nebo podle kapitánovy přísahy: „*Sloužím socialistické vlasti!*“¹⁰⁶. Svobodník zvaný Jidáš se pokusil překročit hranice a to je důvod, proč byl přidělen

¹⁰⁵ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 4

¹⁰⁶ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 4

k jednotce. V těchto několika náznacích je charakterizována doba, která však není nikterak hodnocena.

Kapitán a postava faráře, kteří jsou v prvním znění příběhu považováni za ideology jednotky, spolu rozmlouvají o tom, zda by dokázali překročit řád věci, ve kterou věří, tedy Bůh a komunismus. Farář řekne kapitánovi: „*Já vám nevyčítám, že jste komunista.*“¹⁰⁷ Kapitán na to reaguje: „*Věříte v něco, co neexistuje, ale dává vám to sílu*“¹⁰⁸ Po chvílce zaváhání odpoví farář kapitánovi jako sobě rovnému: „*Totéž by se dalo říci o Vás.*“¹⁰⁹ Dva muži, kteří hájí svou věc. Jeden druhému jeho víru nevyčítá a ten druhý je pro ni zřejmě vězněn. Žádný jiný exkurz do socialistické společnosti nebyl potencionálnímu divákovi nabídnut.

Druhé ztvárnění příběhu nám o socialistické společnosti nabízí také jen velmi málo. V první knize si postava kněze pohoršila. Už to není ideolog jednotky, ale pološílený kněz, který stál před soudem pro velezradu. Osvobodili ho pro nedostatek důkazů nebo jak říká jeden z mužů jednotky: „*pro nepřítomnost viny*“¹¹⁰. Dále se dovíme, že se postava kněze provinila snad jen tím, že u něj ve vyšetřovací vazbě našli modlitební knížku. Arnošt Lustig své postavy nepojmenoval. Za přezdívky skryl osudy lidí, se kterými se mohou mnozí ztotožnit. První zpracování hovoří o faráři, druhé o knězi, ale je to úplně jedno, protože se vždy jedná o tentýž osud člověka, který je u Pomocného technického praporu proto, že věří v něco jiného.

O členech pomocného technického praporu se v knize poprvé dovídáme: „*Pak tam sloužila celá galerie nespolehlivých pro třídní původ, synové větších rolníků nebo továrníků, zavřeni původně na podmínku a pak pro službu v praporu propuštění.*“¹¹¹ nebo „*Většinou byli proti režimu.*“¹¹²

¹⁰⁷ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 37

¹⁰⁸ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 37

¹⁰⁹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 37

¹¹⁰ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 7

¹¹¹ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 7

¹¹² LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 30

At' už se v literárním scénáři nebo v prvním vydání knihy dočteme nějakou poznámku k tehdejší době a moci, která zde vládla, je to pouhé neutrální konstatování. Je to fakt, ze kterého nelze poznat, zda autor dané skutečnosti kritizuje nebo zda se s nimi ztotožňuje a to je zřejmě důvod, proč tyto scény nebyly vyškrtuty a kniha mohla vyjít. Mírnou kritiku vidím v první knize na tvrzení: „*Kapitánova revoluce potřebovala pistole a také věznice jako kdysi církev, a pomocné prapory pro levnou práci, jenže teď ve jménu třídy proti třídě a také člověka, a ne už boha. Nebylo to příliš hořké sypání na kapitánův sladký koláč?*“¹¹³

Arnošt Lustig vnesl do druhého vydání mnohé pasáže, na kterých ukázal tehdejší socialistickou společnost. Každý z mužů Pomocného technického praporu se nějakým způsobem znelíbil socialistické společnosti. Houhou byl synem nespolehlivého rolníka, Medik měl matku ve Vídni, Holand'an ukradl autobus, Jidáš se pokusil přejít hranice a jeho otci se to povedlo. To jsou pravé důvody, proč muži mají namísto zbraně v ruce lopatu. Literární scénář a první vydání hovoří o násilnostech, rvačkách a neposlušnosti. Arnošt Lustig používá pro své hrdiny přezdívky, málokdy o nich mluví pravým jménem. Autor vnesl do svého příběhu konečně pravdu, kterou tehdy skryl za lidskou neposlušnost.

Kultura, která nesplňovala přísné podmínky socialismu, byla zakázaná. Muži Pomocného technického praporu zpívají zakázané písně jako o krásné Meredith, přestože jim zato hrozí vězení. V pracovní boudě mají plakáty z časopisů zakázané hudby, jazzu a swingu. Rozhlasové stanice Hlas Ameriky a Svobodná Evropa jsou taktéž zakázané, přesto je muži poslouchají, když mají možnost. Postava kapitána se zmítá v pochybách nad rozkazem rozbít sochy, který dostal. Nevidí důvod, proč musí být zneškodněny, ale věří, že ti, kteří to požadují, vědí proč. Kniha nám ukazuje mnohé absurdity, které se před revolucí staly skutečností a i to, že lidé ve slepé poslušnosti dělali věci, kterým ani nerozuměli nebo s nimi nesouhlasili.

¹¹³ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 33

Společnost snila sen o rovnosti, věřila, že se všichni budou mít stejně. Ale i kapitán Pomocného technického praporu, člověk, který v knize ztvárnil představitele socialistické společnosti, považoval tuto myšlenku za utopii: „*Budou si muset ještě utahovat opasky, vzdávat se některých svobod a práv, aby nakonec nikdo neměl pána, směl volně myslet a pracovat, kde chce. Až nebude mít nikdo hlad, zmizí zbytečné nemoci, všichni budou mít střechu nad hlavou. Bylo příjemné snít.*“¹¹⁴ Lidu byl nabízen sen, ale skutečnost vystihovala slova Tetovaného, který okusil hořkost režimu na vlastní kůži: „*Jejich nejlepší doba je naše nejhorší.*“¹¹⁵

Socialistická společnost docílila toho, že si i lidé velmi blízcí mohli být najednou docela cizí. Propracovaný systém donašečů a udavačů dovedl zařídít, že jeden den je člověk nahoře a druhý den se propadne až na samé dno. Arnošt Lustig ukázal donašečství na postavě Jidáše. Jidáš chtěl přejít hranice, byl chycen a přidělen k Pomocnému technickému praporu jako svobodník. Když je to jen trochu možné, snaží se využít příležitosti a očistit se. Tvrdí, že je u praporu omylem a že došlo k záměně jeho složky za otcovu. Smůlou pro něj bylo, že kapitán nebyl typickým představitelem své strany: „*Kapitánovi se ošklivil systém udavačů, kteří záplatovali díry ve své minulosti a z másla na hlavě udělali zásluhu. Díky udavačům měl ovšem v papírech na každého něco.*“¹¹⁶ Ani mužům u praporu nebylo donašečství po chuti, proto byl svobodník zvaný Jidáš mezi dvaceti osmi muži docela sám.

Pomocný technický prapor se nacházel v blízkosti hranic, na území, které po druhé světové válce a po vysídlení Němců zůstalo zpustošené a liduprázdné. Muži rozpravují o poplachu u psinců, který je zřejmě kvůli tomu, že je na hranicích rušno. Medik poznamenal: „*Už je vidím, jak se na rozkaz semknou do jednoho šiku. Ještě těsněj, soudruzi, než včera; tak těsně, až se z toho udusíte. Jako by nevěděli, že každá hranice má dvě strany, nejenom tu zajištěnou drátem odtud.*“¹¹⁷ Železná opona, hranice, přes kterou nesmí nikdo ven a když se ven dostane, tak už nesmí zpět. Muži byli u Pomocného technického praporu nedobrovolně, byla jim odepřena svoboda. Kněz však

¹¹⁴ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 19

¹¹⁵ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 22

¹¹⁶ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 19

¹¹⁷ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 142

vidí za slovem svoboda něco ještě docela jiného: „*Dokud nebudou všichni lidé svobodní, nebude nikdo na svobodě.*“¹¹⁸ Bylo vesměs jedno, jestli byl někdo ve vězení, nasazen v lomech nebo seděl doma u televize. Protože ti, kteří se ničím dobře neznelíbili, ale nic z ní neměli, nebyli o moc víc svobodní než ti zavření. Všichni žili za „ostatným drátem“, který kolem nás byl proti naší vůli obehnán a jehož překročení se tvrdě trestalo.

Arnošt Lustig se ve svém přepracovaném příběhu již netají tím, v jakém světle vidí socialistickou společnost: „*Každá doba má svého d'ábla. Jednou jsou to křižáci, podruhé socialisti, po nich přijde bůhvíco.*“¹¹⁹

NACISMUS, HITLER, HOLOCAUST

Dvacáté století je dobou velkých zvrátů, lidská očekávání střídá utrpení. Arnošt Lustig zažil na vlastní kůži německou nesnášenlivost, posléze se nadchl pro lepší socialistickou budoucnost a v roce 1968 volí emigraci. Přestože nalezne místo pro život na druhé straně oceánu, vrací se po revoluci do své rodné země a jako spisovatel se snaží s minulostí vypořádat. Jestliže jsem napsala, že se *Bílé břízy na podzim* nevěnují tématice holocaustu, což platí pro první dvě verze příběhu, tak to v posledním znění již není pravdou. Autor nalezne vždy skulinku, kde upamatuje čtenáře na hrůzy války. Arnošt Lustig obohatil po třiceti letech příběh o pasáže, ve kterých můžeme najít podobenství Hitlera se socialismem.

V literárním scénáři není jediná narážka, podle které by čtenář poznal, že by druhá světová válka rozpoutaná Německem vůbec byla.

¹¹⁸ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 173

¹¹⁹ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 14

V první knize nalezneme jedinou narážku na Němce a to v souvislosti s německými vojáky, kteří tu byli před Pomocným technickým praporem: „*Ale kdyby mohli, vzkřísili by z mrtvých i posledního německého svobodníka, který někde na nějaké frontě padl, a zase šli do války za Německo.*“¹²⁰

Arnošt Lustig připomene v druhém vydání *Bílých bříz na podzim* čtenáři nelidskosti, které se odehrávaly za druhé světové války.

