

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POEZIE NA FILMOVÉM PLÁTNĚ

Vedoucí práce: Mgr. Vera Kaplická Yakimova, Ph. D.  
Autor práce: Karolina Šefčíková  
Studijní obor: BOH/AJL  
Ročník: 4. ročník

2016

## PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své bakalářské práce, Mgr. Veře Kaplické Yakimové, Ph. D., za její odbornou pomoc a cenné rady, které mi poskytovala v průběhu zpracování této práce.

## PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem 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 platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, dne 9. května 2016

.....

## **Anotace**

Tato bakalářská práce s názvem *Poezie na filmovém plátně* se zaměří na problematiku adaptace poezie do filmu. Práce reflektuje dostupnou literaturu v oboru filmové adaptace a charakterizuje problémy, které vznikají při procesu zfilmování zatím blíže neprobádané poezie. Bakalářská práce je rozdělena do dvou hlavních částí: první, teoretická část, pracuje se vztahem literatury a filmu či s adaptací jako teoretickým problémem. Druhá, praktická část, nabídne analýzu konkrétních adaptací světové i české poezie.

## **Klíčová slova**

filmová adaptace, adaptace poezie, analýza, Edgar Allan Poe, Karel Jaromír Erben, František Antonín Brabec, Roger William Corman, Simpsonovi, Kytice, Havran

## **Abstract**

This bachelor thesis titled *Poetry on the movie screen* will focus on the issues of adaptation of poetry to film. The thesis reflects the available literature in the field of film adaptation and characterizes the problems that arise during the process of film adaptation. The thesis is divided into two main parts: the first, theoretical part, explores the relationship between literature and film or adaptation as a theoretical problem. The second part will offer analysis of specific adaptations of Czech and foreign poetry.

## **Key Words**

Film adaptation, poetry into film, analysis, Edgar Allan Poe, Karel Jaromír Erben, František Antonín Brabec, Roger William Corman, The Simpsons, Kytice, The Raven

# Obsah

Úvod.....	1
<b>1 Teoretická část</b>	
1.1 Vztah literatury a filmu.....	2
1.2 Vzájemné ovlivňování literatury a filmu.....	2
1.3 Zásadní rozdíly mezi filmem a literaturou.....	4
1.4 Umění filmu versus zábava a byznys.....	6
1.5 Filmová adaptace.....	8
1.6 Shrnutí.....	11
1.7 Adaptace poezie.....	12
<b>2 Praktická část</b>	
2.1 Básnická sbírka Kytice.....	16
2.1.1 Brabcova Kytice.....	16
2.1.2 Analýza Brabcovy Kytice.....	17
2.1.2.1 Kytice.....	17
2.1.2.2 Vodník.....	19
2.1.2.3 Svatební košile.....	21
2.1.2.4 Polednice.....	23
2.1.2.5 Zlatý kolovrat.....	24
2.1.2.5 Dceřina kletba.....	27
2.1.2.6 Štědrý večer.....	28
2.1.2.7 Shrnutí.....	29
2.2 Poeův Havran.....	31
2.2.1 Cormanův Havran.....	31
2.2.1.1 kontrast mezi básní a filmem.....	33
2.3 Animovaný seriál Simpsonovi.....	35
2.31 Havran v Simpsonových.....	36
2.4 Porovnání Cormanova Havrana a Havrana v Simpsonových.....	38
<b>Závěr.....</b>	<b>40</b>

## Úvod

Tato bakalářská práce s názvem *Poezie na filmovém plátně* si klade za cíl blíže probádat problematiku filmové adaptace a jednotlivé problémy demonstrovat na konkrétních filmových zpracováních světové a české poezie. Práce je rozdělena do dvou důležitých částí, které tvoří podkapitoly.

První část se zabývá vztahem literatury a filmu, soustředí se na film jako specifický druh umění, reflektuje jeho úzké spojení se zábavou a představuje pojem adaptace a jeho definici. Neopomene ani obecné problémy adaptace a nabídne různé přístupy významných mezinárodních i tuzemských filmových teoretiků jako jsou například George Bluestone, David Bordwell, Marie Mravcová či Petr Bubeníček.

Druhá část je zaměřena na konkrétní kanonická díla ze světové a české poezie, na kterých jsou demonstrovány jednotlivé problémy vznikající při filmové adaptaci. Práce nabídne analýzu české poezie, a to Erbenovu *Kytici*. Ze světového prostředí se poté soustředí na Poeova *Havrana*.

# 1 Teoretická část

Teoretická část této práce se zabývá vztahem mezi literaturou a filmem, konkrétněji se bude zajímat o jejich vzájemné ovlivňování a proces směny. Také reflektuje zásadní rozdíly, které mezi těmito dvěma médii jsou. Práce také zmíní problematiku definice filmu jako umění a zohlední i úzkou spojitost s byznysem a zábavním průmyslem. Neopomene ani různé přístupy vybraných teoretiků k filmové adaptaci.

## 1.1 Vztah literatury a filmu

Film vznikl a vyvíjel se již za přítomnosti jiných umění, a tak je logické, že je to médium, které spojuje elementy hned několika druhů umění – divadla, malířství, architektury, hudby a zahrnuje taktéž literaturu. Literatura a film mají společnou základní vložku a to je schopnost vyprávět příběh. Obě média jenom jiným způsobem zprostředkovávají lidský osud, lidské situace nebo mezilidské vztahy. Vypráví látku, kterou nám poskytuje sám život, ale může ji nabídnout i literatura, kde je životní zkušenost již podrobena „umělecké transformaci“.<sup>1</sup>

## 1.2 Vzájemné ovlivňování literatury a filmu

Neopomenutelné pojítko mezi filmem a literaturou jsou nové procesy směny: „klasická literární díla oslovují díky zfilmování větší část publika, a tak je lze znova vydat, autoři bestsellerů píšou romány záměrně, tak, aby bylo možné podle nich natočit film, a úspěšné filmy se přepisují do podoby románu.“<sup>2</sup> Můžeme konstatovat, že historie filmových adaptací odráží historii vývoje výrazových možností filmu jako takového.<sup>3</sup> Nicméně, všichni ti, kdo adaptují, přistupují k originálu po svém. Snaží se konkretizovat, zjednodušovat, ale také zvýrazňovat, vyvozovat, vytvářet analogie, kritizovat nebo vyjadřovat respekt.<sup>4</sup>

Proto je jasné, že každý filmař bude k předloze přistupovat individuálně, se svojí vlastní interpretací. Jako příklad si můžeme uvést filmové adaptace jednoho z nejslavnějších amerických románů *Velký Gatsby* (1925) od Francise Scotta Fitzgeralda. Tento příběh nenaplněné lásky z období dvacátých let poskytl předlohu pro pět

---

<sup>1</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 13.

<sup>2</sup> NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 227 – 228.

<sup>3</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 13.

<sup>4</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 3.



různých filmových zpracování, která vznikala od roku 1926 až do roku 2013. I přes to, že tyto adaptace pracují se stejnou látkou, jsou navzájem odlišné a podle Česko-Slovenské filmové databáze jsou také velmi rozdílně oblíbené u diváků. Na jednotlivých zpracováních je patrné, jak se filmová technika vyvinula a poskytla tak filmaři další možnosti vyjádřit osobitou interpretaci či zachytit atmosféru předlohy. Baz Luhrmann, režisér posledního filmového zpracování *Velkého Gatsbyho* (2013), na příběh z dvacátých let narouboval hity největších současných hvězd pop music jako je Jay-Z, Kanye West či Beyoncé. I v jeho jiné adaptaci literární klasiky, kterou byla *Romeo + Julie* z roku 1996, hrála moderní hudba důležitou roli, v tomto případě však režisér posunul do současnosti celý děj Shakespearova dramatu. Nicméně, můžeme předpokládat, že *Velký Gatsby* či Shakespearova díla díky své prestiži budou nadále nabídat nejednoho režiséra k filmové adaptaci.

K faktu, že se tato dvě média navzájem ovlivňují, dospěl i Josef Škvorecký ve své eseji *O nesnáziích adaptací beletrie*, kde konstatuje: „je známo, že některé z nejlepších filmů byly natočeny podle velmi špatných románů a naopak“.<sup>5</sup> Z tohoto tvrzení vyplývá, že kvalita jednoho média nezaručuje kvalitu toho druhého i přes to, že mají totožnou fabuli. Můžeme se často setkat u neprofesionálních diváků a čtenářů s názorem, že převažuje počet špatných adaptací podle dobrých románů a čtenáři často argumentují, že čtenářská zkušenost se jednoduše nedá srovnat s tou filmovou. Tento argument často vzniká u žánrů fantasy. Nespokojenost diváků s filmovou adaptací tkví v představivosti a fantazii, která se často neshoduje se čtenářským očekáváním. Jako příklad můžeme uvést filmové adaptace knížek o *Harrym Potterovi* od J. K. Rowlingové či fenomén *Pána Prstenů* J. R. R. Tolkiena. Nicméně, knižní série o Dexterovi, jako je na příklad *Drasticky děsivý Dexter* (2004) či *Drasticky dojemný Dexter* (2005), od amerického autora Jeffa Lindsayho slouží jako důkaz toho, že filmové zpracování je schopné posunout literární předlohu na další úroveň. Nejenom, že filmová adaptace dokáže dokonale pracovat s hlavním hrdinou, kterým je drastický sériový vrah, ale dokonce tohoto vraha polidští natolik, že přesvědčí diváky, aby se do něho vcítili, fandili jeho přednostem a doufali, že nebude nikdy odhalen. Filmové zpracování dává bezpochyby Dexterovi Morganovi jiný rozměr, který by ale nevznikl bez literární předlohy, jež Dextera představuje spíše jako zvrhlého vraha, než jako člověka, který se snaží skrze etický kodex vyrovnat se svojí choutkou zabíjet.

---

<sup>5</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. V Praze: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 269.

### 1.3 Zásadní rozdíly mezi filmem a literaturou

Jeden z prvních průkopníků teorie filmové adaptace, George Bluestone, hledá ve své knize *Novels Into Films* (1957) rozdíly mezi literaturou a filmem. Upozorňuje především na vizuální charakter filmu a jazykovou povahu románu, lze tedy vyvodit, že tato dvě média se nemohou nikdy podobat. Bluestone klade důraz také na to, že film na rozdíl od literatury funguje ve "vícevrstevném" systému - pracuje s jazykovým projevem, obrazem, hudbou, kostýmy či osvětlením, a tak má filmař možnost zdařile adaptovat literární předlohu "aniž by přitom nechal zaznít explicitní slova a věty jeho románového protějšku".<sup>6</sup>

Další rozdíl, který odhaluje Petr Bubeníček, je střet fikčního a reálného světa. Zatímco román se odehrává ve smyšleném světě (který může být inspirován tím skutečným), film pracuje s konkrétními předměty, „zobrazuje předmět v reálném světě“. Z tohoto důvodu bylo filmové zpracování kritizováno. Kritici měli totiž pocit, že svět, jež se objevuje ve filmu, kopíruje svět, který reálně existuje.<sup>7</sup>

Brian McFarlane upozorňuje na fakt, že film nemůže být tak obsažný jako literární originál, a tak musí filmař hodně detailů vynechat nebo poupravit vývoj děje. Můžeme vycítit neustálou přítomnost zklamání ze strany kritiků, které obecně vychází z režisérova rozhodnutí co nechat, co zdůraznit a co pozměnit. Režisérův záměr se ale může lišit od záměru autora a to je důležité mít na paměti.<sup>8</sup> James Monaco ve své knize *Jak číst film* (2004) řeší stejný problém a také poukazuje na menší rozsah filmového scénáře oproti románu, konkrétně uvádí, že „průměrný scénář je dlouhý 125 až 150 strojopisných stránek, průměrný román je třikrát delší“.<sup>9</sup> Tuto redukci při adaptaci Monaco přisuzuje práci s časem. Problém tkví v tom, že film pracuje v reálném čase, je omezený, zatímco „román končí, jen když se mu zachce“.<sup>10</sup> Film je tedy omezený kratší narací, ale přirozeně má obrazové možnosti, které románu scházejí. Z toho vyplývá, že film i přes to, že je ukončený, dokáže svůj nedostatek kompenzovat různými prostředky, jak komunikovat s diváky (obraz, zvuk, jazyk aj.). Navíc, Josef Škvorecký zdůrazňuje, že není možné zpracovat celý dějový rozsah románu, ale je důležité být věrnější duchu

---

<sup>6</sup> BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press. 2003, s. 61 – 62.

<sup>7</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* [online]. 2010, 22(1) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

<sup>8</sup> MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon. 1996, s. 54.

<sup>9</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus, s. 41.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 41.

originálu než jeho slovům. Filmař se musí „osvobodit od přesného znění slov na tištěné stránce a přeložit ducha textu do mateřského jazyka filmu“.<sup>11</sup>

Další zásadní rozdíl mezi filmem a literaturou tkví v tom, jak jsou tato dvě média obecně vnímána. George Bluestone naráží na obecně vžitou představu, že "opakovaná četba knihy vzbuzuje dojem intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu zábavu, odpočinek či potlačování vlastní imaginace".<sup>12</sup> Bordwell a Thompsonová trefně dodávají, že toto vymezení není tak jednoduché, nemůžeme striktně rozdělit román na intelektuální zábavu a film na povrchní pobavení, protože v rámci filmu i románu existují méně či více hodnotná díla. Vezmeme-li v potaz na příklad film, můžeme se setkat s těmi, které se soustředí na mainstreamového diváka a těmi „uměleckými“, které jsou většinou pro užší publikum.<sup>13</sup> S tímto souvisí i fakt, že literatura je mnohými vnímána nadřazeně vůči filmu. Zejména z toho důvodu, že dlouhá a bohatá tradice literatury se nevyrovná krátkým dějinám filmu, a proto někteří filmaři volí předlohy „velkých autorů“, aby se přiblížili prestiži literatury.<sup>14</sup>

Za předpokladu, že literární předloha a filmové zpracování nejsou totožná umělecká díla, je důležité se zamyslet nad tím, zda je správné je hodnotit či interpretovat ve vzájemné souvislosti a zda je to vůbec možné, v případě, že jsme již dříve literární předlohu četli. Podle Bubeníčka je „literární“ čtení filmů neúplné a nepřesné. Také uvádí, že kritici filmového přepisu se až příliš často omezují vztahem k jeho předloze. S tímto problémem také souvisí otázka očekávání a věrnosti originálu.<sup>15</sup> Hutcheon zmiňuje, že pokud známe prvotní text, neustále cítíme jeho přítomnost, která zastiňuje samotnou adaptaci. Také tvrdí, že ve chvíli, kdy jakékoli dílo nazveme adaptací, otevřeně tím ohlašujeme souvislosti a vztahy s jinými pracemi. Přiznává ale, že to neznamená, že adaptace nejsou autonomní díla, která mohou být interpretována a hodnocena jako taková.<sup>16</sup> Na příklad George Bluestone se přiklání k tomuto názoru a každého filmaře považuje za „nového autora“ a literární předloha mu poskytuje jen „odrazový můstek“

---

<sup>11</sup> ŠKVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. V Praze: Books and Cards S.G.J.Š., 2010, s. 270.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 61 – 62.

<sup>13</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze. 2011, s. 23 – 24.

<sup>14</sup> BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007, s. 12.

<sup>15</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* [online]. 2010, 22(1) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

<sup>16</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 6.

pro svou vlastní tvorbu.<sup>17</sup> Co se týče hodnocení adaptace podle věrnosti originálu, dlouhá léta kritici adaptačních studií zaujímali především toto hledisko, zejména pokud se jednalo o přepisy kanonických děl jako je Dante či Shakespeare. Nicméně, Hutcheon tvrdí, že dvojí charakter adaptace a její věrnost či užší vztah k předloze by neměl být hlavním kritériem při hodnocení.<sup>18</sup>

Vztah literatury a filmu se stává významnou uměleckou a kulturní událostí. Tento vztah se dá navázat i přes bariéru času a díky technickým vymoženostem dokáže zaznamenat ryze fikční světy, které dříve patřily výlučně autorům románů. Film může být věrně zpracován podle originálu nebo může literární předlohu využít k rozvinutí vlastní vize na předlohou dané téma. Jak zmiňuje Marie Mravcová, „tak se jedna svébytná hodnota stává impulsem ke vzniku nové hodnoty – a toto je snad nejcennější výtěžek dialogu mezi uměleckými druhy i kulturními epochami.“<sup>19</sup>

#### 1.4 Umění filmu versus zábava a byznys

Film nás přitahuje více než sto let, je tu s námi na našich VHS, DVD, v laptotech, televizorech a mobilních telefonech. Film je jedinečné médium, které pracuje s naším sluchem, zrakem, city a zkušeností. Zprostředkovává nám konkrétní místa, způsoby života či osudy hlavních hrdinů, nabízí nám jiný pohled na svět, který může ovlivnit naše životy či formovat naši myšlenku.<sup>20</sup>

Bordwell a Thompsonová v knize *Film Art* (2013) řeší otázku definice filmu jako umění. Film je často vnímán v souvislosti se zábavou nebo byznysem a to se zdá být v přímém rozporu s podstatou umění. Umění je obecně považováno za seriózní a hodnotné, zatímco zábava za povrchní.<sup>21</sup>

Tímto narážíme na ekonomický faktor, který je často spojován právě se zábavním průmyslem. Ekonomická situace ovlivňuje jak publikaci knih, tak produkci filmů. Byznys filmu je spojen s masovou produkcí a publikem, které je nalákáno právě příslibem zábavy. Nicméně je důležité si uvědomit, že „ve většině moderních společnostech se žádné umění nemůže zcela vymanit z ekonomických osidel“. Proto Bordwell a Thompsonová konstatují, že „uvažování o penězích nečiní umělce nezbytně méně

---

<sup>17</sup> BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press 2003, s. 61 – 62.

<sup>18</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 7.

<sup>19</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 18.

<sup>20</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze. 2011, s. 3 – 4.

<sup>21</sup> Tamtéž., s. 3 – 4.

tvořivým nebo projekt méně hodnotným.“<sup>22</sup>

Vliv filmového zpracování na literaturu byl tak silný, že se román ve 20. století štěpí na dva proudy: román elitní a román populární. Populární román je tak úzce spojen s filmovým žánrem, že někdy vznikne přímo jako scénář a elitní román vzniká jako „umělecké“ avantgardní dílo.<sup>23</sup> Propojenost knihy a filmu můžeme postřehnout u Arthura Charlese Clarka, který psal první díl *Vesmírné Odysey* (1968) zároveň se scénářem filmu, avšak scénář i film se v určitých věcech liší. Nicméně, druhý, knižní díl *Vesmírné Odysey* (1982) navazuje na děj scénáře, který psal Clarke ve spolupráci se Stanleyem Kubrickem. Petr Bubeníček prezentuje názor Roberta Stama, který dokonce mluví o hollywoodské produkci jako o „čistce“ filmové produkce. Ta se záměrně vyhýbá kontroverzním tématům, za které můžeme označit homosexualitu, politický či sociální extremismus.<sup>24</sup>

Navíc, autoři knihy *Film History* (2011) odhadují, že více než polovina všech komerčních filmů je inspirována původními texty. Tvrdí, že na počátku 20. let byl podnět pro filmovou adaptaci často spíše ekonomický než z nedostatku inspirace. Filmaři neustále potřebovali nová témata a skrze reprodukci scén z úspěšných divadelních her nacházeli širší publikum. Také získali „uvědomělejší“ veřejnost tím, že se cílem adaptace staly prestižní romány z 19. století. Autoři také zmiňují, že literární předlohy pro filmové adaptace se během historie měnily, často se ale přizpůsobovaly právě aktuální poptávce na trhu. Uvádí příklad v období klasické Hollywoodské produkce, kdy si filmová studia koupila práva na úspěšné romány nebo divadelní hry z New Yorkského jeviště, které přetransformovala tak, aby byly vhodné pro masové publikum.<sup>25</sup>

Pro filmového režiséra je výhodnější si najmout scénáristu, aby přepsal román do jazyka filmu, než aby vymýšlel úplně nový příběh. Román jim poskytuje děj příběhu, více či méně rozvinuté charakterly postav, a pokud je román známý, tak jistý okruh publika, který bude mít o film potenciálně zájem.<sup>26</sup> Jako příklad si můžeme uvést *Harryho Pottera* britské autorky J. K. Rowlingové. Svou první knihu, *Harry Potter a*

---

<sup>22</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze. 2011, s. 23 – 24.

<sup>23</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus, s. 44.

<sup>24</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* [online]. 2010, 22(1) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

<sup>25</sup> GUYNN, William. *The Routledge Companion to Film History*. New York: Routledge, 2011, s. 28

<sup>26</sup> MCFARLAINE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 13.

*kámen mudrců*, vydala Rowlingová v roce 1996 a hned po jejím vydání se dostavil nebývalý úspěch, který započal pravé čarodějnické šílenství. Po prvním díle jich následovalo dalších šest a v roce 2001 se čtenáři dočkali i první filmové adaptace, která vydělala přes 974 milionů dolarů. Každou přibývajícím knihou a filmem se tento úspěch zopakoval a poslední filmová adaptace dokonce vydělala přes jednu miliardu dolarů. Nejenom, že tento boom byl doprovázen prodejem různých kouzelnických předmětů, ale i cestovní kanceláře zareagovaly nabídkou výletu do londýnských filmových ateliérů. Spolu s úvodem posledního filmu do kin se fanoušci dokonce dočkali velkolepého otevření zábavního parku na Floridě, kde se mohli doslova přenést do světa Harryho Pottera, létat na koštěti nebo se projet Bradavickým expresem. Cílem zábavního průmyslu je dítě, které si bude hrát s kouzelnickou hůlkou, bude mít na sobě čarodějnický plášť a při tom všem se bude dívat na film o Harrym Potterovi. Tento příklad dokazuje, že film je schopen využít úspěšné knihy, jež vytváří příznivé podmínky pro jeho vznik. Nepopírá tak ani úzké spojení filmu s byznysem a zábavním průmyslem, který použije všechny prostředky, aby se na úspěšném filmu nebo knize přiživil.