Vojáci stojí ve frontě na jídlo a kapitán slyší kněze, jak mluví o tom, že se dá každé slovo zneužít, o vykrádání slov nacisty: „*Slova svým duchem jsou jako lidi: dají se převychovat, změnit, zabít. Odsoudit k zapomenutí. Mohli se pak tvářit, že lidi jsou jako slova, a zabijet nemluvnata, zmrzačené, slepé, hluchoněmé, teplé, koho se jim zachtělo, o kom si mysleli, že jim překáží.*“¹²¹ Ve dvacátém století prožívá jazyk krizi. Kněz si stejně jako umělci po druhé světové válce lámou hlavu nad tím, zda může jazyk dostatečně vyjádřit hrůzy, kterými si člověk prošel: „*Kněz podezíral slova, že omlouvají i to nejkrutější; dovedou znít mírněji než ozvěna činů a zločinů, které kryjí.*“¹²²

Čára vzpomíná na transporty s Židy, které pozoroval jako malý kluk na nádraží. Vagóny byli přeplněné a lidé trpěli hladem a žízní. Viděl železničáře, který přestože věděl, že je jeho život v ohrožení, nosil lidem ve vagónu vodu. Lidský život byl pro Němce bezcenný.

Arnošt Lustig ve svých dílech mluví především o Němcích a nacistech. Postavě Medika vložil do úst větu, ve které nezůstává ani fašistickým Rakušanům nic dlužen: „*Ani v Rakousích nezaháleli.*“¹²³

V přepracovaném vydání nalezneme mnohá připodobnění nacismu a komunismu.

Stavbyvedoucí nemá s muži nejlepší vztahy, oni mu neustále poškozují kolo a on jim píše méně práce, nežli vykonali. Raději než aby potkával „potrefené“, přešel na

¹²⁰ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 30

¹²¹ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 17

¹²² LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 17

¹²³ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 18

druhou stranu chodníku. Dobře nepohodlní lidé jako by byli ocejchováni. Stejně tak to zařídil nacista, když poručil Židům, aby nosili žluté hvězdy.

Bratr dívky, která přišla muže navštívit a donesla jim nějaké občerstvení, je v blázinci. Prý byli na statku rádi, že se ho zbavili, protože z něj měli strach. Socialistická společnost stejně jako Hitler chtěla jen ty zdravé a těch, které pro ně měli menší cenu, se zbavovala. Starší z Bratří si kladl otázku: „*Jsem jen zvědav, jak dlouho to bude trvat, než zase budou posílat křípky do plynu jako za Němců.*“¹²⁴

Kněz tvrdí, že pro něj německá válka ještě neskončila. Němci udělali z židovství démona, nepřítele a to byla záminka k hrůzným činům. Zločiny byly páchany ve jménu lepšího zítřka a čím horší nepřítel, tím nevinnější se zločiny zdály. Je jedno, že válka rozpoutaná Německem skončila, když její myšlenku převzal někdo jiný: „*Přežilo to druhou světovou válku.*“¹²⁵

Dívka miluje koně a Houhou jí začal vyprávět o svém strýci, pro kterého byli koně životní náplní. Strýc nenáviděl Němce a celou válku čekal na vojsko z Východu. Němci se plemenných koní nedotkli. Když se konečně dočkal armády v rudých barvách, dočkal se i toho, že pro bolševika byl kuň jako kuň, neviděli žádné rozdíly a také je nedělali. Bylo to jako vyhnat čerta d'áblem.

Člověk, který okusil na vlastní kůži lidskou zlobu a nenávist, kterou rozpoutal nacismus, odhaluje čtenáři ve své knize podobenství mezi komunismem a nacismem.

LYRICKÉ PASÁŽE VERSUS DRSNOST

Příběh o pomocném technickém praporu se v rukou autora proměňoval. Nejenže pozměnil hlavní děj příběhu, ale i způsob, kterým jej čtenářům nabízí.

V prvních dvou ztvárněních naráží čtenář na velmi drsné, strohé a věcné podání příběhu. Nikdy nezachází do přílišných detailů. Ani ne čtyřicetiletý Lustig čtenáře

¹²⁴ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 74

¹²⁵ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 74

nešetří a nabídne mu příběh, který vznikl za vypjaté situace, kde přišly na řadu i ty nejnižší pudy. Děj není narušován zmínkami o válce, holocaustu nebo socialismu a to způsobí, že čtenář nezabředne do popisných pasáží a ničím nerušen je pohlcen vlastním příběhem. Příběh je vystaven hlavně na dialozích. Popisných částí je v něm málo, proto nevíme mnoho o postavách nebo prostředí, pouze to nejnútnejší.

Přepřacované vydání je napsáno docela jiným způsobem. Popisné pasáže převažují nad dialogy. Svůj už ne tak drsný a na nízkých pudech založený příběh zahalil do lyrických pasáží. I nevlídnou krajinu dokáže čtenáři ukázat v lepším světle. Jediná dívka příběhu, jejíž pravé jméno nikdy nezjistíme, jezdila ráda nahá na koni: „*Jednou ji viděli na koni nahou, jak se úsvitem a mlhami vracela do statku po noci, v které pravděpodobně zabloudila. Obalila ji mlha, i s koněm, a blížila se nebo vzdalovala, jako se valí mlhy.*“¹²⁶

2.1.3. Proměny postav

Arnošt Lustig pozměňoval nejen přezdívky postav, ale i jejich vlastnosti a charaktery. Literární scénář a první kniha nám nabízejí o hrdinech příběhu nejméně informací.

Arnošt Lustig používá pro označení osob nejen přezdívky, ale u některých zazní i skutečná jména. O členech pomocného technického praporu se dozvíme jen velmi málo. Imro Balacz a Milan Bílek jsou u pomocného praporu za rvačky. Farář je považován stejně jako kapitán za ideologa praporu a je oproti němu ve výhodě, protože nemá hodnost. Jidáš je svobodník u Pomocného technického praporu. Ocitl se tu, protože chtěl přejít hranice a byl chycen. Tvrdí však, že došlo k záměně jeho složky za otcovu a že tomu tak není. Nedostudovaný lékař neschopný fyzické práce je nazýván jako Doktor. On je tím, který přivede dívku do kasáren. Houhou je pětadvacetiletý

¹²⁶ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 8

méněcenný muž, který je motoricky poslušný a raduje se ze své práce. Další postavou je mladý voják, který se sem dostal hned po maturitě, měl vyznamenání a zůstává zastřeno, proč se do Pomocného technického praporu dostal. Devatenáctiletý Hora vykrádal auta a chaty. Somrák je osmadvacetiletý přisprostlý vtípaček, který je tu za krádež a přepadení.

V dalším zpracování upouští autor od konkrétních jmen a zůstává pouze u přezdívek, které trochu pozměnil.

V knize se mluví o dvou rváčích, nikdy se nedozvíme jejich jména a ani nic konkrétního z jejich života. Když o nich autor mluví, nazývá je vždy rváči, pakliže mluví jen o jednom, tak řekne jeden z rváčů. V literárním scénáři jsou dva muži, kteří byli obžalováni z rvaček, proto jen díky tomu mohu usuzovat, že se jedná o tytéž postavy, ale je to pouze domněnka. Jeden z nich, čtyřadvacetiletý Imro Balacz, je označován v příběhu jako cikán. Za rvačky a znásilnění byl odsouzen na tři roky vězení. Druhý rváč by pak byl jednadvacetiletý Milan Bílek, který za rvačky a loupeže dostal dva roky vězení.

Postava faráře se proměnila v pološíleného kněze, který byl odsouzen pro velezradu a byl pro nedostatek důkazů nebo, jak říká Prokurátor: „*pro nepřítomnost viny*“¹²⁷, propuštěn. Nikdy se o nic nepře a mlčí.

O Medikovi víme jen to, že je nedostudovaný. V knize není Medik ten, který přivede dívku do kasáren, ale je jím nová postava, která vstoupí na scénu a tou je Prokurátor, o kterém toho mnoho nevíme, snad jen to, že se vychloubá, jak to umí se ženami

Houhou už není méněcenný mladík, víme o něm jen pramálo. Je posedlý hygienou a v kufříku má možná Bibli, přesto se s knězem nikdy nesblížil.

Jidášova postava je stále stejná. Dalšími postavami jsou např. Zpěvák, Tetovaný nebo Somrák.

¹²⁷ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 7

V druhé knize se o vojácích Pomocného technického praporu dozvíme o něco víc. Houhou byl synem nespolehlivého rolníka, Medik je nedostudovaný lékař, psycholog, a má matku ve Vídni. Holand'an ukradl autobus a protestoval proti trestu smrti v dopise, který poslal papežovi. Je ale dost pravděpodobné, že dopis neopustil poštu v Praze. Jidáš se pokusil přejít hranice a jeho otci se to povedlo. Prokurátor byl syn továrníka. Bezzubý cikán vykládá z ruky. Dalšími postavami byli Riko-Riko, Čára, Somrák nebo Tetovanej.

DEVATENÁCTILETÝ

Postava Devatenáctiletého se v příběhu proměňuje. Od nezkušeného, naivního chlapce až k vzdorujícímu mladíkovi, ze kterého číhá na všechny strany dravec: „*Medik viděl v očích devatenáctiletého ztracenou lásku a váhání dravého ptáka.*“¹²⁸

Hned na první straně literárního scénáře je upřena pozornost na devatenáctiletého Horu, který vzhlíží k dravci na obloze. K praporu přišel z domova pro mladistvé, kam se dostal za krádeže aut a vykrádání chat, proto je také zřídka nazýván „chatařem“. Ačkoli je Devatenáctiletý ústřední postavou příběhu a autor nás nechá nahlédnout do jeho nitra, není mu zkraje věnována přílišná pozornost. Mladík se chová k dění v rotě nezúčastněně. Neklid v něm vzbudí noční hovory mužů o dívce. Po zjištění, že dívka přijde, nemůže spát.

Druhý den se dívka v pluku, kryta Devatenáctiletým, dostane do kasáren. Od tohoto okamžiku může čtenář vidět první zájem o dívku, který nespočíval na tělesném chtíči, jak tomu bylo u ostatních mužů. Mladík jako jeden z mála nevyužije tělesného tepla, kterým dívka vojáky obšťastňuje. Ve své mladistvé naivitě se do dívky zamiloval, přeje si, aby zas přišla, ale nechce, aby s nimi spala. Na znamení ochrany před ostatními dívku obejmě. Nezkušený mladík, ve kterém se na pustém místě mezi samými muži

¹²⁸ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 185

zrodila čistá a nezištná láska, je ochoten na její obranu riskovat vše a porve se, aby ji od ostatních uchránil.