I přes to, že film je napadán kritiky z důvodu úzkého spojení s byznysem, je důležité si uvědomit, zda je možné v současné době stát mimo ekonomickou situaci a zabývat se jen „uměleckým záměrem“. To samé platí u kritiky spojené se zábavním průmyslem. Znamená to snad, že to, co je zábavné, nemůže být umění? V případě, že film nevzejde z literární předlohy, na počátku je vždy text – scénář, proto film a literatura žijí v neustálé interakci. Ať už se literatura přizpůsobuje filmu formou „populárního románu“, nebo film literatuře jsou to dvě média, která se vzájemně ovlivňují.

## 1.5 Filmová adaptace

Teorie filmové adaptace je poměrně mladé odvětví, které se začalo formovat až v 60. a 70. letech 20. století. Nicméně, jak zmiňuje Hutcheon ve své knize *The Theory of Adaptation* (2006), adaptace jako taková není nic nového, už Shakespeare přenesl své příběhy z knihy na jeviště.<sup>27</sup> Tento obor musel již od svého počátku vzdorovat čtenářské skepsi a kritice. Samotná adaptace byla dlouho vnímána jako „pouhá kopie důležitějších a hodnotnějších děl“, kritici používali označení jako zradu, znetvoření, vulgarizaci či

---

<sup>27</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 2.

znesvěcení literatury.<sup>28</sup> Podle Hutcheon mnozí považují adaptaci za něco, co předlohu znehodnotí, a proto je mnohými chápána spíše negativně. Také tvrdí, že tento negativní pohled na adaptaci je jenom doplnění dlouhé tradice západní kultury v půjčování, kradení nebo, přesněji řečeno, ve sdílení příběhů.<sup>29</sup> Zdá se tedy, že adaptace se pouští do předem prohraného boje s originálem. I přes to, že v současné době adaptační studia zažívají rozmach a mohla by se stát pro humanitní vědy relevantnější, v oblasti teorie zaostávají. Kamille Elliottová zmiňuje, že mezi adaptacemi, jejich zkoumáním a společenskovědními teoriemi se setkáváme se systémovým neporozuměním. Také tvrdí, že před teoretickým ustálením se adaptace kryla za teorii „specifičnosti médií, ústřední doktríny jak estetického formalismu, tak nové kritiky“.<sup>30</sup> Teorie se stává terčem kritiky „jak díky svému nedostatku kritiky, tak i pro své flirtování s vysokým uměním“.<sup>31</sup>

V současných adaptačních studiích se můžeme setkat s mnoha rozdílnými přístupy, proto je důležité připomenout, že tato práce si neklade za cíl reflektovat všechny adaptační modely, ale zaměří se jen na vybrané teoretiky a jejich přístupy.

Adaptovat znamená přizpůsobit, přetvořit, či upravit. Podle Hutcheon adaptace zahrnuje jak proces (pře-)tvoření, tak proces recepce. Díky spojitosti adaptace s jinými texty a přirozenou intertextualitou je často adaptace přirovnávána právě k překladu, který je také vázán na první, originální text.<sup>32</sup> Podle Lindy Hutcheon může být fenomén adaptace definován ze tří rozdílných, ale současně vzájemně souvisejících hledisek. První hledisko pohlíží na adaptaci jako na produkt či formální entitu. Jak tvrdí Hutcheon, během adaptace dochází k rozsáhlé transpozici (tj. přemístování) a toto přemístování může nastat i mezi dvěma rozdílnými médii (na příklad filmové zpracování poezie), žánry či kontexty. Tato transpozice se ale může také týkat posunu v ontologii, z reálného do fikčního, z historického prostředí či biografie do fikčního vyprávění nebo dramatu. Nicméně, druhé hledisko nám představuje adaptaci jako proces tvoření. Adaptace vždy zahrnuje obojí - (re-)interpretaci a (pře-)tvoření, tyto procesy mohou být považovány jak za záchranu, tak za přivlastnění, záleží na perspektivě. Linda Hutcheon přibližuje toto

---

<sup>28</sup> BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace* [online]. 2010, 22(1) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z:

[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

<sup>29</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 4 - 5.

<sup>30</sup> BUBENÍČEK, Petr a Miroslav KOTÁSEK. Podvratná adaptace.: O kulturní praxi, narušené teorii a nových cestách. Rozhovor s Kamillou Elliottovou. In: *Masarykova univerzita: Filozofická fakulta* [online]. Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2013 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2\\_2013\\_Elliottova\\_rozhovor.pdf](http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2_2013_Elliottova_rozhovor.pdf), s. 243.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 244.

<sup>32</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 17.

hledisko Priscillou Galloway, kanadskou autorkou, která převyprávěla staré mýtické příběhy pro děti a mladistvé. Galloway jednoduše toužila zachránit příběhy, které stojí za to, aby se o nich vědělo, které by ale samy o sobě bez kreativního přetvoření nemusely oslovit nové publikum. Třetí, poslední, hledisko nahlíží na adaptaci jako na proces recepce. Adaptace je v podstatě forma intertextuality, prožíváme adaptace skrze naši paměť prací, které rezonují opakováním v různých obměnách.<sup>33</sup>

Co je ale důležité připomenout je to, že svobodomyšlný, originální či polemický přístup k předloze není zárukou úspěchu. Během adaptačního procesu je důležité, jak uvádí Marie Mravcová ve své knize *Literatura ve filmu* (1990), hluboké pochopení originálního díla, pochopení autorského i dobového kontextu (pouhé „čtenářské porozumění“ je nepřijatelné). Pokud má filmař ambici vytvořit originální přepis, ideálně by měl napsat samostatnou esej o předloze, v které odůvodní svou volbu, vyloží její smysl, co a proč vynechá, co a proč dotvoří, a na čem postaví významový posun vzhledem k současnosti a podobně.<sup>34</sup>

Podle Daniela Taradashe je role scénáristy spíše interpretace než reprodukce. Taradash se snaží v literární předloze objevit základní myšlenku, hlavní téma, které se pokouší zdramatizovat tak, aby nebylo zjevné. Důležité je vystihnout základní téma originálu a poté uplatnit osobní interpretaci. Scenárista se soustředí na určité části románu, rozvádí, nebo naopak omezuje detaily a během tohoto procesu může tento druh zpracování ukázat originál úplně v novém světle. Nejlepší filmové adaptace poskytují kritický komentář k románům a svěží pomyslnou filmovou zkušenost, které obohatí kohokoli, kdo je upřímně oddán filmu a literatuře a netrvá na jejich rozdílnosti.<sup>35</sup> Marie Mravcová také umísťuje fázi interpretace na první místo, hned po ní je důležité si ujasnit vlastní názor na originál a domyslet jednotlivé motivy a situace.<sup>36</sup>

Brian McFarlane rozvíjí strukturální analýzu narativu a přikládá důležitost dvěma bodům během procesu adaptace: první se zabývá tím, co je reálně možné převést z románu do filmu a druhý bod se týká klíčových faktů, které ve filmu jsou, ale nebyla obsažena v románu. Také si klade otázku, jaký vliv má román na vzniklý film. Zaměřuje se na různé druhy technik a témat, na příklad porovnává časovou souslednost v románu a ve filmu. Zatímco zachycení dějové linky románu filmařům nepřináší nijaké větší problémy, se zachycením atmosféry a „vykreslení“ postav je to obtížnější. Atmosféra,

---

<sup>33</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 7 - 8.

<sup>34</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 18.

<sup>35</sup> SINYARD, Neil. *Filming Literature*. New York: Routledge 1986, s. 117.

<sup>36</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 8.



kteřá je vytvořena autorem ale může být zachycena různými kinematografickými technikami jako je mizanscena, která naznačí symboliku a hierarchii vztahů mezi postavami.<sup>37</sup> Pro upřesnění, termín mizanscena je původně francouzský výraz *mise en scène* a znamená „dát na scénu“ a z počátku se používal v souvislosti s režírováním divadelních her. Podle Bordwella a Thompsonové filmoví badatelé termín přenesli na filmovou režii a označují jím „režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku“. Mizanscena zahrnuje např. tyto aspekty: prostředí, osvětlení, kostýmy, chování postav.<sup>38</sup>

## 1.6 Shrnutí

Film a literatura jsou dvě svěbytná média, která se navzájem ovlivňují, podléhají tzv. procesu směny, navzájem si propůjčují příběhy, témata či motivy. Ze špatných románů vznikají dobré filmy a naopak.

Zásadních rozdílů mezi literaturou a filmem je hned několik. Pro filmové zpracování je typický vizuální charakter, přičemž u románu dominuje jazyková povaha. Film tedy vypráví pohybujícími se obrazy za doprovodu hudby a román slovy.

Filmaři se také často potýkají s rozsáhlým obsahem románu a „omezeným“ filmovým scénářem. Musí proto vynechávat, zvyrazňovat či pozměňovat vývoj děje, tento proces často vede ke změně či posunutí významu oproti originálu. Film navíc disponuje s „vícevrstevným“ systémem, může tak svůj „omezený“ rozsah kompenzovat jinými prostředky, jak zaujmout diváka (hudba, kostýmy, osvětlení atp.). Avšak je důležité si uvědomit, že není možné adaptovat, aniž by se změnil obsah, forma, stavba a struktura primárního (výchozího) díla.<sup>39</sup>

Tyto změny a fakt, že film a literární předloha jsou dvě umělecká díla, která nemohou být nikdy totožná, vede k otázce interpretace. Jak filmovou adaptaci interpretovat? Ať už chceme nebo nechceme, adaptace neustále odkazuje na originál podle kterého je vytvořena, žije ve stínu svojí vlastní předlohy. Může být ale za tohoto předpokladu filmová adaptace autonomním dílem? Odpovědi na tyto otázky se liší, avšak většina filmových teoretiků se shodne na tom, že by se interpretace adaptace neměla výlučně omezovat na věrnost k předloze či její vztah k originálu.

Další zásadní rozdíl tkví v samotném vnímání těchto dvou médií. Film je

---

<sup>37</sup> MCFARLAINE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 22.

<sup>38</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze. 2011, s. 159.

<sup>39</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 10 – 11.

považován za pokleslejší umění než literatura. Často se setkáváme s představou, že film nevyžaduje takovou koncentraci jako čtení knihy, vzbuzuje spíše dojem zábavy a potlačení vlastní představivosti. Film tak bývá často napadán, že snižuje literaturu na úroveň povrchní zábavy.

S touto představou také souvisí úzké propojení filmu s byznysem. Filmový byznys jde ruku v ruce s masovou produkcí a publikem, které vydělává miliony dolarů. Tyto miliony se ale nevydělají jen díky návštěvnosti kina, ale snaží se oslovit své fanoušky i mimo stěny kinosálu. Producenti filmu prodávají svou značku dál a vytvářejí módní kolekce se svým hlavním hrdinou, celé tematické zábavní parky či počítačové hry. V tomto bodu je ale na místě se ptát, jestli se tento druh filmu nedostává do rozporu s podstatou umění? A zdali, může umělec v současné době tvořit, aniž by nebyl ovlivněn ekonomickým faktorem?

V poslední řadě jsme se věnovali filmové adaptaci a skepsi, s kterou je toto „mladé“ odvětví spojeno. Práce představuje různé adaptační přístupy jak tuzemských tak světových teoretiků. Zatímco Marie Mravcová považuje za důležité si důkladně prostudovat originál a ujasnit si tak svou představu o předloze, Daniel Taradash se snaží vystihnout hlavní myšlenku a základní téma předlohy a na vše ostatní se snaží uplatnit svou interpretaci.

## 1.7 Adaptace poezie

Zatímco adaptace románů je již poměrně probádané a teoretizované odvětví, filmové zpracování poezie zatím nebylo podrobně prozkoumáno. *Encyklopedie literárních žánrů* (2004) také definuje poezii jako „literární druh vyznačující se volnou, zejména jazykovou imaginací ve formě verše“.<sup>40</sup> Z této definice vyplývá, že poezie je úzce spjata se slovem, s jazykovým vyjádřením, které divákovi film nabízí jen ve formě dialogů či monologů. Adaptace poezie tedy není lehký úkol. Jak může filmař přenést na filmové plátno něco, co je založeno na hře s jazykem a fantazií?

*Encyklopedie literárních žánrů* (2004) upřesňuje, že poezie je z řeckého slova *poiésis*, což může znamenat „v nejširším významu uměleckou, tzv. vysokou literaturu vůbec, anebo v užším významu pouze tvorbu v řeči vázané, zvláště pak lyrickou“.<sup>41</sup> Během adaptace poezie se tedy může dostat do konfliktu svět vysokého umění a svět

---

<sup>40</sup> MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Nakladatelství Melantrich. 1990, s. 463.

<sup>41</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literární žánrů*. Praha: Knihy nakladatelství Paseka. 2004, s. 463.

povrchní zábavy, komerce a byznysu, s nímž je film přirozeně spjat. Je tedy vůbec možné přiblížit se poezii skrze médium jako je film? Jak už bylo naznačeno dříve, bylo by povrchní zobecňovat poezii na intelektuální prožitek a film na pobavení. Avšak je nutné si připustit, že zfilmování poezie může posunout či kompletně změnit význam originálu.

Natáčení filmu je velkým finančním závazkem, a tak se často stává, že vidina úspěšnosti filmaře ovlivní natolik, že záměrně vynechá nebo nahradí motivy, které nejsou pro masového diváka líbivé. S tímto „vynecháním“ se můžeme setkat v básni *Kytice*, filmová adaptace F. A. Brabce natočené podle stejnojmenné sbírky od K. J. Erbena, kde Brabec vynechává druhou polovinu básně obsahující vlastenecký motiv, jenž se nezdá být v roce 2001, kdy proběhla premiéra filmu, tak žádoucí jako v roce 1853 během vydání básnické sbírky. S tímto může také souviset i nahrazení „všedního“ motivu, jiným, který bude pro diváky atraktivnější. Děje se tak v baladě *Zlatý kolovrat*, kde ženinu zručnost nahrazuje silný erotický podtext, jenž je přítomen v mnoha scénách. S tímto erotickým „přídavkem“ se divák může setkat i v baladě *Vodník*, Brabec zde přidává do balady vodní bytost tvořící s vodníkem a dívkou milostný trojúhelník.

Film pracuje s konkrétním obrazem - zhmotňuje věci, dává jim barvu a tvar, vybírá neměnné varianty. Film tedy bere poezii privilegium, kterým je věci nedořít – nechávat je rezonovat ve čtenářově mysli, vytvářet obrazy. Film je ve svém sdělení naprosto konkrétní a plný a musí zobrazit i věci, o nichž se předloha nezmiňuje. Film dokáže tyto motivy nedořít jen z části a často se stává, že poté, co jsou divákům odkryty, působí na ně zcela jiným dojmem, než ve chvíli, kdy četli předlohu. V poezii má možnost autor jednotlivé informace odhalovat postupně, ale ve filmu vše probíhá simultánně. Tento způsob líčení je úzce spojen s očekáváním čtenářů, autor může během popisu záměrně zamlčet důležitá fakta, aby čtenáře nechal v očekávání a později využil momentu překvapení. Alternativa k tomuto „postupnému“ líčení může být pomalé „sjiždění“ kamery po šatech postavy, což může vést k napínavému odhalení obličeje postavy, avšak i tato technika má mnoha omezení.

Jako příklad můžeme použít Brabcovu *Polednici*. Brabec zobrazil *Polednici*, démonickou postavu strašící děti v pravé poledne, v celé své kráse, i přes to, že Erben se pravděpodobně záměrně zdržoval jejího popisu, aby byla zahalena tajemstvím a zachoval tak její hororovost.

Adaptace jako taková je také spojena s interpretací díla, která je individuální a subjektivní. Film je tedy médium, které dává literární předloze konkrétní tvary podle určitého typu čtení. Dostávají se do střetu dvě rozdílná média - médium mezerovité, které

se „do-vyplní“ v naší mysli, a médium, které pracuje s konkrétními obrazy. Zatímco u filmu je divák „ochuzen“ o vlastní interpretační výklad, u poezie je čtenář v podstatě přizván, aby do-vytvořil náznakové a mezerovité vyjadřování, které je pro poezii charakteristické. Próza i poezie se prakticky uskutečňuje ve čtenářově mysli, každý čtenář si promítá do svého čtení svou osobní zkušenost, své nitro. Často se můžeme setkat s tím, že režisérova interpretace se značně liší od té, kterou sdílí značný počet čtenářů a dojde pak k vzájemnému nepochopení a ve většina případech to také bývá příčina neúspěchu filmových adaptací.

Způsob, jakým adaptátor přistupuje k adaptaci je určující pro výslednou formu adaptace. Adaptátor se může předlohou pouze inspirovat a natočit film na její motivy, nebo zpracovat věrnou adaptaci. Scénárista musí podrobit originální text interpretaci a vtisknout do něho svůj osobitý styl, svou vlastní představu o předloze. To, co spojuje film a poezii může být narativita (např. lyrickoepická balada), a tak filmové adaptace obvykle zachovají dílčí složky narativu původního textu (postavy, prostředí, čas). Nicméně je jenom na adaptátorovi, co vynechá, pozmění či ponechá. A právě tato rozhodnutí jsou důležitá pro celkové vyznění filmového zpracování oproti předloze. Neúspěšné adaptace často vznikají právě kvůli nejasnému postoji k předloze a nedostatečnému promyšlení vize o předloze.

Zatímco během adaptace prózy se může režisér setkat s problémem, jak vtěsnat obsáhlý román do „snesitelně“ dlouhého filmu, u poezie si naopak režiséři nemusí vědět rady s převažujícím lyrickým popisem. Může se tedy stát, že dějová linie básně, která byla původně jen lehce nastíněna, se přesune do středu na úkor stěžejního lyrického popisu. Jako příklad nám může sloužit *Máj*, filmová adaptace F. A. Brabce stejnojmenné básně Karla Hynka Máchy, kde Brabec použil příběh, kterým byl *Máj* údajně inspirován. Tento posun ale může výrazně zjednodušit a pozměnit celkové vyznění adaptace oproti originálu.

## 2 Praktická část

Následující část práce je zaměřena na konkrétní kanonická díla ze světové a české poezie, na nichž jsou demonstrovány jednotlivé problémy vznikající během procesu filmové adaptace. Z českého prostředí se práce zabývá adaptací Erbenovy *Kytice*, podle které vznikl stejnojmenný film režiséra Františka Antonína Brabce z roku 2000. Světovou poezii zastoupí Poeův *Havran* a jeho dvě filmové adaptace, jedna z roku 1963 režiséra Rogera Williama Cormana a druhá z roku 1990, jež byla součástí amerického seriálu *Simpsonovi*.

Jeden z důvodů, proč jsem vybrala tyto adaptace, je ten, že jejich předlohy vznikaly během romantismu. Reflektují tak motivy obrozeneckého romantismu, jenž je typický pro české prostředí, ale i temného, gotického romantismu dominujícího ve Spojených státech. Současně se tyto adaptace přenesly na obrazovku v jiných formách a s jiným přístupem. Zatímco se Brabec snaží zachytit Kytici „věrně“, ale tak, aby byla atraktivní a líbivá pro současného diváka, Corman překrouť Poeovy významy a vytváří tak fantasy komedii, jež je rámcově zasazena do Poeova *Havrana*. Tvůrci seriálu *Simpsonovi* Poeovu báseň také pojali s jistou nadsázkou, ironií a humorem. Nicméně, i přes to, že tvůrci *Simpsonových* i režisér Roger William Corman zvolili stejný, volnější a komediálně laděný přístup, zjistíme, že adaptace se v mnoha ohledech liší.

Rozmanitost adaptací můžeme také shledat ve formě, v níž se nacházejí. Zatímco Cormanův *Havran* a Brabceova *Kytice* představují celovečerní filmy, adaptace *Havrana*, jež se objevuje v *Simpsonových*, zaujímá jen několikaminutový příběh v rámci jednoho dílu.

V každém případě se jedná o adaptace klasických literárních děl (ať už z českého či světového prostředí), jež jsou zasazeny do populární kultury 20. století. Masová kultura je neodmyslitelně spojena s komercí, byznysem a zábavním průmyslem. Z toho důvodu, že jsou klasická literární díla hluboce zakořeněna v podvědomí veřejnosti, právě tyto adaptace osloví více potenciálních diváků. Větší počet diváků znamená větší finanční výdělek, a to někdy bývá silná motivace pro režiséry. Jako příklad si můžeme uvést Františka Antonína Brabce, jenž sklídl s adaptací *Kytice* úspěch. Zdá se, že tento úspěch si chtěl po osmi letech zopakovat s adaptací *Máje* Karla Hynka Máchy, jež se dočkala spíše kritiky.

## 2.1 Básnická sbírka Kytice

*Kytice*, původně vydaná pod názvem *Kytice z pověstíh národních* je jedno z kanonických děl českého romantismu. Autorem *Kytice* je Karel Jaromír Erben, který se inspiroval sběrem lidové slovesnosti a to konkrétně v bájích, pověstech, písních a pohádkách, z kterých vzešla právě tato básnická sbírka. První vydání *Kytice z pověstí národních* je z roku 1853 a obsahovalo dvanáct básní, druhé vydání pochází z roku 1861 a bylo rozšířeno o báseň třináctou – *Lilii* a o oddíl *Písně* a *Poznamenání*.

Sbírku tvoří balady, čímž se rozumí „kratší lyrickoepické básně s tragickým vyvrcholením.“<sup>42</sup> Balada se zabývá milostnými a rodinnými vztahy, tragickými zvraty v lidské existenci, zobrazuje touhy a vášně, které vyústí ve zločin a následný trest. Hlavními protagonisty jsou obyčejní lidé s prostými životy.<sup>43</sup> „Jedinec v baladě je zpravidla v důsledku vlastního selhání nebo i nezaviněně konfrontován s vyšší mocí (démon, osud aj.), vyniká tak torzovitost lidské existence, blízkost života a smrti.“<sup>44</sup> Balada je silně dramatická, emotivní, obvykle zhuštěná, mezerovitá, její rychlý spád se vyznačuje gradací a také jednoznačným rozuzlením, které je tragické.<sup>45</sup>

### 2.1.1 Brabcova Kytice

Erbenovu *Kytici* se rozhodl adaptovat režisér a kameraman František Antonín Brabec. Výsledek jeho více než pětileté práce se dostal do kin v roce 2000 a dokonce získal několik ocenění Český lev za nejlepší zvuk, kameru, hudbu a filmový plakát. Na scénáři s Brabcem spolupracovala Deana Horváthová-Jakubisková spolu s Milošem Macourkem.