Pomlácený a s bolavou rukou se druhý den jako první přízná kapitánovi, že ji zná, a je mu dovoleno jít za ní, ale musí se do večerky vrátit. Mladík má před očima jasnou vidinu útěku, ve který však dívka nevěří a přestože jí vyznává lásku: „*Mam tě rád.*“¹²⁹, tak se od něj distancuje.

Devatenáctiletý, který do neznámé dívky vložil všechny své naděje a představy o budoucnosti, reaguje na vzniklou situaci tak, že ji uhodí a pak schoulen pláče, což se dívce hnusí. V okamžiku, kdy slyší psy, utíká dívka pryč.

Devatenáctiletý se usměje, společně s knězem a kapitánem se vrátí zpět.

První kniha se od literárního scénáře liší jen v drobných detailech.

Čtenář se nedozví jméno devatenáctiletého. V knize okusil Devatenáctiletý tělesnou rozkoš v náručí dívky, což poznáme z dialogu dívky a mladíka, který na její otázku: „*Prvně?*“¹³⁰ reaguje souhlasem. Pro svou lásku jde přes mrtvolu, zabije totiž kapitánova psa a prokurátorovi pak vyhrožuje zabitím.

V knize opustí pluk bez kapitánova vědomí. Dívku však v této verzi neuhodí, zřejmě si svou agresi již vybil. Mladíkovy snahy dívku přesvědčit končí opět jeho pláčem a jejím útekem.

V nevinném mladíkovi vzplála láska a před jeho očima se vytvářela budoucnost, která mohla být jen snem. Byl větší snilek než dívka, která brzy pochopí, že je skutečnost docela jiná.

Povaha Devatenáctiletého se s druhou knihou docela mění. Kapitán pozoruje dalekohledem dravce na obloze. Dravec je zde určitou paralelou k mladíkovi.

Mladistvá naivita je pryč. Devatenáctiletý si jde rozhodně za svým. Mladík není už „chatařem“, ale bývalým lesníkem, který prožíval něco jako souznění s přírodou.

¹²⁹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 42

¹³⁰ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 66

Zatvrzelý mladík, který neuhne překážce ani o krok, se dívá pohledem divoké kočky. V jeho očích je dravost a nespoutanost.

S příchodem dívky jeho divokost zkrotne. Projeví údiv nad tím, že se ho dívka dotkla, když pohodila vlasy. Visí na ní očima a probudila se v něm touha po ženě. Maluje si před očima, jaká by asi jejich budoucnost mohla být. Devatenáctiletý vyhrál v pomyslné tombole a stal se vyvoleným, avšak k tělesnému aktu zde opět nedošlo.

Mladík je rozčilen Jidášovým udáním a je rozhodnut zabít psa. Divokost, která v mladíkovi zkrotla, se opět probudila: „*Děvče vidělo v pohledu Devatenáctiletého dravost, která mu rozsvítila oči.*“¹³¹ Opět dojde k rvačce.

Kapitán se díval na raněného mladíka a přišlo mu na mysl, že se Devatenáctiletý dívá, jako kočka v kleci. Mladík opět uteče bez kapitánova vědomí. Kapitán, kněz, cikán a medik najdou devatenáctiletého pomocí psů. Mladík jako by byl zahnán do kouta. Dívka, která už ani na chvíli nevěří v uskutečnění všeho, co mladík říkal, v něm probudí pocit zrady a lítost nad ztrátou pomyslného štěstí. Mladík váhal mezi prohrou nebo smrtí nalezenou v troskách domu. Na jeho tváři se objevily slzy, což pro dívku neznamenal hnus jako jindy, ale úlevu. Byly známkou toho, že devatenáctiletý svůj boj prohrál a rozhodl se vrátit.

Arnošt Lustig proměnil povahu Devatenáctiletého. Z naivního, nezkušeného mladíka byl najednou zatvrzelý, o svou existenci bojující muž, který vedle svého dravého nitra skrývá i křehkou a snivou povahu.

Na příběhu nám autor ukázal, že se ani silný jedinec, kterým Devatenáctiletý v přepracovaném vydání byl, nedokázal vzepřít socialistické moci. Příběh končí vždy prohrou boje o kus vlastního, nezištného štěstí.

¹³¹ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 154

DÍVKA

Dita Saxová, Kateřina Horovitzová, Jitka Thelénová nebo Tonička Blauová, to jsou ženy Arnošta Lustiga. Ve svých knihách věnuje autor velkou pozornost dívkám, které se stávají hrdinkami jeho příběhů. V *Bílých břízách na podzim* je hlavním hrdinou devatenáctiletý mladík, do jehož nitra nás nechá autor nahlédnout. Arnošt Lustig jako by však nesnesl ztvárnění jediné dívky tohoto příběhu a proměnil její postavu.

V literárním scénáři mají muži v pracovní boudě plakáty žen jako Brigita Bardotová a Marylyn Monroová, ale o těch mohou pouze snít, a živou ženu neviděli ani nepamatují, proto všichni zpozorují, když se na planině objeví živá dívka. Pokřikují na ni, a i když jeví nezájem, tak se cestou zpět zastaví. Muži se jí dotýkají a ona dělá naoko, že jí to vadí. Bez protestů zůstane s Doktorem v pracovní boudě. Dosud se čtenář o neznámé dívce mnoho nedozvěděl.

V dalším obraze obšťastní dívka každého, který jen trochu projeví zájem. Dívka je zde podobna věci: „*Devatenáctiletý viděl dívku, jak vstává a opět ulehá k jinému na postel.*“¹³² Neděje se tak pouze jednou, ale víckrát. Dívka uposlechne vše, co jí kdo uloží. Farář po ní chce, aby už odešla, že už toho učinila dost a ona se má tedy k odchodu. Doktor ji ještě zastaví a řekne, že ještě nebyla u Devatenáctiletého a dívka poslušně vyleze nahoru k němu. Dívka byla dosud poslušná, patřila všem, kteří chtěli. Najednou se v ní něco zlomilo a se slovy: „*Nemám ráda, když mi někdo poroučí. Dělán to, co chci. Můžu spát s každým v týhle díře, i s knězem, když budu chtít. Ale teď nechci.*“¹³³ se vyvinula Devatenáctiletému z objetí. Dívka je tu dnes naposled, nevěří ani Devatenáctiletému a jeho slibům, přestože se k ní zachoval docela jinak než ostatní.

Dívka a Devatenáctiletý se vydají na cestu. Děvče je plné nedůvěřivosti. Ještě nikdy nepoznala lásku, všichni od ní chtěli jen to jedno. Nezná ten cit, jako by byla docela prázdná. Rozhodne se, že s ním už dál nepůjde a jeho výlevy lásky jako by vůbec neslyšela: „*Byla jsem ráda, že jsem mohla s váma spát. Ale tys to zamotal. Byla*

¹³² JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 21

¹³³ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 28

*mi zima. A bavilo mě to, protože tak škemrali. Chtěli jenom to.*¹³⁴ Když slyšela psy, tak do plačícího mladíka kopala, aby vstal a pak se sama rozběhla do lesa.

Podobně tomu bylo i v první knize, kde najdeme jen několik nepatrných odlišností.

Neznámá, bezejmenná dívka dokázala navázat vztahy založené na nízkých, fyzických pudech, ničemu se nebránila. Pak se najednou vyplašila jako plachá zvěř a začala o sobě rozhodovat. Přestože jí vidina budoucnosti po boku Devatenáctiletého lákala, nebyla o ní sama přesvědčena. Nikdo jí nikdy neměl rád a ona neuměla lásku opětovat. Jako by byla prázdná.

V knize z roku 1995 najdeme docela jinou dívku. Jako by se Arnoštu Lustigovi té prázdné a na nízkých pudech žijící dívky zželelo. Autor vlil do jejího života mnoho bolesti, ale také touhy po dobrodružství.

Dívka, jejíž jméno neznáme, je sirotek. Matka zemřela a otec byl alkoholik. Její bratr je blázen a žije v blázinci. Dívka zbožňuje nadevše koně, o které jí připravilo zemědělské družstvo, které začalo namísto koní pěstovat prasata. Dokud mohla, projížděla se za soumraku nahá na koni, tak byla nejsvobodnější. Někdy jí na statku říkají Koňarka. Na statku o ní mluví jako o exhibionistce, protože se ráda projížděla nahá na koni nebo se vystavovala nahá v okně. Dívka přislíbí mužům od Pomocného technického praporu, že jim přinese něco k jídlu, ale chce, aby si drželi ruce u těla. Na tom můžeme už pozorovat, že s sebou nenechá dívka tak lehce manipulovat a ví, co chce. Dívka zůstane s Prokurátorem, který se skryje v pracovní boudě a vyleze, až pluk odjede. Povídají si, k ničemu nedojde.

V pohraničí, kde se příběh odehrává, jsou omezené podmínky pro život. Je těžké si najít partnera přiměřeného věku, protože je okolí vylidněné. To mohl být také důvod, proč dívku Pomocný technický prapor lákal a chtěla zažít trochu dobrodružství.

¹³⁴ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 42

Druhý den přišla za muži do kasáren a hrála s nimi hru. Provokovala je svou nahotou, což jí činilo potěšení. S nikým se fyzicky nesblížila. Když se řeklo slovo láska, tak ji napadla láska ke koním, protože ta je prý věčná, ale láska k muži jí nevydrží, maximálně pár hodin. Dříve byla dívka ta, která udělala, co jí kdo řekl. V tomto zpracování se role otočily a dívka jim poroučí a muži ji respektují. Vyhlídla si Devatenáctiletého a ten se stal výhercem v pomyslné tombole. Ulehla k němu na kavalec, aby si odpočinula a slibovala mu věrnost, na dlouho. Připadal jí jako kluk, se kterým by mohla žít.

Po vyzrazení mladík s dívkou utekli. Když byli odhaleni, tak byla dívka racionalistka. Uvědomovala si, že to nemá cenu. Poté co se mladík rozbřečel, pocítila úlevu, ne zhnusení jako dříve.

Arnošt Lustig pozměnil postavu dívky ve svém příběhu. Mladá dívka, která žije ve vylidněném pohraničí, kde má člověk omezené podmínky pro život, chce také zažít něco dobrodružného a nevšedního. Ne však za cenu sama sebe. Má situaci pevně ve svých rukou. Pokusí se změnit svůj život, ale v okamžiku, kdy zjistí, že to není možné, si realitu uvědomí a nezabředne ve snění.

BEZEJMENÍ

Arnošt Lustig pojmenoval své hrdiny nejen přezdívkami. V literárním scénáři narazíme na příjmení Hora, které patří Devatenáctiletému. O cikánovi víme, že se jmenuje Imro Balacz. Druhý z rváčů se jmenuje Milan Bílek. Dále je zde jméno Zdeněk, nevíme však, komu patří.

Ani jedna kniha neuvádí konkrétní jména. V druhé knize je pouze jméno kapitánovy ženy, Kateřiny, ta však není součástí Pomocného technického praporu. Vlastní identita lidí ustupuje tak do pozadí a na významu získává osud, který daná postava představuje.

KOMUNIKACE MEZI MUŽI

Způsob, jakým spolu muži v knize (1966) mezi sebou komunikují, je poznamenán: „*Také způsob komunikace těchto lidí je poznamenán jejich extrémním společenským postavením. Slova, kterými se dorozumívají, jsou co do počtu velmi chudá, a navíc znamenají vždy něco jiného než v „normální“ řeči. Jsou ovlivněna abnormálním kontextem, v němž jsou užívána, a degenerují v náznaková úsloví, která se mechanicky opakují.*“¹³⁵ „Umělý zuby“, „protézy“ jsou hesla, která nejčastěji používá Medik a někdy také Houhou. Prokurátorovo heslo je „povyražení“. Tyto hesla mají časté zastoupení v komunikaci mužů. Také dívka přejala tento způsob komunikace: „*To je zas moje povyražení.*“¹³⁶ nebo: „*Jak to u vás říkali? Umělý zuby. Protézy.*“¹³⁷. Pouze v prvním vydání knihy nalezneme takto vyhocený způsob komunikace.

V literárním scénáři je komunikace mezi muži také v podstatě dost „chudá“, ale není zde použito žádné z hesel.

Druhé vydání je v tomto ohledu jiné. Muži nepoužívají tato hesla a je jim dán větší prostor, často vzpomínají nebo něco vyprávějí.

2.1.4. Proměna hlavního děje

Arnošt Lustig proměnil nejen charaktery Devatenáctiletého a dívky, ale upravil i některé obrazy.

Literární scénář a první kniha ukazují vydávání obědů podobně. Přijede větrieska a vojáci dostanou studené jídlo. Kuchaři i řidič muži Pomocného technického praporu opovrhují. Vydávání obědů v druhé knize není věnována přílišná pozornost.

¹³⁵ HAMAN, A.: *Arnošt Lustig*. Jinočany: HŠH, 1995. s. 80

¹³⁶ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 67

¹³⁷ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 85

Literární scénář nám ukáže, jak se dívka převlečená do vojenského dostane bez povšimnutí do kasáren v pluku mezi muži. V obou knihách prolézá dívka po setmění dírou v plotě.

V literárním scénáři, stejně jako v první knize, ulehne dívka do vícero loží, ale v polistopadové knize tuto promiskuitu už nenajdeme.

Dívka má situaci pevně ve svých rukou a k ničemu nedojde. Dívka je oduševnělá, zachová si svůj charakter a nezaprodá pro trocha dobrodružství sama sebe. V této proměně u dívky vidím stěženi bod ve změně hlavního děje.

Arnošt Lustig ponechal svůj původní příběh, který byl vystaven na nízkých pudech lidí, kteří byli zahrnuti do situace, kde byly jejich možnosti na život více než omezené, minulosti. Nedá se říci, že by postavy Lustigova příběhu měli nějaký současný život, žijí vzpomínkami na minulost. Autor vložil v přepracovaném vydání knězi do úst větu o nežítí: „*Člověk nemusí zemřít, aby už nežil.*“¹³⁸. I v těchto podmínkách, kde je těžké žít tak, aby to za něco stálo, si dívka dokáže uhájit svou čest a svůj prostor, který dovolí překročit pouze Devatenáctiletému. Arnošt Lustig povýšil svůj příběh do vyšších sfér a v tom se kniha liší od ostatních verzí.

V literárním scénáři nedojde k zabití psa. V první a v druhé knize zabije mladík psa, aby měli s dívkou bezpečnější útěk a nebyli nalezeni.

Jako by ale Arnošt Lustig tuto situaci vygradoval. Nejdříve pes nezemře, pak musí být zabit v rámci jejich bezpečí a v poslední verzi zemře pes, který se k Devatenáctiletému, jako jednomu z mála, choval krotce, důvěřoval mu a byl zrazen. Devatenáctiletý mladík, který našel smysl svého života v lese, v přírodě, je postaven do vypjaté situace, kdy musí zabít nevinné zvíře, aby dal šanci existenci jeho lásce.

Kněz zasáhne v literárním scénáři do rvačky Doktora a Devatenáctiletého, aby je odtrhl.

¹³⁸ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995. s. 192

V první knize se mu to ale nevyplatilo, protože jej zasáhl Prokurátor cínovou miskou do hlavy. Jinak klidný Kněz, kterému se přičilo zacházení s dívkou jako s věcí a který se nikdy nezapojil, jako by měl už všeho dost a zbil Prokurátor, mlátil ho pěstmi a křičel na něj, že je zvíře.

V druhé knize je Kněz zasažen lahví, ale způsob jeho odplaty zůstává stejný.

Kapitán dovolí Devatenáctiletému, poté co se k dívce zná, aby za ní odešel, ale musí být do večerky zpět. Pouze v literárním scénáři projeví kapitán slabost a umožní mladíkovi odejít. V obou knihách se mladík během práce vytratí.

Zakončení příběhu je také velmi důležité a vždy jiné. Útěk Devatenáctiletého vyřešil kapitán vždy sám a přivedl ho zpět, přesto není zakončení příběhu vždy stejné.

V literárním scénáři je příběh vyprávěn ve třetí osobě a je prolínán vzpomínkami kapitána. Příběh končí monologem kapitána: „*Celou věc jsme si vyřídili mezi sebou v útvaru. Začal jsem získávat důvěru vojáků. Brzo nato jsem byl rozkazem přeložen k jiné jednotce. Odvolal jsem se, ale rozkaz musel být vykonán.*“¹³⁹ Vojáci nikdy nedokázali odhadnout, jak se kapitán zachová a tímto svým rozhodnutím se jim přiblížil. Kapitán se zachoval jako člověk a problém řešil sám, nepotřeboval použít žádné mocenské praktiky, což se mu stalo osudným, protože je použil někdo jiný.

V knize z roku 1966 se nedovíme, zda události z oné noci měli nějaký dopad na kapitánovu nebo mladíkovu budoucnost. Víme jen: „*Byli zaprášeni a podobali se každý někomu nebo něčemu jinému.*“¹⁴⁰ Prach skryl jejich lidskou identitu. Na jejich místě se mohl snadnou ocitnout někdo jiný.

Poslední znění příběhu zmiňuje pověsti, které mluví o dodatečném soudu, kde byla dívka jako svědek a že byl nějaký voják zastřelen za dezerci. Podle jiných zvěstí byl někdo popraven za krádež ručníku nebo slepice.

Arnošt Lustig vykreslil na konci svého přepracovaného příběhu zločiny, kterých byl komunismus schopen. Malý přestupek měl cenu života. Mocenské praktiky naznačil

¹³⁹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964. s. 44

¹⁴⁰ LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 86

i v literárním scénáři. V prvním knižním vydání byl nejméně kritický a ponechal čtenáři prostor pro fantazii.

2.1.5. Shrnutí

Svůj prvotní dojem, že si jsou literární scénář a první knižní vydání dosti podobné a přepracované vydání v mnoha ohledech odlišné, jsem se snažila dokázat na textu samotném. Zaobírala jsem se i cenzurou, která údajně sehrála svou roli.

Uvádí se, že Lustigova kniha *Bílé břízy na podzim* (1966) prošla cenzurním procesem. Nepodařilo se mi však zjistit rozsah cenzurních zásahů, ani jejich tematické zaměření. Mohu si pouze domýšlet, co muselo být tehdy vyškrtáno.

Nedokáži s určitostí říci, zda byl literární scénář cenzurován či nikoli. Některé zdroje však uvádějí, že bylo možné se scénářem vyčkat na příhodnější dobu nebo dokonce natočit film a pak jej předložit cenzurnímu orgánu. To vše doba 60. let, kdy nastal velký filmařský boom, umožňovala.

Cenzura je jedním pilířem, který má podpořit mé pochybnosti. Mohu si také myslet, že díla vznikla pod vlivem autocenzury. Arnošt Lustig prozřel až v srpnu 1968, přesto si musel uvědomovat hranice, které režim přinášel a mohl je podvědomě respektovat. Dosud se převážně věnoval tématice druhé světové války a neměl potřebu se omezovat a s tématem o mužích Pomocného technického praporu si musel ony hranice připustit.

Nad problematikou cenzury autorových děl visí otazník, nemohu s určitostí nic potvrdit nebo vyvrátit. Přestože se zdá otázka cenzury v tomto okamžiku více než důležitá, není tomu tak.

Není rozhodující, zda byla díla cenzurována nebo nikoli. Nebyl by ani důležitý rozsah cenzury, protože autorovo tvrzení, že by kniha bývala vyšla v polistopadové podobě už tehdy, vyvrátí sám text jeho knih.

Arnošt Lustig po roce 1989 změnil hlavní děj příběhu, povznesl ho, udělal jej krásnější. Z mladíka se stal zarputilec s pohledem dravce a dívka nezaprodá samu sebe pro chvíli pobavení a rozkoše. Již v minulosti psal ten samý příběh dvakrát a nikdy ho nepozměnil. Myslím si, že by cenzurní orgán uvítal více nové znění hlavního děje než to původní.

Způsob, jakým Arnošt Lustig tentýž příběh uchopil, se také liší. V době totality napsal dvakrát příběh plný drsnosti a nízkých pudů. V novém vydání nic takového čtenář nenajde. Autor se zde předvedl nejen jako prozaik, ale i básník, protože nám nabídl mnoho krásných lyrických pasáží. Cenzura by tehdy taktéž neměla důvod něco takového proškrtat. Je důležité, v jakém obalu se příběh ke čtenáři dostane. Téma je totiž omezené, ale způsobů, jak jej předat, je nesčetně mnoho a Arnošt Lustig zvolil tentokrát docela jiný způsob, přestože dvakrát předtím volil stejně.