Jak Brabec zmínil v rozhovoru pro *Českou televizi*, cítí se především jako kameraman a *Kytice* mu nabízela šanci vyjádřit se v obrazech a udělat tak z literární básně filmovou. Erbenův strohý popis a mezerovitost umožňuje Brabcovi uchopit *Kytici* do vlastních rukou a vtisknout do ní svou osobitou interpretaci.<sup>46</sup>

Brabec se rozhodl zfilmovat sedm básní z původních dvanácti a to v tomto pořadí: *Kytice*, *Vodník*, *Svatební košile*, *Polednice*, *Zlatý kolovrat*, *Dceřina kletba* a *Štědrý den*.

---

<sup>42</sup> MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literární žánrů*. Praha: Knihy nakladatelství Paseka. 2004, s. 37.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>46</sup> F. A. Brabec o *Kytici*: *Svár scenáristy, kameramana a režiséra*. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2016-05-02]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/kytice/tvurci/brabec.php>

Přičemž balady *Vodník*, *Svatební košile* a *Zlatý kolovrat* jsou básně nosné, je jim věnováno více prostoru oproti básním ostatním, které jsou zhruba čtyřminutové.

I přes to, že film se skládá ze sedmi uzavřených příběhů, divák má dojem, že sleduje ucelený celovečerní film. Brabec totiž používá hned několik prostředků, jak tohoto dojmu dosáhnout. Na samotném začátku filmu si můžeme všimnout sedmi hořících svíček, které mají být metaforou pro sedm zfilmovaných balad. Vždy, když se balada odvypráví, svíčka se symbolicky zhasne. Současně tak tyto svíčky tvoří rámec pro celé filmové vyprávění. Tohoto rámce je součástí i chlapec hrající na píšťalku, jenž otvírá divákovi začátek každé balady. Tento chlapec se dokonce stává součástí jedné balady a tím se úspěšně podaří propojit rámcový koncept se samotným filmovým vyprávěním. Mezi těmito baladami se spolu s chlapcem objevují i ukázky lidových zvyklostí (pohřeb, masopust), které tak tvoří plynulé přechody mezi jednotlivými příběhy. Tyto zvyklosti jsou zobrazeny na základě ročního období, v němž zrovna bude nadcházející balada probíhat. Jako příklad si můžeme uvést stavění májky, po kterém následuje balada *Vodník* odehrávající se na jaře. Tyto přechody a motivy spojující jednotlivé balady jsou použity z toho důvodu, aby sjednotily celkové vyznění filmu a poskytly divákovi pocit, že se dívá na celistvý film.

## 2.1.2 Analýza problémů při adaptaci Kytice

### 2.1.2.1 Kytice

Úvodní báseň Erbenovy sbírky je *Kytice*, kterou se Brabec také rozhodl dát na první místo. *Kytice* je zpracována jednoduše, v několika minutách a obrazech.

Začíná pohledem na ženu jdoucí po louce mezi stromy. Poté se kamera přesune na holý strom plný havranů. V tento moment si divák může všimnout, jak si Brabec hraje se symbolikou a magičností - přítomnost havranů může naznačovat předzvěst smrti. Poté už vidíme padající ženu, do které uhodil blesk, a její tři dcery. Je zřejmé, že číslicí tři chtěl Brabec navázat na Erbenovo trojí opakování a umocnit tak magickou a mysteriózní atmosféru vyznívající z celé sbírky. Je důležité poznamenat, že počet dětí, které zůstaly po matce, byl výlučně Brabcovo rozhodnutí, protože ve sbírce se konkrétní počet neobjevuje, mluví se zde jen o „sirotě“ a „dítkách“.<sup>47</sup> Zajímavé je také to, jak je ženin pád zachycen – opakovaně, z několika stran, celkem třikrát. Brabec se tak možná snažil

---

<sup>47</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 44.

zdůraznit pohyb, který je v celé sbírce, podle Vaňkovy studie, velice dominantní a důležitý motiv.<sup>48</sup> Vaněk uvádí, že „postavy *Kytice* spěchají za povinností a touhou nebo prchají před svými démony krajinou bez ohraničeného horizontu, nepřístupná je pro ně však vyšší perspektiva“.<sup>49</sup>

Tyto tři dívky chodí každé ráno na matky hrob. Jednoho dne její hrob pokryje rostlina, děti poznají, že se jejich matka převtělila do živoucí květiny a pojmenují ji mateřidouška. Ve filmovém zpracování je tato část básně vyjádřena obrazem dětí, které sahají na rostlinu, která porůstá matčin náhrobek. Během této scény zazní píseň s textem prvních dvou strof básně. Píseň nejdříve začíná dívčím zpěvem bez doprovodu nástrojů a poté se nenápadně přidává lehké aranžmá. Vyjádření textu skrze lidovou píseň může mít spojitost s Erbenovou zálibou ve sběru lidové slovesnosti, do které samozřejmě patřily i lidové písničky.

Divákům ale zůstala skryta druhá část Erbenovy básně, která není zachycena ani obrazem ani slovem. Zbývají tři strofy básně, které metaforicky navazují na příběh o zemřelé matce. Tyto strofy jsou laděny vlastenecky, alegoricky představují zemi jako naši matku, zmiňují slovanské národy jako naše bratry a doufají v budoucí generace, které nezapomenou na původ naší existence, matičku zemi: „Snad, že se najde dcera mateřina, / jíž mile dech tvůj zavoní, / snad že i najdeš některého syna, / jenž k tobě srdce nakloní!“.<sup>50</sup>

Je tedy jasné, že Brabec zjednodušil původně dvojsmyslnou baladu na jednoduchý příběh o matce, která zemřela a zanechala po sobě sirotky a tím došlo i k posunutí významu. Měl ale jinou možnost? Jak by mohl přenést tyto vlastenecké motivy na filmové plátno, tak, aby to bylo pro diváka srozumitelné a nepřesahovalo by to původní údernost a rozsah básně? Může za to i rozdílnost výrazových prostředků literárního a filmového světa. Toho je důkazem chybějící část básně pracující s nehmotnými, duchovními motivy: „Mateří-douško vlasti naší milé, / vy prosté naše pověsti!“, které jsou obecně velmi obtížné adaptovat na filmové plátno, proto se nejspíš Brabec rozhodl tuto část zcela vynechat a zjednodušit tak celý příběh. Další důvod k vynechání tohoto vlasteneckého motivu může být to, že se jedná o „obrozeneckou“ ideologii, která není atraktivní pro mainstreamového diváka konce 20. století. *Kytice* tedy

---

<sup>48</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově kytici. *Slovo a smysl* [online]. 2005, 2(4) [cit. 2016-05-08].

Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/360>

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> Tamtéž.



neobsahuje žádný duchovní význam, tak jak to bylo u Erbena, ale má spíše za úkol zabavit diváky při úvodních titulcích a naladit je na blížící se vlnu *Kytice*.<sup>51</sup>

### 2.1.2.2 Vodník

*Vodníka* Brabec zvolil jako druhou baladu, přestože Erben původně tuto báseň zařadil na deváté místo ve své sbírce. Úvodní scéna zobrazuje dívku ležící v trávě obklopenou bílými šátky, záhy ale vytahuje z pod svých šatů šátek červený, který se větrem odvane do útrob vodní říše, k vodníkovi. Scéna se tedy přesouvá pod hladinu jezera, kde vodník nalézá dívčin červený šátek, který, jak se zdá, ho popouzí a škádlí. Poté se objevuje dívka, která při úplňku hledí z okna chalupy směrem k jezeru. Těmito scénami se Brabec snažil vyjádřit, že dívku z nejasných důvodů k jezeru něco láká a táhne: „Nemá dceruška, nemá stání, / k jezeru vždy ji cos pohání, / k jezeru vždy ji cos nutí, / nic doma, nic jí po chuti. -“.<sup>52</sup> Vodník při úplňku laškuje s vodní bytostí a ulehá na lávku a říká: „Sviť, měsíčku, sviť, / ať mi šije nit'. / Zelené šaty, botky rudé, / zejtra moje svatba bude: / Sviť, měsíčku, sviť!“.<sup>53</sup> Toto opakováním má za úkol zdůraznit konkrétní myšlenku či obraz. Také graduje a dramaturgizuje děj již od samotného počátku básně.<sup>54</sup> S motivem opakování se může divák (i čtenář) setkat v mnoha baladách a nastává přesně třikrát.

Druhého rána, i přesto, že ji matka varuje: „Ach, nechod', nechod', dnes na jezero, zůstaň dnes doma, moje dcero! Já měla zlý té noci sen, nechod' dceruško, k vodě ven!“ , jde dívka k jezeru vyprat své šátečky. Matka jí nepřetržitě přesvědčuje, ať nechodí, dívka ale neposlouchá, směje se a chichotá, jako by byla poblouzněna přitažlivým světem démonů. Ve chvíli, kdy dívka dorazí k jezeru, lávka se pod jejíma skotačivýma nohama prolomí a jezero ji pohltí. Divák si také může všimnout, jak jsou ženy oblečené – matka má na sobě rudě červené šaty naznačující varování a dívka je oblečena do nevinně bílých rozevlátých šatů.

Pod hladinou už se vodník zmocňuje dívky a opět se objevuje záhadná vodní bytost, která zjevně žárlí. Nicméně, mimo jakousi vodní bouři není život pod hladinou zachycen nijak tragicky, tak jak vystihuje Erben ve své sbírce: „Neveselý truchlivý / jsou

---

<sup>51</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 44.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 121.

<sup>53</sup> *Kytice* [film]. Režie František Antonín BRABEC. Podle literární předlohy Karla Jaromíra Erbena, Česká republika, 2000.

<sup>54</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 120.

ty kraje vodní; / v poloutně a v polousvětle / mine tu den po dni.“<sup>55</sup> Ani dívka nijak netrpí a vodník působí velmi lidsky, ne jako vodní příšera: „A můj muž - bůh polituj! / mokře chodí v suše / a ve vodě pod hrnečky / střádá lidské duše. [...] Stokrát jsem tě prosila, / na kolena klekla; / ale kůra srdce tvého / ničím neobměkla!“<sup>56</sup> Následně dívka žádá vodníka, zda by mohla na souši navštívit svou matku a vodník svolí, ale pod podmínkami – musí nechat jejich dítě pod vodní hladinou a u matky pobýt od klekání do klekání. Zdá se ale, že vodník svou ženu nechce trýznit, spíše o ni nechce přijít.

Dívka se vydává za matkou, ale když odbije sedmá hodina večerní, matka dceru přesvědčuje, že má zůstat a nevracet se tak do hlubin jezera: „Neboj se, má duše drahá! / nic se neboj toho vraha; / nedopustím, aby tě v moci / měla vodní příšera! -“.<sup>57</sup> Dcera poslechne a zůstává. Následuje výzva vodníka, ať se žena vrátí domů, do jezera. Vodník jí vyzývá přesně třikrát, když žena neuposlechne ani na potřetí, na prahu jejich domu objeví „dětskou hlavu bez tělíčka a tělíčko bez hlavy“.<sup>58</sup> Balada končí pohledem na vodníka, který klečí zkroušený u prahu domu a pláče.