Dita Saxová je kniha, která podpoří mé tvrzení. V prvním vydání Dity Saxové je jen několik málo zmínek o holocaustu a v popředí je osud dívky, která se pere s tím, že nemůže zapomenout a neví, jak žít dál. Arnošt Lustig se ke své Dítě po letech vrátil a rozpracoval pasáže o válce a Němcích. Předal tak čtenáři kus historie, ale Ditin osud, jako by ustoupil do pozadí. Stejnou tendenci spatřuji i v *Bílých břízách na podzim*. Obě verze ze 60. let se krom jedné zmínky o Němcích k válce nebo nacismu vůbec nevyjadřují. Porevoluční vydání je v tomto ohledu docela jiné. Dovíme se mnoho o situaci Židů za války nebo o rakouské vině na válce. *Bílé břízy na podzim* psal za totality dvakrát a ani jednou do nich nezařadil podobné pasáže, přestože to není téma, které by socialistické společnosti vadilo.

Arnošt Lustig je ve své polistopadové knize kritický vůči režimu. To jsou ony pasáže, které mohly cenzuře vadit. Napsal by však komunista, kterým Arnošt Lustig do srpna 1968 byl, že jsou socialisti d'áblem doby? Dokázal by ukázat na zločinech nacismu zločiny komunismu? Myslím si, že ne. Protože si nedovedu vysvětlit, proč by člověk, který okusil německé zlo a utekl z transportu smrti, setrval v zemi, když by byl přesvědčen, že zde vládne podobný režim. Zřejmě by emigroval už dříve.

Je možné, že byl Arnošt Lustig ve své knize z roku 1966 a ve scénáři z roku 1964 kritický k socialistické době a že tyto pasáže byly cenzurou vyškrtuty. Přesto ta

kritika musela být docela jiná, než ta polistopadová, protože tehdy ještě Arnošt Lustig v myšlenku socialismu věřil.

Pomocí komparace tří textů se mi podařilo dokázat, že Arnošt Lustig napsal po revoluci docela jinou knihu, která by v takové podobě v 60. letech s velkou pravděpodobností nevyšla.

Není důležité, co nám řekne autor, ale co nám prozradí jeho knihy.

2.2. Dívka s jizvou

Jitka Thelénová je hlavní hrdinkou povídky *Dívka s jizvou* ze souboru *Nikoho neponížíš* (1963). Podle námětu této povídky byl napsán scénář z června 1965, na kterém spolupracoval Arnošt Lustig s režisérem Jaromilem Jirešem.

Povídka je příběh o dívce, která vzala spravedlnost do svých rukou a pomstila se za své mrtvé rodiče muže, po kterém zprvu toužila. Ačkoli se povídka stala předlohou pro literární scénář, jakoby se vytratily Jitčiny vzpomínky na rodiče, divák se o nich totiž neměl mnoho dovědět a pohnutka k vraždě vojáka, kvůli kterému se Jitka i porvala, zůstává nejasná. Motiv jizvy je v knize vázán na události, které znamenaly pro Jitku velký životní zlom. Dívka má ve scénáři také jizvu, její původ je však neznámý.

Na porovnání knihy a scénáře se pokusím dokázat, že se životní příběh Jitky Thelénové v charakteristice doby, o kterou je příběh v literárním scénáři obohacen, rozpadl do mnohoznačných náznaků, a že tak potencionálnímu divákovi uniká pravá pointa příběhu, která je zachycena v povídce.

2.2.1. Postavy

DÍVKA S JIZVOU

Povídka nás nechá nahlédnout do nitra dívky, víme, co prožívá. Jitka Thelénová je centrem veškerého dění. To, co se kolem odehrává, má vždy s Jitkou nějakou souvislost. V literárním scénáři se o tom, co dívka cítí a co prožila, mnoho nedovíme. Jako by Jitka ztratila svou pozici v příběhu.

Jak se dostala Jitka Thelénová do penzionátu?

V roce 1942, po atentátu na Reinharda Heydricha, vpadli k Jitce domů dva muži a ptali se, zda se na fotografii poznává. Její rodiče odvedli a Jitka zůstala sama a nikdo

stále nepřicházel. Pak pro ni přijela Elzie Mayerfeldová se dvěma muži a odvezli ji černým mercedesem. Jitka svou budoucí učitelku kousla do ruky. Nějaký čas byla zavřená a viděla, jak se na ni chodí dívat škvírkou. Po čase usoudili, že není tou dívkou z fotografie. Jitka je plavá a to ji zachránilo život, dostala se do penzionátu pro dívky. Když bude mít „šťěstí“, tak se dostane jako adoptivní dítě do německé rodiny. Tak popisuje Jitčin příchod do penzionátu kniha.

Ve scénáři je Jitčina minulost zatajena. Je tu několik nejasných narážek, které můžeme dát do souvislosti s povídkou a tak její minulost rozluštit.

Jitka Thelénová vidí, jak přijela do penzionátu nová dívka. Před domem zastavil mercedes a z něho vystoupila Elzie Mayerfeldová, dva muži a dívka. K tomu autor dodává: „*To, co vidí nyní, může vzbuzovat mnoho a mnohé.*“¹⁴¹ V případě, že známe povídku, může nás tato narážka přivést do dívčiny minulosti. Jitka může vzpomenout na svůj příjezd do tohoto penzionátu. Bez znalosti povídky zůstává potencionální divák na pochybách.

Postava nové dívky, která stále mlčí, je v příběhu nová, v povídce se s ní nesetkáme. Přestože nikdy dívka nepromluví, má k ní Jitka velmi blízko. Češe ji, tvoří pár při nacvičování valčíku nebo se při vyučování postaví a odpovídá za ni. O Jitce z povídky víme, že kousla Psí dámu do ruky, tuto úlohu převezme v literárním scénáři mlčící dívka: „*(...), neodpoví a na drsné uchopení ruky ji kousne do zápěstí.*“¹⁴² I autor sám poukazuje ve scénáři na vztah mezi dívkami: „*Bylo to, jako kdyby mlčící dívka byla od svého příchodu živým mlčícím svědomím dívky s jizvou.*“¹⁴³

Jitka je stejně jako v knize zamyšlená, nevíme však nic o tom, co se děje uvnitř: „*Dívce s jizvou trvá chvíli, než se vzpamatuje. Je vidět, že je opředena nejenom vedrem, ale nějakou neznámou vzpomínkou.*“¹⁴⁴

¹⁴¹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 26

¹⁴² JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 27

¹⁴³ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 60

¹⁴⁴ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 8

Z literárního scénáře se nedovíme nic konkrétního. Náznaky můžeme rozluštit, pakliže je dáme do souvislostí s povídkou, bez které je potencionální divák odkázán na svou fantazii.

Jitka a poddůstojník

Když dívka spatří svou učitelku s poddůstojníkem, je jí to líto a do očí jí vyhrknou slzy. V domluvenou dobu čeká na vojáka a nechce si připustit, že by ji mohl zradit s Elzií Mayerfeldovou. Touha po někom blízkém, který by ji vyvedl ze samoty, přivede Jitku ke kompromisu: „*A náhle dívka s jizvou shledala, že už jí nevadí, že bude druhá, (...), jestliže smí mít ještě naději.*“¹⁴⁵ Ve chvíli, kdy spatří německého poddůstojníka na smluveném místě, vyhrknou citlivé dívce do očí slzy. Plna očekávání se s ním jde projít, aby po chvíli odhalila, že své naděje vložila do muže, který se podílel na smrti jejich rodičů. V Jitčiných pocitech nastal zlom: „*I pro to tajemné a vábíci, od čeho si tolik slibovala a co nyní tak zchladlo.*“¹⁴⁶

V literárním scénáři se mnoho o pocitech dívky nedozvíme. Víme, že je zamyšlená, nevíme však, co se v ní odehrává. Psí dáma odejde z hodiny a je viděna s poddůstojníkem. Jitka sedí v lavici a skane jí slza na sešit. Takovou scénu známe i z knihy. Z povídky víme, že se v Jitce mísí vzpomínky na rodiče s dojmy, které v ní zanechalo setkání s vojákem. Směs pocitů a lítosti nad setkáním učitelky s vojákem přivedly Jitku k slzám. Ve scénáři nevíme, na co myslí, a její setkání s vojákem se teprve uskuteční. Můžu se tedy pouze domnívat, co vzbudilo tyto slzy. Mohla to být ona myšlenka věnovaná pravděpodobně minulosti nebo také lítost kvůli vojákově, ve kterém mohla nalézt zalíbení dříve, než jí oslovil.

Jedna z dívek vzala Jitce šátek, který jí zůstal po setkání s poddůstojníkem. Vrací jí ho a říká, že s ním stejně učitelka spí a na to reaguje Jitka slovy: „*Tos neměla říkat.*“¹⁴⁷ a uhodí ji.

¹⁴⁵ LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 23

¹⁴⁶ LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 27

¹⁴⁷ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 63

Z Jitčina chování můžeme poznat, že má o vojáka zájem.

Minulost a současnost

Při vyučování je Jitka duchem nepřítomna. Mísí se v ní vzpomínka na minulost, která pro ni znamená ztrátu rodičů, a zážitky z posledních dnů, které jsou spojené s německým poddůstojníkem. Jitka žije v penzionátu na převýchovu dívek, kde mají všechny zapomenout, to se však Jitce nedaří. Stále má před očima ten den, kdy odvedli nějací muži její rodiče, den, po kterém jí zůstala jizva na čele, ale i na duši. Když zmizí vzpomínka na rodiče, cítí najednou ten tabákový dech muže a dotek jeho ruky na prsou. Tyto dvě události se v Jitčině podvědomí neustále střídají: „*Bylo to znovu před ní – dotek dlaně v úterý, kdy se pak vážně hodinu sprchovala a nově zkoumala – a i to rušivé, co bylo dávno před tím, struny staré italské mandoliny a rozbitá dlažba Královské třídy po německých tancích, a že se už nikdy nenaučí hrát, a že na to nikdy nezapomene.*“¹⁴⁸ Ani události a očekávání posledních dnů, nezastínily v Jitčině myslí bolestnou vzpomínku. Německý poddůstojník se stane živoucím důkazem minulosti ve chvíli, kdy Jitka rozpozná v jeho vyprávění svůj životní příběh, minulost se tak stane současností. Omamný pocit posledních dnů se vytratil a vrátil se pocit samoty: „*Přišla přece tedy na svět, aby byla sama.*“¹⁴⁹

Arnošt Lustig nechá v povídce čtenáře nahlédnout do Jitčina nitra, víme, co všechno prožívá. Čtenář mohl proniknout pod povrch. Literární scénář nabídne potencionálnímu divákovi pouze pohled z venčí.

Jizva

Nad obočím Jitky je tenká, rudá, srostlá jizva, která jí zůstala po tom strašném dnu, kdy viděla naposledy své rodiče. V okamžiku, kdy je muži odváděli a zavírali za sebou dveře, se Jitka rozběhla a ucítila náraz. Jizva je zde vázána na bolestnou

¹⁴⁸ LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 12

¹⁴⁹ LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 27

vzpomínku na její rodiče. S jizvou začal její nový život v penzionátu. Příběh nese název „Dívka s jizvou“, jizvou na čele i jizvou na duši, protože Jitka nedokáže na onen den zapomenout a vidí jej stále před očima. Čtenář pozná Jitčinu minulost v okamžiku, kdy při vyučování vzpomíná.

V literárním scénáři se dozvíme, že má dívka na čele jizvu, o které víme jen: „*Tohle je jediné, co mi z minulosti zbylo. Pohladí si jizvu.*“¹⁵⁰

Původ jizvy zůstává stejně jako obsah vzpomínek zastřen.

RODIČE

V knize se o Jitčiných rodičích dozvíme několik informací. Otec nosil poniklované brýle a nelíbilo se mu, když slyšel na ulici pochodovat vojáky, kteří zpívali o německé zemi a německých dálkách. Mladičká Jitka to nechápala, proč se otci nelíbí taková krásná píseň. Od té doby si otec brával Jitku stále častěji na klín a vzpomínal na své mládí. Nakonec přestal doma dělat úplně a jen vyprávěl.

Otci vadili tanky, které vjely do ulic a rozbily dlažbu. Ve scénáři je tento obraz rozbité dlažby, na kterou se Jitka z okna dívá: „*(...), spatřila kostky žuly, chodníku a vozovky, zničené pásy tanků. Něco se jí tím patrně vybavilo.*“¹⁵¹

Rok 1942 rozdělil Jitku a její rodiče. Jitka sedící v lavici je myšlenkami nepřítomna, vzpomíná na ten den, kdy viděla své rodiče naposledy. (viz. 2.2.2. Události roku 1942)

V literárním scénáři se o Jitčiných rodičích skoro nic nedovíme. Nějaký muž zde mluví o rodinách dívek: „*Na jejich rodinách je nejlepší, že už neexistují.*“¹⁵² Poté co Jitka nožem zapíchne německého poddůstojníka, má pocit, že je od této chvíle rozpolcena na dvě osobnosti. Vidí různé tváře a mezi nimi tatínka: „*Šel tam asi také její*

¹⁵⁰ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 43

¹⁵¹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 43

¹⁵² JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 70

*otec s niklovými brýlemi; padaly mu doprostřed hřbetu na nose; vypadal jako profesor, ale byl dlouhá léta dělníkem ve vodárně. Nebyl docela mrtev; hrál na mandolínu a mluvil o časech v první světové válce, kdy se on a jeho kamarádi bránili proti nepříteli se zbraní (...). A asi tam někde byla i její matka.*¹⁵³ Tato scéna se nachází také v knize. Přestože vyvstane Jitce v literárním scénáři před očima obraz tatínka s niklovými brýlemi, nedozvíme se žádné jiné souvislosti, které by nám prozradili, co se stalo. S určitostí víme jen to, že jsou její rodiče mrtví.

PODDŮSTOJNÍK

S vojákem se setkáme poprvé v knize, když Jitka vzpomíná na jeho dotek, když si s ní domluvil v úterý sobotní schůzku. Než se však sobotní schůzka uskuteční, je viděn ve společnosti Psí dámy, což vzbudí v Jitce pochybnosti a žárlivost. Při setkání se poddůstojník mladičké dívce vysměje a označí Elzii za svou příbuznou. Z knihy není poznat, zda tomu tak skutečně je, nebo zda se o ni také pokoušel a neuspěl.

Ve scénáři už je jeho záměr zřejmý, přestože ji také označí za svou příbuznou. Od začátku se pohybuje v její přítomnosti a dozvídáme se o jeho dychtivých pohledech, až posléze si všimne i Jitky Thelénové.

Poddůstojník má odjet druhý den do Kielu v obou verzích příběhu. Ptá se Jitky, jestli už byla s mužem. V knize hledá pouze pobavení, a aby obhájil své úmysly, tak mluví o tom, že není vhodná doba na ženění. Ve scénáři neočekává od Jitky pouze chvíle rozkoše, ale i potomka: „*Musím vědět, že když zahynu, zanechám tu něco, co se neztratí, třeba svého potomka, který dostane elitní výchovu jako dítě hrdiny.*“¹⁵⁴

K této obměně došlo zřejmě proto, že ve scénáři jsou uvedeny plány, které mají s dívkami: „*Tyto dívky budou mít možná ještě trauma svého původu, ale jejich děti, až*

¹⁵³ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jízvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 89

¹⁵⁴ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jízvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 80

jim je odebereme, budou ryzí vojáci a ryzí rodičky.“¹⁵⁵ Dívky splňují požadavky nordické rasy, proto jsou v penzionátu na mentální převýchovu, jsou pozorovány. U „mlčící dívky“ se mluvilo i o eutanázii v případě, že se její chování nezlepší.

2.2.2. Události roku 1942

V knize se dozvíme, co se odehrálo před tím, než se Jitka dostala do penzionátu. Tatínek šel otevřít dveře, než však stačil vidět, kdo za nimi je, někdo ho uhodil. Jitka vzpomíná na maminku, která ležela na podlaze a zarývala nehty do podlahy. Ten den vařila maminka fašírku, která provoněla celý byt, plných talířů už se však nikdo nedotkl. Před oči jim dali fotografii dívky, nikdo tuto tvář neznal, mlčeli. Byl rok 1942 a dívka na fotografii měla zřejmě nějakou souvislost s atentátem na Reinharda Heidricha. Ptali se rodičů, zda souhlasí, ti však jen mlčeli. Maminka měla na zádech rány od pásku a Jitka dodnes slyší, jak jeden muž říkal tomu druhému „richtig brutal“. Pak muži rodiče odvedli a Jitka už je nikdy neviděla. Zavřely se za nimi dveře, do kterých Jitka na poslední chvíli narazila. Byla doma dlouho sama, neměla pojem o čase a nikdo stále nepřicházel. Pak se objevila Psí dáma, kterou kousla. S nějakými muži ji naložila do černého mercedesu, kde Jitce dali něco, po čem usnula.

Vzpomínku na tento den uslyší Jitka také z úst německého poddůstojníka: *„Vyřídili jsme je tehdy na střelnici někde při okraji města, ještě ten večer, (...). Ale nenašli jsme u nich nic. Jen oba mlčeli jako blázni.*“¹⁵⁶ Německý voják se smál. Celý den ho prý pronásledovala vůně fašírky. Ke dni, který se odehrál skoro před dvěma roky, ještě dodává: *„Matka na zemi – mlčí. Muž mžourá – bez niklových brýlí – také mlčí. Opičinka – zbytečné protahování času – dostali páskem přes hubu – a kulek máme dost!*“¹⁵⁷

¹⁵⁵ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jízvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 70

¹⁵⁶ LUSTIG, A.: *Nikoho neponižíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 25

¹⁵⁷ LUSTIG, A.: *Nikoho neponižíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 25

O této scéně se v literárním scénáři nedozvíme od dívky. Poddůstojník mluví o špinavé práci a dvou mlčenlivých lidech: „*Jednou jsme tu v práci měli dva lidi, než jsem přišel k von Mayerfeldové. Mohli jsme se ptát, nač jsme chtěli, byli, jako kdyby si vytrhli jazyk.*“¹⁵⁸ Díky znalosti povídky si můžeme myslet, že mluví o dívčinyých rodičích, ze scénáře samotného to nemůžeme poznat. Voják zmíní také vůni fašírky, ale v docela jiném kontextu, mluví o špinavé práci, o lidech jako o štěnicích a k tomu dodává: „*Člověk musí mít kuráž je rozmáčknout a myslet si přitom třeba na fašírku.*“¹⁵⁹

To, co skutečně znamenají „mlčenliví lidé“ a fašírka zjistíme opět pomocí povídky.

2.2.3. Pomsta

Jitka Thelénová je dospívající dívka, která prožívá složité období. Nedokázala se smířit se ztrátou rodičů, cítí se být sama a vidí vše pesimisticky: „*Bylo to jako vždycky znovu a nečekaně se vracející poznání, že člověk jako ona se narodil jen proto, aby byl klamán a zklamán, (...). Připadala si velmi slabá.*“¹⁶⁰ Přesto našla odvalu pomstít své rodiče.

Jitka je s vojákem v parku. Zatímco voják vypráví, je dívka duchem nepřítomna. Poddůstojník jen zmíní, že byl v celé Evropě a poté začne vyprávět jeho vzpomínky na den, po kterém zůstala dívce jizva. Směje se a odpovídá dívce, že se to stalo asi před rokem nebo dvěma a že takových bylo spousty. Dívka si snaží urovnat vše, co slyšela. Nejdříve si namlouvá, že to možná byla jiná rodina, ale pak se v myšlenkách zastaví u svých rodičů: „*Aby tatínek najednou nebyl, aby se z něho stalo něco, co není a nikdy už nebude, a maminka aby upadla na podlahu, a aby svištěl pásek na psa a aby se*

¹⁵⁸ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 76

¹⁵⁹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 76

¹⁶⁰ LUSTIG, A.: *Nikoho neponižíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 13

*maminčiny nehty zarývaly do země.*¹⁶¹ Když vyšli z podniku, kam zašli na čaj, vrátila se dívka dovnitř. S odhodláním a ledovým klidem sebrala Jitka z kuchyně nůž. Cítila vůni fašírky, přestože tu nic takového nevařili. To, co se v parku odehrávalo, se jí nedotýkalo. Měla před očima jen onen den a své rodiče. Dívka přiměla poddůstojníka, aby se otočil a zasadila mu ránu nožem do zad.