Jak zmiňuje Vaněk ve své studii, životy postav se odehrávají mezi nebem a zemí, tato sevřenost je vnímána jako stísnující. Avšak prostory podzemí se v jednotlivých baladách postavám otevírají a můžeme zde vnímat určitou propustnost. Zejména v noci a v jejím vrcholu (jedenáctá a dvanáctá hodina) může být dokonce tato hranice mezi oběma světy posunuta – démonické bytosti vystupují na povrch země a usilují o setkání s lidmi.<sup>59</sup> S překračováním těchto hranic se setkáváme právě ve *Vodníkovi*, kde „zelený mužík“ vystupuje na souš, aby přinutil svou ženu k návratu do hlubin jezera. Podle Vaňka je trest v *Kytici* zapříčiněn právě tímto přesahem ze světa lidského do světa démonů. Dívka porušila rovnováhu dvou rozdílných světů, proto přichází trest ve formě života pod hladinou, dívka ale tuto rovnováhu porušuje podruhé – zůstává na souši se svojí matkou, a tak musí přijít další trest, který ji připraví o dítě.

Ve *Vodníkovi* dochází k výrazné změně charakteru hlavních postav, a to vodníka i dívky. Vodník zde nevystupuje jako zástupce temného a démonického světa, který se

---

<sup>55</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 122.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>57</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 127.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>59</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově kytici. *Slovo a smysl* [online]. 2005, 2(4) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/360>

nachází pod zemskou půdou. Spíše působí jako pozemský člověk – má jeho podobu a emoce, které se výrazně projeví na konci balady, kdy je vodník nucen zavraždit své vlastní dítě. Je mu upřímně líto činu, který musel spáchat, aby potrestal svojí ženu. Dívku diváci vnímají jako rozmarnou mladou dívku, které se zachtělo prožít jakési vzrušení či erotické dobrodružství, které zahlédla z pohodlí svého domova. Zdá se, že Brabec chtěl jistým způsobem polidštit vodníka a démonizovat dívku. Možná se snažil diváka zaujmout romantickým příběhem a erotickým napětím mezi dívkou a vodníkem, milostně propojil dva neslučitelné světy. Do této erotické linie je také připletena vodní bytost (vodník s ní skotačí na samotném začátku balady a objevuje se také ve chvíli, kdy dívka padá do jezera), jež spolu s vodníkem a dívkou tvoří pomyslný milostný trojúhelník. Neměla být ale dívka „polapena v ošemetné síť“?<sup>60</sup> Neměl být vodník trest za překročení hranice mezi světem pozemským a tím démonickým? Nemění tento koncept původní principy Erbenova *Vodníka*? Zdá se, že Brabec chtěl baladu přiblížit „průměrnému“ divákovi a z toho důvodu se rozhodl použít atraktivnější motivy (jako je erotické napětí, láska, „polidštění“ démona či „démonizace“ dívky), než zvolil Erben.

### 2.1.2.3 Svatební košile

*Svatební košile* je jedna ze stěžejních balad v Brabcově filmovém zpracování. Začíná scénou s dívkou, která za svitu měsíce a bláznivého chichotu přerovnává bílé vyšíváné košile a modlí se za svého milého, který odešel do ciziny: „Maria, panno přemocná! / ach budiž ty mi pomocna: / vrať mi milého z ciziny, / květ blaha mého jediný“.<sup>61</sup> Během modlení se divák na chvíli ocitne na hřbitově, kde může spatřit pohyb v hrobce. Dívka pokračuje ve své modlitbě a následuje další střih, který už zobrazuje stín vstávajícího revenanta z hrobu. Tyto scény divákovi jednoznačně naznačí, že se jedná o mrtvého vojáka. Zatímco čtenář Erbenovy *Kytice* hned nemusí odhalit, že se jedná o nebožtíka.

Znenadání už revenant klepe na dívčinu okenici: „Spíš, má panenka, nebo bdíš? Hoj, má panenka, tu jsem již!“.<sup>62</sup> Dívka je nadšená z jeho přítomnosti a vydává se hned s milým na cestu, aby se mohli oddat. V tuto chvíli se může divákovi zdát podivné, že

---

<sup>60</sup> VANĚK, Václav. Strom v Erbenově kytici. *Slovo a smysl* [online]. 2005, 2(4) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/360>.

<sup>61</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 65.

<sup>62</sup> *Kytice* [film]. Režie František Antonín BRABEC. Podle literární předlohy Karla Jaromíra Erbena, Česká republika, 2000.

dívce není jeho zjev (bílá tvář, podivně zašpiněná a stará uniforma vojáka), způsob pohybu, vyjadřování a magický čas, za kterého se vše odehrává (půlnoc při úplňku), podezřelý a i přes všechny tyto atributy se s ním vydává na cestu.

Nebožtík se spolu s dívkou vznáší, jako by byl zbaven gravitace. Jejich pohyb probíhá jak vertikálně, tak horizontálně a tento dojem můžeme získat i z Erbenova textu: „Knížky jí vzal a zahodil, a byli skokem deset mil. – [...] A on vždy napřed – skok a skok, / a ona za ním, co jí krok.“<sup>63</sup> Čtenář si představuje pohyb dvou milenců jako rychlý, dynamický „skok“ noční krajinou. Tyto skoky Brabec adaptoval do svého zpracování spíše jako let, jenž působí v kombinaci s bláznivým smíchem komicky. Nicméně, je nutné podotknout, že v Erbenově baladě se let nebo létání nezmiňuje, veškerý popis pohybu probíhá v náznacích, a tak si čtenář může dojem letu či dynamických skoků přirozeně vyvodit z Erbenových indicií, proto pohyb v jeho podání nepůsobí směšně a parodicky.

Během cesty se postavy dostanou třikrát do konfliktu, nebožtík se dívky ptá, co těžkého nese s sebou, vždy se jedná o nějaké modlitební předměty – knížky, růženec a křížek. Tyto předměty mohou oslabit moc mrtvého, a tak je hned odhazuje pryč: „Ho, ten růženec z klokočí, / jako had tebe otočí! / zúží tě, stáhne tobě dech: / zahod' jej pryč - neb máme spěch!“<sup>64</sup>

Dívka s nebožtíkem se již přibližují ke hřbitovu, kde už dívka vše dochází: „Ó, nech mne již! Ó, nech mne tak! / Divý a hrozný je tvůj zrak, / tvůj dech otravný jako jed, / a tvoje srdce tvrdý led!“<sup>65</sup> Dívka využívá situace, že se mrtvý vždy pohyboval napřed a utíká do kapličky na hřbitovu, kde leží umrlec. Milý revenant se snaží mrtvého třikrát probudit, aby mu otevřel závoru a umožnil mu tak přístup k dívce. Dívka na to ale reaguje modlitbou a divák se tak stane svědkem souboje démonického světa se světem nadpozemským. Umrlec opakovaně vstává a ulehá zpět podle toho, kdo promlouvá. Najednou se začne rozednívat a umrlec padá na zem a všechny démonické bytosti ztrácí svou moc.

V Erbenově *Svatební košili* je v poslední strofě básně vyjádřeno, že jediné, co dívku udrželo na živu, byla její víra v Boha a skutek, že se na něho obrátila a nenechala se zlákat temnými silami: „Dobře ses panno, radila, / na boha, že jsi myslila, / a druha zlého

<sup>63</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 68.

<sup>64</sup> *Kytice* [film]. Režie František Antonín BRABEC. Podle literární předlohy Karla Jaromíra Erbena, Česká republika, 2000.

<sup>65</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 71.

odbyla! / Bys byla jinak jednala, / zle bly si byla skonala:“.<sup>66</sup> Tento fakt si ale divák může vyvodit již z předešlé scény, kdy se dívka v kapli modlí k bohu. Podle Vaňkovy studie, křesťanská víra, modlitební předměty a gesta poskytují postavám *Kytice* naději k odvrácení jejich trestu nebo hrozby. Ne vždy ale bývají vyslyšeny. Právě ve *Svatební košili* probíhá velmi dramatický a napínavý souboj mezi démonickým světem a světem nebeským. Proč se ale dívky trest nenaplnil? Nerouhala se tím, že chtěla dobrovolně skoncovat svůj život, když nedostane milého zpět: „milého z ciziny mi vrať - / aneb život můj náhle zkrat:“?<sup>67</sup>

#### 2.1.2.4 Polednice

Jak už bylo zmíněno, *Kytice* je úzce spojena s lidovou slovesností a to se zrcadlí i v jazyku, který je spíše lidový, než spisovný. S tímto souvisí i Erbenova stručnost a strohost výrazu, často postavy a prostředí popíše jen několika údernými verši a soustředí se spíše na děj a jeho gradaci a dramatičnost. Tato strohost a heslovitost dává průchod čtenářově fantazii a představivosti. Právě *Polednice* je jedna z nejstručnějších Erbenových balad, patří mezi ty kratší, méně stěžejní, Erbenovy balady. Na příklad až ve třetí strofě se čtenář dovídá, že se příběh odehrává v nějaké místnosti: „bouch, bác, kohout letí do kouta“.<sup>68</sup> Tudíž tato báseň poskytuje jen hrubý obraz k převedení na filmové plátno.

Příběh začíná pohledem na belhající se ženu, která během poledne kráčí prašnou cestou podél polí. Následuje střih a ocitáme se v prosluněné světnici, kde neposedné dítě běhá z kouta do kouta a brečí. Matka dělá několik věcí najednou – snaží se dítě utiшит, vaří oběd pro muže a vykládá si karty. Atmosféra je velmi vypjatá a divák vycítí, že dřív nebo později dojde k nějakému konfliktu. Následuje další scéna s podivuhodnou ženou, která už kráčí přes louku, kde skotačí děti. Jedno z dětí vykřikne: „Uteč, uteč, polednice!“ a tak už se explicitně dozvídáme, že se jedná o polednici a ne o žebračku, k čemuž by nás mohl nabádat její vzhled. Ocitáme se opět ve světnici, kde dítě neustále křičí a matka už začíná být značně nervózní. Odchází od dítěte k plotně a větrem se otáčí jedna z vykládacích karet, které leží na stole. Tato karta ukazuje smrt. Je možné, že se Brabec snažil ve vykládacích kartách reflektovat Erbenovskou nevyhnutelnou osudovost. Matka se snaží

---

<sup>66</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 75.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 74.

<sup>68</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 76.

dítě zabavit kohoutem, ale když ho dítě hází do kouta, situace se začíná ještě víc vyhrocovat a matka volá z okna: „Pojď si proň, ty Polednice! /pojď, vem si ho zlostníka! -“. Následuje rychlý střih na Polednici, která už míří o usedlost dál, ale zdá se, že slyší matčin křik a tak se Polednice otáčí. V tu chvíli si ale matka všímá otočené karty a uvědomuje si, co právě provedla – přivolala Polednici. Klika cvakne a žena si bere dítě na klín a snaží se ho utiřit. Polednice se už objevuje ve dveřích a belhá se přes světnici směrem k dítěti. Čím blíže je polednice k dítěti, tím silněji ho k sobě žena tiskne, až ho zardousí. Balada končí obrazem truchlících rodičů, kteří sedí na lavici u stolu, kde leží přikryté tělíčko jejich mrtvého dítěte.