Literární scénář je knize velmi podobný. Poddůstojník vypráví více o zemích, kde byl. Dívka chce, aby ji vyprávěl něco odtud, a voják vypráví o dvou „mlčenlivých bláznecích“ (viz. 2.2.2. Události roku 1942). Mluví na dívku italsky, některé povely jí říká rusky: „*Nebo: dívej se do země, ruská bestie. A ty ruce nech pěkně nad hlavou, nebo ti je uřežu.*“¹⁶² Dívka se během jeho vyprávění chvěje, ale potom s ním také žertuje: „*Starý ruský čerte, co bys říkal čaji? zasmála se a poddůstojník se taky zasmál.*“¹⁶³ V bufetu objednal čaj a víno, které Jitka ulila, což jí bylo trapné. Chování vojáka v ní vzbudilo odpor: „*(...), namočil si dva prsty v louži vína a otřel jí je o hrdlo. To v ní vzbudilo odpor; (...).*“¹⁶⁴

„*Dívka poznamenaná jizvou*“¹⁶⁵ se vrátila do bufetu, „*(...), se jí vracelo něco, co nelze vyjádřit v obraze jinak než jejím pohledem. Byly to sny, uzavřené jen v ní; (...).*“¹⁶⁶ Cítila vůni fašírky, i když tu nikdo nic takového nejedl. Vzala nůž. Byla s vojákem v parku a: „*Šla – a znovu bylo asi všechno před ní.*“¹⁶⁷ Obraz, kde dívka zabodne poddůstojníka je stejný jako v povídce. Pak má dívka před očima tváře, mezi nimi i otce s niklovými brýlemi (viz. RODIČE).

Už v okamžiku, kdy začne voják vyprávět o dvou „mlčenlivých lidech“ víme v povídce, že byl zapleten do smrti Jitčinych rodičů.

¹⁶¹ LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963. s. 28

¹⁶² JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 77

¹⁶³ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 79

¹⁶⁴ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 81

¹⁶⁵ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 83

¹⁶⁶ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 83

¹⁶⁷ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 86

Naproti tomu nás literárním scénářem provázejí narážky na Jitčinu jizvu a minulost, které ale nic neprozrazují. I poté co dopoví voják svůj příběh o tom, jak zabili podle římského práva „mlčenlivé lidi“, není na Jitce nic poznat. Chvěje se, ale pak ještě s vojákem žertuje. Zlom nastává v okamžiku, když se vrací do bufetu. Je věnována pozornost její jizvě a kamera se má zaměřit na její obličej, který má vše vypovědět.

2.2.4. Charakteristika doby

Životní příběh Jitky Thelénové se odehrává v Praze v době druhé světové války. Prostředí povídky je zasazeno do dobového kontextu.

Knihou nám přiblíží dobu za války, dokreslí tak prostředí příběhu. Pochodující vojáci zpívají píseň o německé zemi a německých dálkách. Učitelka Elzie Mayerfeldová, která si nechá říkat také někdy „von“, předčítá z časopisu „Der neue Tag“. Chce po dívkách, aby napsali odpověď na otázku typu, proč musí Německo zvítězit nad Rusy a USA. V penzionátu jsou dívky, které splňují podmínky pro lepší rasu a v lepším případě se mohou dostat do německé rodiny jako adoptivní děti. Grábová byla poslána do rodiny, ale nikdy od ní nepřišel ani pohled. Dívky se dohadují o tom, co se s ní mohlo stát. Prostředí třídy je vybaveno mapou Říše a podobiznou Adolfa Hitlera. Učitelka Elzie Mayerfeldová je u tajné policie a má poměr s německým správcem z protějšího domu. Po atentátu na Heydricha mají lidé strach, jsou vyhubňovány popravy. Ze soch světců byla udělána děla.

Jestliže v knize měli dobové narážky dotvořit prostředí a dobu, ve které se příběh odehrává, staly se v literárním scénáři důležitějšími, je jim totiž věnován větší prostor.

Nalezneme zde mnoho odkazů na německou kulturu nebo dějiny. Třída, kde probíhá vyučování, je vyzdobena německou mytologií. Dívky se učí o Friedrichu Barbarosovi, Wagnerovi, Tristanu a Isoldě nebo o Prstenu Nibelungů. Germánští

hrdinové jsou zde dávání do kontrastu k zuboženým lidem v koncentračním táboře, pod kterými je napsáno „rasově méněcenní“.

Dalším okruhem jsou narážky na tehdejší nacistickou dobu. V příběhu je zmiňován Adolf Hitler a jeho přítelkyně Eva Braunová. V jídelně je při zvláštní příležitosti dort ve tvaru hákového kříže. Učitelka se zdraví s vojáky zdvižením pravé paže. Záběr nám nabídne, že si němečtí vojáci pohrávají s českými granáty nebo zlatými prsteny. Doktor Scholtze má v penzionátu přednášku na téma mentální převýchovy neárijské rasy. Z jeho úst jsou vyřčena tvrzení jako: „*Germanizace není především otázkou jazyka, ale rasy.*“¹⁶⁸ nebo výrok, který ho dojal k slzám: „*Mé dívky, máte novou příležitost stát se lidmi.*“¹⁶⁹ Velká pozornost je zde věnována typu ras, strany 64 a 65 jsou ve scénáři věnovány charakteristikám ras, dívky je musejí znát. Dívky jsou v penzionátu proto, že mají nordické rysy a dobré předpoklady stát se Němkami. Jsou neustále měřeny a pozorovány. Pro zábavu německých vojáků secvičují představení.

2.2.5. Shrnutí

Arnošt Lustig vypracoval ve své povídce příběh, jehož klíčovým motivem je jizva. Jizva na čele a jizva na duši, protože dívka nedokáže stále zapomenout a myšlenka na rodiče ji všude pronásleduje. Autor prozradil čtenáři události, které byly s jizvou spojené. Pomocí těchto událostí se příběh o dívce rozuzlil v okamžiku, kdy slyšela z vojákových úst svůj životní příběh.

Ve scénáři jsou narážky, které jsou jasné čtenáři, který zná povídku a ví, co se za tou „náповědou“ skrývá. Arnošt Lustig tak ponechal potencionálnímu divákovi prostor pro jeho fantazii. Indicie, které by divák v příběhu mohl vidět, jsou neurčité a jako by se v nich příběh o dívčí jizvě ztratil. Je zde kladen důraz na filmové zpracování. Ve chvíli, kdy se Jitka vrací do bufetu, je poznámka: „(...), *co nelze vyjádřit v obraze jinak než*

¹⁶⁸ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 16

¹⁶⁹ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 19

jejím pohledem.“¹⁷⁰ Z toho vyplývá, že dívčin výraz ve tváři má prozradit, co se děje v jejím nitru. V případě, že bych neznala povídku, tak bych si mohla například myslet, že se Jitka rozhodla pro vraždu v okamžiku, kdy pocítila k vojákovu v bufetu odpor, když dal prsty do vína, protože do té chvíle s ním i žertovala.

Autor vtiskl svému příběhu, který byl vystavěn na jasných motivech a známé zápletce, mnohoznačnou podobu.

Povídka provádí čtenáře Jitčíným nitrem. Víme, co se odehrává uvnitř. Kdežto divák by byl odkázaný na vnější ztvárnění, které by se odvíjelo od schopnosti herce hrát a schopnosti diváka odezírat.

Prostředí povídky dotvářely odkazy na dobu za druhé světové války, bylo jich tam přiměřeně.

Při přepracování námětu na literární scénář rozšířil Arnošt Lustig tyto pasáže. Vydal se tak cestou, ve které divákovi rozšířil a prohloubil oblast tematiky nacistického Německa, a ubral tak prostor dívce a jejímu příběhu.

Přestože je konec příběhu stejný, mají obě dvě verze málo společného.

¹⁷⁰ JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jízvou*. Filmové studio Barrandov, 1965. s. 83

Závěr

V této diplomové práci jsem se pokusila porovnat některá prozaická díla s literárními scénáři, na kterých Arnošt Lustig vždy spolupracoval s režisérem. Zajímaly mě změny, ke kterým při přepracování na scénář nebo film došlo a důsledky těchto změn.

Z realizovaných scénářů jsem si vybrala *Ditu Saxovou*, ke které autor napsal dva literární scénáře (říjen 1966, leden 1967), které vycházejí z knižní předlohy z roku 1962.

Autor pozměnil osudy některých hrdinů a to se promítlo do výsledné filmové verze. Na porovnání všech verzí příběhu můžeme vidět, že autor stále ubíral postavy. Přestože se Andy Loberer, Doriska Levitová nebo Lev Goldblatt objevují ještě ve scénáři z roku 1966, ve filmu už je divák neuvidí. Isabelu Goldblattovou nechá autor sice žít, ale úloha její postavy je ve filmu pouze okrajová. V centru dění zůstává Dita Saxová a jí nejbližší. Hlavní hrdinku ztvárnila bruneta Krystyna Mikolajewská, která však typově neodpovídá plavovlasé Dítě Saxové. Pro režiséra Antonína Moskalyka bylo důležité, aby byla Dita především krásná. K Dítě Saxové neodmyslitelně patří její životní heslo „Život není to, co chceme, ale to, co máme.“, které zazní také několikrát ve filmu. To, co u Dity na filmovém plátně postrádáme, jsou citáty jejího pana K., které nejsou ani ve scénářích. Dita Saxová zakrývá svou nejistotu smíchem a sama o sobě říká, že je veselá. Filmová Dita se často nesměje, je spíše vážná a melancholická. U Dity nastala změna jak vzhledu, tak i povahy. Mezi muži, kteří o Ditu projevují zájem, si vybere D.E. Hupperta, pro kterého je však pouhým rozptýlením, přestože mu dává najevo, že je ráda, že to byl právě on. Dita Saxová je nejlepší kamarádka s Toničkou Blauovou, která od druhého scénáře umírá. Tonička a Dita si jsou ve filmu bližší, než je tomu v knize, o to víc zasáhne Ditu zpráva, že Tonička zemřela. Arnošt Lustig nechal zemřít mladou Toničku Blauovou namísto Isabely Goldblattové, ta však nemá ve filmu velkou úlohu. Autor chtěl pravděpodobně Toniččinou smrtí zasáhnout diváka, ale i Ditu

Saxovou. Po Toniččině smrti staví osud Dítě další nepříjemnost do cesty. V knize se Linda Huppertová původně odstěhovala někam do ciziny. Ve filmu je také motiv stěhování, Linda se nestěhuje do ciziny, ale do Ditina pokoje a to je to poslední, co by si Dita, která tu zůstala úplně sama, přála. Muž, který zůstal pro Ditu pouze kamarádem je Alfréd Neugeborn, zvaný Fici. Ve filmu získal Fici pozici naprostého outsidersa, přestože se v druhém scénáři mohl pochlubit obojživelným automobilem, nepořídí si ve filmu ani vůz, ani psa jménem Hitler, kterého si pořídil v knize. Ve filmu je Fici Davidem sprovozen fackováním ze sálu, přestože ho v předešlé verzi zasáhl pěští tak, že D.E. upadl do bezvědomí. Zřejmě nemohl být sebevědomý D.E. Huppert ve filmu zesměšněn od kluka z kovárny, kterým Fici byl.