Zdá se ale, že tato vlastnost filmu jako média *Polednici* spíše uškodila. Svým konkrétním zjevem se Polednice stala lidštější, méně hrůznou a přišla o tajuplnost, kterou byla v Erbenově baladě zahalena. Erben Polednici totiž popsal jen v jedné strofě celé básně: „Malá, hnědá, tváře divé, / pod plachetkou osoba: / o berličce, hnáty křivé, hlas – vichřice podoba!“ a nechal tak čtenářovi spoustu prostoru, jak si Polednici „dotvořit“ ve své vlastní myslí.<sup>69</sup> Divákovi může připadat nepochopitelné, že matka viděla v Polednici takovou hrozbu, že strachy zardousila své vlastní dítě. Mohlo se přeci jednat i o ubohou žebračku, která měla hlad a jen natahovala k ženě svou prázdnou misku.

### 2.1.2.5 Zlatý kolovrat

*Zlatý kolovrat* je poslední ze stěžejních balad v Brabcově filmové *Kytici*. Zajímavé je, že se na začátku balady objevuje stejný chlapec, který nás zpěvem na píšťalku provází jednotlivými baladami filmové *Kytice*. Propojuje tak konkrétní baladu s celkovým filmovým vyprávěním. Brabcova *Kytice*, i přes to, že se snaží jednotlivé příběhy spojit v jeden celek, je složena z několika jednotlivých balad, které jsou vypravovány skrze obrazy a dialogy divákovi. Právě balada *Zlatý kolovrat* je pojata tak, že její příběh je vyprávěn, rámcově ohraničen, stařečkem a to znamená, že se příběh neodehrává ve „skutečném“ filmovém čase. Příběh je tedy rozdělený na dvě dějové linie, na linii skutečného vyprávění a linii vyprávěného příběhu. Děj balady se odehrává v barevném podzimním lese, kde kráčí staříček s pacholetem. Staříček se zahledí do sklíčka, ve kterém pozoruje barevnou přírodu a mezitím recituje počáteční verše *Zlatého*

---

<sup>69</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 76.

*kolovratu*: „Okolo lesa pole lán, / hoj jede, jede z lesa pán, / na vraném bujném jede koni, / vesele podkovičky zvoní, / jede sám a sám.“<sup>70</sup>

Začátek Brabcova *Zlatého kolovratu* se kompletně liší od toho Erbenova. Lesa pán zabloudí při lovu divé zvěře, narazí na příbytek a žádá o vodu. Z příbytku vyjde krásná dívka a podává mu vodu, usedá k přeslici a přede. Pán je zároveň omámen její krásnou a zdatností při předení: „Pán stojí, nevěda, co chtěl, / své velké žízně zapomněl: / diví se tenké, rovné niti, / nemůže oči odvrátiti / s pěkné přadleny.“<sup>71</sup> Zatímco v Brabcově podání ženinu zručnost nahrazuje spíše silný erotický podtext a celá linie o předení je ve filmovém podání potlačena. Ve filmové *Kytici* „lesa pole lán“ zahlédne ze sedla svého koně obnaženou rusovlasou dívku, která si užívá koupel pod lehkým vodopádem. Rusovláska se lekne a smějíce utíká skrze les do svého skalnatého příbytku. Tento úprk je však plný smyslných pohledů a dráždivého smíchu, proto pak spíše připomíná vášnivé namlouvání. Tohoto erotického „přídavku“ si můžeme všimnout i v baladě *Vodník*, kde dívka zahlédne sexuální hrátky vodníka s vodní bytostí a najednou jí „cosi“ táhne k jezeru.

Pán dívku následuje a setkává se s její nevlastní matkou, ta se ho ptá, kdo je a co u nich pohledává. Muž se představuje jako „tého země král a pán“ a nabízí jí stříbro a zlato výměnou za její nevlastní dceru.<sup>72</sup> Následuje další krátký erotický výjev, nejspíš v králově mysli, který zobrazuje nahou rusovlásku stojící mezi stromy. Poté mu matka dává návrh, že „za cizí – dceru vlastní“ dá, ale král odmítá a radí ženě, ať udělá to, oč žádá a ať přivede nevlastní dceru druhého dne zrána na královský hrad.<sup>73</sup> Nicméně, matka moc nezapadá do prostředí lesa, ani do Erbenovského popisu: „Vyšla babice, kůže a kost.“<sup>74</sup> Působí drsně, spíše jako muž (má na sobě bílý overal s orientálními výšivkami a výrazný opasek), kouří makovici a ke králi promlouvá drze a sebejistě.

Další scéna se již odehrává následující ráno ve skalním příbytku, který také spíše připomíná doupe kočovných tuláků. Matka s dcerou budí a vypravují rusovlásku za králem. Dívka si omývá obličej vodou, přičemž v zrcadle zahlédne, jak matka dává do tašky nůž a ptá se jí, nač ho bere s sebou. Matka odpovídá: „Nůž bude dobrý - někde

---

<sup>70</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 78.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 78.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 79.

v chladu / vypíchneme oči zlému hadu -“.<sup>75</sup> O chvíli později rusovláska opět spatří, jak její sestra s sebou bere pro změnu sekery a vyděšeně se jí ptá na to samé, sestra odvětí: „Sekery dobrá – někde v keři / usekneme hnáti lité zvíři -“.<sup>76</sup>

Děj se přesouvá do lesa, kde dcera a matka vytahují nůž se sekrou a zabíjí rusovlásku. Poté si smývají krev z rukou u vodopádu a dohadují se, co budou dělat s jednotlivými částmi těla: „Mamičko, kterak udělám? / Kam oči a ty hnáty dám?“.<sup>77</sup> Matka usoudí, že bude nejlepší je vzít s sebou na hrad, aby je někdo nepřidělal zpět. Následuje střih a pohled na beznohé a bezruké tělo rusovlásky zapadané podzimním listím. Nicméně, celý akt zabití nepůsobí tak hororově, jak by se mohlo z veršů zdát. Nejde ani o to, že by Erben popisoval tuto scénu nějak detailně, naopak, ve svém výrazu je úsporný. Avšak prozradí čtenáři ty momenty, které jsou dost brutální na to, že si čtenář dokáže barvitě domyslet věci, které mu byly Erbenem utajeny. V tuto chvíli se výrazně dostává do rozporu Erbenův popis v úsporných náznacích, který čtenáři dává velký prostor k vlastní fantazii, a konkrétnost, hmotnost a věcnost, s kterou film pracuje.

Mezitím se už její nevlastní sestra vydává za ní samotnou a hoduje, popíjí a skotačí na veselce s králem. V tento moment Brabec využívá tu vlastnost filmu, která mu umožňuje zachytit dva různé momenty, které, jak se zdají, probíhají simultánně ve stejný okamžik. Na scénu opět vstupuje staříček, který dává pacholeti instrukce: „Běž, mé pachole, běž, je chvat, / vezmi ten zlatý kolovrat: / v královském hradě jej prodávej, / za nic jiného však nedávej, / nežli za nohy.“.<sup>78</sup> Tato scéna divákům dává pocit, že to, co vidí, se děje ve chvíli, kdy na hradě probíhá veselí. Zatímco, když čteme Erbenův text, máme z toho dojem, že se vše odehrává postupně, chronologicky.

Pachole skutečně kolovrat prodá a tento proces se opakuje celkem třikrát – získá tak nohy, ruce i oči. Staříček dá ruce i nohy podél těla, položí „oči v důlky“ a pokropí rusovlasou pannu živou vodou.<sup>79</sup> Zde se opět objevuje magické trojí opakování, které je součástí celé kompozice Erbenovy sbírky.

Král už se touto dobou vrací na hrad, kde nachází svou ženu obloženou drahými šperky a látkami. Chlubí se mu, jaký udělala výhodný kup: „Och, já je v srdci nosili, / a hleďte, co jsem koupila: / jediný mezi kolovraty, / přeslici, kužel – celý zlatý, / vše to

---

<sup>75</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 84.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 84.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 87.



z lásky k vám!“.<sup>80</sup> Na tento popud ji král vyzívá, aby usedla ke kolovratu a upředla mu „z lásky zlatou nit“.<sup>81</sup> Kolovrat začne hrát podivnou píseň: „Vrr, zlou to předeš nit! / Krále jsi přišla ošidit: / nevlastní sestru jsi zabila, / údův a očí ji zbavila - / vrr, zlá to nit!“.<sup>82</sup> Král zpozorní a nakáže své choti zahrát ještě dvakrát, aby mu kolovrat pověděl více. Po třetí zlověstné písničky se přadleně zamotají do kolovratu dlouhé rudé kadeře, což odhalí podobu nevlastní sestry. Krále to utvrdí v pravdivosti písně, ihned osedlává koně a jede hledat pravou dívku zpátky do lesa.

Následující scéna už zobrazuje krále, který se po lesích a lánech zoufale snaží najít tělo panny, hledání netrvá dlouho a král se najednou ocitá v náručí právě „znovuzrozené“ nahé, rusovlasé dívky.

Poté už se rámcové vyprávění uzavírá opět v podzimním lese, u stařečka s pacholetem. Stařeček vypráví chlapci, jak to vlastně dopadlo s nevlastní matkou a sestrou rusovlásky: „Hoj! Vyjí čtyři vlci v lese, / každý po jedné noze nese / ze dvou ženských těl.“.<sup>83</sup>

### 2.1.2.6 Dceřina kletba

*Dceřina kletba* začíná pohledem na rozjařenou popíjející mládež. Následuje stříh a divák se ocitá ve světnici, kde si při svíčke starší žena čte v modlící knížce. Za skleněnými dveřmi se začnou mihotat stíny dvou milenců a z ženiny tváře lez vyčíst nechutenství i obavu.

Další scéna se odehrává ve světnici prosvícené denním světlem, všude ve vzduchu poletují drobná pírká. Matka s dcerou sedí u stolu a perou peří, probíhá mezi nimi dialog, z čehož se divák dozvídá, že dcera zabila své nemanželské dítě. Rozhodne se, že nejlepší způsob, jak napravit vinu a smířit boží hněv, je nechat si vzít život na oprátce. Vyvrcholení balady nastane na konci, kdy dcera odpovídá na otázku své matky, která se ptá, co jí dcera vzkazuje: „Kletbu zůstavuji tobě, / matko má! / kletbu zůstavuji tobě, / bys nenašla místa v hrobě, / žes mi z vůli dávala!“.<sup>84</sup>

*Dceřina kletba* je velmi kontrastní balada. Ať už se to týká kostýmů (matka je oblečena v černém, dcera v bílém), expozice a rekvizit (bílá peří na černém stole), či

---

<sup>80</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 88.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 90.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 142.

výběru časového úseku (den a noc). Mirka Spáčilová popisuje *Dceřinu kletbu* jako „rituál v černo-bílé, který prostopáše noci dcery jen naznačí přes dveře matčiny světnice; vede od bělostných ptačích pírek k prvním sněhovým vločkám rychle na šibenici.“<sup>85</sup>

Oproti Erbenově verzi, kde se čtenář vše dovídá skrze dialog mezi matkou a dcerou, filmová verze nabídne chronologický průstřih událostmi – zobrazuje příčinu (zhýralá dcera si připouští mladíka k tělu) a důsledek dceřina chování (matka ji doprovází na popravu). Zajímavé je také to, že v *Dceřině kletbě* (tak jako ve *Vodníkovi*) se divák setkává se zdvojenou rolí matky – dcera zabíjí své dítě a úmyslně odmítá tuto roli. Nicméně, za tento nekřesťanský čin musí přijít trest, kterého si je dcera vědoma a dobrovolně se tak vydává pod oprátku. Tato báseň také řeší důležité otázky viny, která je pro Erbenovu *Kytici* stěžejní. Kdo je vinen? Dcera nebo matka? Je to matka, která je odpovědná svojí výchovou za činy své dcery, nebo dcera, která tyto činy spáchala? Dostávají se zde do konfliktu dva úhly pohledu. První perspektiva odsuzuje matku za to, že ona byla ta, která opakovaně dopustila, že její vlastní dcera páchala hřích. Druhý úhel pohledu vnímá dceru jako samostatnou a svéprávnou osobu, která zodpovídá za své činy, a proto za viníka označuje právě ji.