Arnošt Lustig nepozměnil pouze osudy postav, ale také obrazy.

První scéna je v každé verzi věnována Goldblattovým. S jejich klesajícím významem získává scéna stále méně prostoru. V knize se dovídáme o domácnosti správce, kterého skličuje udání na Ficiho. Ve filmovém zpracování je však už jen Isabela Goldblattová, která vyřizuje Dítě vzkaz.

Ve scéně, ve které Dita získá nečekané dědictví, si autor pohrával s tím, jak nejlépe vyjádřit míru nebezpečí, kterému se muž skrývající zlaté fólie vystavoval. Ve filmu se dovíme, že tehdy bylo v Čechách 6000 mužů u gestapa a to je o 1000 více než v knize. Situace není muži moc příjemná, snaží se zavést hovor na jiné téma. V knize si povšimne koček Isabely Goldblattové. S Isabelou se vytrácejí i její kočky. Ve filmu mluví pán o výhodě kolektivu a o tom, jak to teď budou mít snazší, když je dali dohromady.

V každé verzi vzpomíná Dita na svou maminku a na poslední chvíli, kdy ji ještě viděla. Arnošt Lustig pozměnil vždy postavu, která měla v rukou matčin život. Od hrubého vojáka, který je v knize, se dostal až k elegantnímu lékaři, o kterém uslyšíme ve filmu. Je působivější, když na smrt posílá ten, kdo má lidský život zachraňovat.

Dita má na svém náramku, který si pořídila za dědictví, rytinu. Vždy je to první jarní den, den, kdy se Dita narodila. Jedině ve filmu je na rytině 24. duben. Ve filmu není řečeno, zda má tento den nějaký zvláštní význam. Dita může mít v tento den i narozeniny. Nevím, co vedlo autora k této záměně.

Dita jde na večeři s Maxmiliánem Gottlobem. Díky posouvání scén večeři jednou s ženatým pánem (scénář 1967, film) a podruhé se svobodným mužem (kniha, scénář 1966). Bez ohledu na tento stav se Maxmilinán Gottlob chová vždy tak, že za svou službu také něco očekává, přestože to neřekne vždy stejně. Dita opouští podnik vždy se slovy nenávisti. Jedná tak buď pod dojmem celého večera nebo tak reaguje na Gottlobovy narážky o tom, že je krásně rostlá, podle čehož Dita pozná, že ví o jejím výletu s Davidem více, než by se slušelo.

Filmové zpracování Ditina pobytu ve Švýcarsku se od knihy hodně odlišuje. V knize Dita buď vypráví nebo vzpomíná. Film je v této části skoro němý, je zde kladen důraz na dojem. Poslední vzpomínka je věnována lidem jejímu srdci nejbližším, rodičům.

Dita Saxová, dívka, která přežila válku, ale ne mír, skončí svůj život pádem z ledovce.

Mezi nerealizovanými scénáři jsem si vybrala *Bílé břízy na podzim*. Tato kniha je zajímavá tím, že se tematicky odlišuje od ostatních autorových děl. Arnošt Lustig tuto knihu vydal dvakrát a pokaždé předal čtenáři tentýž příběh o Pomocném technickém praporu jiným způsobem. Při komparaci tří verzí jsem se pokusila zachytit zmíněné odlišnosti ve zpracování.

V 60. letech mohly *Bílé břízy na podzim* vyjít až po cenzurních opravách. Přestože jsem se problematikou cenzury zaobírala, nepodařilo se mi zjistit ani rozsah či tematické zaměření těchto cenzurních zásahů.

V 60. letech napsal Arnošt Lustig drsný příběh, který byl založen na chudých dialozích. V knize a literárním scénáři není mnoho popisných pasáží, jen to nejnnutnější k dokreslení prostředí. Po revoluci uchopil autor tento příběh docela odlišně. Pozměnil způsob komunikace mezi muži a rozpracoval popisné pasáže, ve kterých nalezneme mnoho lyrických momentů. Po revoluci zvolil Arnošt Lustig jiný způsob, kterým předal čtenáři svůj příběh o Pomocném technickém praporu, přestože dvakrát předtím volil stejně. Podobně je tomu u charakterů postav. Autor pozměnil v přepracovaném vydání také charakter Devatenáctiletého a dívky. Dívka si zachová svou čest a nezaprodá

samu sebe pro trochu dobrodružství. Dráždí muže pouze svou nahotou a neulehá k nim. Z plachého mladíka se stal mladý muž s pohledem dravce. Po revoluci autor postavy proměnil, přestože je předtím charakterizoval dvakrát stejně.

Po 30 letech vnesl autor do příběhu, který se odehrával za tvrdé totality, pasáže, ve kterých se věnuje druhé světové válce. Tuto tematiku sem zařadil autor až v přepracovaném vydání, přestože v době 60. let mohly knihy s válečnou tematikou bez obtíží vycházet. V některých momentech dává do souvislostí zločiny komunismu s nacismem. Tato přirovnání by cenzuře jistě vadila, ale nemyslím si, že by Arnošt Lustig, který tehdy v myšlenku socialismu věřil, mohl vidět takové souvislosti, přestože je jiní viděli. Autor mohl být kritický vůči režimu a to byl zřejmě ten důvod, proč měla kniha problémy s cenzurou. Určitě ta kritika byla ale jiná, ne tak razantní, jako ta polistopadová.

Arnošt Lustig napsal po revoluci v mnoha ohledech jinou knihu. Myslím si, že autor většinou svými pozdějšími zásahy své knihy znehodnocuje. O *Bílých břízách na podzim* si dovolím tvrdit, že byly napsány dvě dobré knihy, jejichž základ je sice stejný, ale čtenáři nabídnou vždy něco jiného.

Dívka s jizvou je další nerealizovaný scénář, který jsem porovnála s povídkou. Po přečtení literárního scénáře jsem si nebyla jistá, zda může potencionální divák pochopit příběh tak, jak je zachycen v povídce.

Mezi oběma zpracováními jsou velké rozdíly v pojetí. Povídka nás nechá nahlédnout pod povrch, do dívčina nitra, čtenář ví, co dívka prožívá a co si s sebou z minulosti nese. Literární scénář se drží pouze na povrchu, nevíme nic o vzpomínkách či pocitech.

Motiv jizvy je v povídce důležitý. Jitčina jizva je vázána na den, kdy přišla o své rodiče. Po nárazu do dveří jí zůstala jizva na čele, má ji však i na duši, protože se nedokáže s touto ztrátou vyrovnat. Ve scénáři je pouze naznačeno, že má jizva nějakou spojitost s Jitčinou minulostí.

V povídce víme, co se Jitce stalo. Ve scénáři nevíme nic. Potencionální divák může vidět pouhé náznaky, které si může dát do souvislostí pouze v případě, že zná povídku. V opačném případě si je může vyložit jinak.

V povídce dojde k rozuzlení v okamžiku, kdy slyší dívka svůj životní příběh z vojákových úst. Ve scénáři k žádnému rozuzlení nedojde. Můžeme pozorovat změnu v Jitčině chování, nevíme však, co je její příčinou.

Skutečnosti druhé světové války dokreslují prostředí, ve kterém Jitka žije. V literárním scénáři se stávají tyto skutečnosti z nacistické doby důležitější, protože jim autor věnuje více pozornosti.

V přepracovaném příběhu máme dvě tendence. Ta jedna je, že autor rozpracoval ty pasáže, které předtím pouze příběh dotvářely. Druhá tendence je, že z Jitčina příběhu bylo vytrženo několik motivů, které však nebyly jakkoli vysvětleny a tyto motivy byly roztroušeny v „záplavě“ informací o nacistické době.

Obě verze se stejně jmenují, končí stejně, ale pokaždé je to jiný příběh, který je jiný svým obsahem, rozuzlením a zpracováním.

Seznam fotografií

S. 9, 10: ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětim ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig.* (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW:
<<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

Seznam použité literatury

BAUER, M., CARGASS, J.: *Odpovědi*. Praha: Prostor, 2000.

HAMAN, A.: *Arnošt Lustig*. Jinočany: H&H, 1995.

LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*, Brno: Atlantis, 1995.

LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

LUSTIG, A.: *Dita Saxová*. Praha: Mladá fronta, 1969.

LUSTIG, A.: *Nikoho neponížíš*. Praha: Naše vojsko nakladatelství, 1963.

ŽALMAN, J.: *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archív, 1993.

Literární scénáře

JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Bílé břízy na podzim*. Filmové studio Barrandov, 1964.

JIREŠ, J., LUSTIG, A.: *Dívka s jizvou*. Filmové studio Barrandov, 1965.

LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1966.

LUSTIG, A., MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Filmové studio Barrandov, 1967.

Sborníky

filmový sborník historický 4, Česká a slovenská kinematografie 60. let. Praha: Národní filmový archív, 1993.

Internetové odkazy

JANOŮŠEK, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69*. (aktualizováno 8.9.2006). Dostupný z WWW: <<http://www.ucl.cas.cz/texty.html>>. /31.11.2007/.

ŠTRÁFELDOVÁ, M.: *Osvětím ze sebe nikdo nedostane, říká spisovatel Arnošt Lustig*. (aktualizováno 10.1.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.radio.cz/cz/clanek/87076>>. /17.3.2008/

VYKOPÁLOVÁ, J.: *Arnošt Lustig – Jitka Vykopalová: Zralé úvahy o životě (1/2)*. (aktualizováno 7.5.2007). Dostupný z WWW: <<http://www.pozitivni-noviny.cz/cz/clanek-2007050031>>. /21.03.2008/

Televizní dokumenty

Česká televize, 13. komnata, 20.2.2009, 20:55

DVD

MOSKALYK, A.: *Dita Saxová*. Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie, 1967.