### 2.1.2.7 Štědrý den

*Štědrý den* je poslední Brabcova balada ve filmové *Kytici*. Erbenův *Štědrý den* je původně rozdělen do pěti částí, zfilmované jsou jenom první tři. Brabec tuto baladu výrazně pozměnil, zejména změnil hlavní postavy, do středu příběhu zasadil stařenu, která je u Erbena popsána jen okrajově, spíše k dokreslení atmosféry: „stará podřimuje“<sup>86</sup> a „stará polehuje“<sup>87</sup>.

Balada vypráví příběh o dvou dívkách, které se během půlnoci Štědrého dne vydají k jezeru, kde nahlédnou do své budoucnosti: „Tu prý dívce v půlnoci, / při luně pochodni, / souzený se zjeví hoch / ve hladině vodní.“<sup>88</sup> Jedna zjistí, že si vezme svého milého za muže a druhé osud prozradí smrt. V Brabcově *Kytici* ale přijde o život stařena, ne jedna z dívek. Stařena se s děvčaty vydává na cestu, ale od jezera pokračuje ke kostelu,

---

<sup>85</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. Kytice po sto letech v nové formě. IDNES.cz [online]. 2000 [cit. 2016-05-02].

Dostupné z:

[http://kultura.zpravy.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.aspx?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.zpravy.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.aspx?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)

<sup>86</sup> ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012, s. 91.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 97.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 93.

kde se modlí, je smířená se smrtí a přijímá svůj osud. Vše, jak se zdá, probíhá současně, jednotlivé obrazy stařeny v kostele se střídají s obrazy dívek u jezera.

*Štědrý den* je význačný svojí přirozeností – obraz není nijak přehnaně přibarvený nebo stylizovaný do jedné barevné škály (podzimní *Zlatý kolovrat*, studený *Vodník* apod.), není použit ani žádný nápadný filtr (modro-bílo-černá *Dceřina kletba*), ani postavy nejsou oděny do „symbolických“ (bílé šaty na nevinné dívce ve *Vodníkovi*) či zvláštních, nepřirozených oděvů (orientální overal ve *Zlatém Kolovratu*).

Nicméně, skrze baladu *Štědrý večer* se podařilo dovršit celé rámcové vyprávění filmové *Kytice*. Divák zjišťuje, že obraz hořících svíček, který nás doprovázel v úvodu každé balady, je součástí kostelní scény, tím pádem se úspěšně podařilo integrovat rámec filmu do samotného děje. Po smrti stařeny do kostela vchází chlapec hrající na píšťalu, který „uváděl“ vyprávění jednotlivých balad. Chlapec vychází z kostela a divákovi se nabídne pohled na zasněžené údolí, kterým prochází bláznivý masopustní rej, ve kterém může divák spatřit postavy z jednotlivých balad.

### 2.1.3 Shrnutí

Největší problém nastal během střetu základních vlastností filmu a poezie. U poezie si autor může hrát s jazykem a říct jen to, co se mu zachce. Zejména Erbenova *Kytice* je význačná svojí strohostí, obrazností a vyjadřováním v náznacích. Důležitou roli hraje také fantazie, čtenář si do „prázdných míst“ v textu promítá své zkušenosti a dotváří si tak příběh podle sebe. Film naopak disponuje s obrazem a „nedoříct“ určité věci dokáže jen z části. Nastává konflikt mezi hmotným a konkrétním světem filmu a abstraktním světem básně. Polednici Erben popsal jen několika verši, snažil se ji zahalit „plachetkou“ tajemství a nechat tak prostor pro čtenářovu představivost. Naopak Brabec Polednici odhalil v celé své kráse, dokonce poskytl divákovi pohled přímo do její tváře.

Ve filmu je také obtížné pracovat s abstraktními motivy, jako je vlastenectví v básni *Kytice*, často tak dochází ke zjednodušení příběhu či posunutí celého významu. Brabec v *Kytici* použil jenom první část básně (matka zemřela a nechala po sobě sirotu, poté se převtělila v živoucí rostlinu, aby byla dětem blíže), a tak vynechal část, která metaforicky navazuje na jednoduchý příběh o matce. Motiv matky ale v druhé části získává nový význam, zobecňuje se a mluví se zde o „matičce“ zemi.

Posunout nebo změnit celé vyznění básně může také motiv přidaný, který se původně v básni nevyskytuje. To se stalo ve *Vodníkovi* či ve *Zlatém kolovratu*, kde byl

přidán erotický podtext. Dívka ve *Vodníkovi* vystupovala dráždivě a působila na diváka dojmem, že si o život pod hladinou tak trochu koledovala. Zachce se jí milostného dobrodružství s vodníkem, neustále se chichotá a i přes varování své matky neuposlechne a vydává se k jezeru. Ve *Zlatém kolovratu* se zase zdá, že byl král eroticky vydrážděn, když přistihl nahou rusovlasou pannu uprostřed lesa. Erotika byla ale přidána na úkor jiných motivů, které jsou v původní básni logicky použity. Ve *Zlatém kolovratu* se sice objevuje erotika, ale to, že byla dívka nadprůměrně zručná při předení, je vynecháno. To ale narušuje jiné souvislosti příběhu, na příklad to, že jako magický předmět, který vyzradí králi pravdu, je zvolen právě kolovrat.

Ve filmu může také dojít ke změně hlavních postav. Ve *Štědrém dni* Brabec staví do středu stařenu (spolu s dvojicí dívek), která v původní básni slouží pouze k dokreslení atmosféry. Zdá se ale, že tato balada má spíše za úkol plynule zakončit celý film a dovršit celé rámcové vyprávění.

Film má také tu vlastnost, která dává divákovi pocit, že vše probíhá současně, ne chronologicky jako v literatuře. Na příklad v baladě *Štědrý den*, kdy se obrazy dynamicky střídají nebo ve *Svatební košili*, kdy divákům filmové záběry hned na začátku prozradí zásadní zvraty v ději příběhu.

Jednotlivé balady jsou také stylizovány do určité barevné škály, které nápadně kopíruje barvy ročních období. Rozkvetlé jaro v *Kytici* a *Vodníkovi*, parné léto v *Polednici*, hřejivý podzim ve *Zlatém kolovratu* a tuhá zima ve *Štědrém dnu*.

Filmová *Kytice* se snažila udržet mysteriózní a magickou atmosféru, která vyznívá z celé sbírky. Můžeme se setkat s Erbenovským trojím opakováním (ve *Zlatém kolovratu* pachole prodává tři části kolovratu, ve *Svatební košili* mrtvý odhazuje tři modlitební předměty atd.), ale i s takovým, které původně v *Kytici* nebylo obsaženo. V úvodní baladě *Kytice* není explicitně vyjádřeno, kolik sirotek po sobě žena zanechala, Brabec tak záměrně zvolil sirotky tři. Také dodržuje zvláštní a magické roční a denní doby - při úplňku v půlnoci, v pravé poledne či během Štědrého dne. Často je využita i symbolika, zejména skrze barvy kostýmů, do kterých jsou jednotlivé postavy oblečeny. Ve *Vodníkovi* má „nevinná“ dívka bílé šaty, přičemž její matka nosí šaty sytě červené, jako naznačení jakéhosi varování. Také v *Dceřině kletbě* má dcera bílé, čisté šaty a matka je naopak oblečena do šatů černých, které značí zármutek.

## 2.2 Poeův Havran

Edgar Allan Poe, zakladatel moderního hororu a detektivní literatury, byl bezesporu složitou a významnou osobností temného amerického romantismu první poloviny 19. století. I přes to, že za svého života byl Poe vnímán spíše jako literární kritik než písíci autor, byl Prokletými básníky posmrtně přijat mezi své řady. Nicméně, jeho vliv můžeme pocíťovat i dnes jak u spisovatelů, tak u režisérů, již se snaží přiblížit jeho výjimečné poetice. Jako vzorný příklad může sloužit nezávislý režisér Roger Corman, který sklidil svůj největší úspěch mezi léty 1954 a 1969 s cyklem filmových adaptací podle děl Edgara Allana Poea, konkrétně se na příklad jednalo o *Jámu a kyvadlo* (1961), *Předčasný pohřeb* (1962) či *Havrana* (1963).

Pro Edgara Allana Poea jsou typické motivy úzkosti, strachu, děsu a hrůzy. Celý jeho tragický život se zrcadlí v jeho tvorbě, jež zdůrazňuje temný spletitý labyrint lidské duše, posedlost a zvrácenost. Zvláště důležitým prvkem v jeho tvorbě je motiv šílenství, od něhož je neodlučitelný strach a smrt. Tento motiv má upozorňovat na tenkou hranici mezi racionálním myšlením a šílenstvím. Láska, která je většinou nenaplněná a bývá často spojena s trýzněním a smrtí, se v Poeových povídkách a básních objevuje často, avšak nepatří mezi motivy ústřední, které by vytvářely strukturu jeho díla.

Báseň *Havran* byla poprvé vydána roku 1845 v deníku *New York Evening Mirror*. Jedná se o nejznámější kratší báseň všech dob a jednu z nejvýznamnějších děl romantismu. Svého úspěchu se básni dostalo hlavně v anglofonních zemích, kde se *Havran* dočkal mnoha ohlasů, odkazů i parodií. *Havran* je také adaptován (ve zkrácené verzi) do animovaného seriálu *Simpsonovi* a naopak rozvinut ve volné, komediální adaptaci režiséra Rogera Williama Cormana z roku 1963.

V českém prostředí se o *Havranovi* diskutuje také ve spojitosti s jeho překladem, který je považovaný za jeden z největších problémů translatologie. Překlad Jaroslava Vrchlického je považován za nejúspěšnější, proto je nejspíše (v českém překladu) použit v Cormanově filmu, a proto jsem ho také použila ve své práci. S překladem této básně také souvisí fakt, že the raven v češtině znamená krkavec, ale vzhledem k tradiční literární symbolice české poezie je překládán jako havran.

### 2.2.1 Cormanův Havran

Roger William Corman je nezávislý americký producent, režisér a herec. Proslavil se převážně díky nízkorozpočtovým kultovním filmům podle tvorby Edgara

Allana Poea. Nicméně, oproti ostatním adaptacím se Corman rozhodl přistupovat k *Havranovi* volně, s nadhledem a nadsázkou. Často se také můžeme setkat s názorem, že toto zpracování *Havrana* nemá s tím původním nic společného a nelze o něm hovořit jako o adaptaci, ale spíše o filmu, který je *Havranem* inspirován nebo je natočen na jeho motivy.

Zásadní rozdíl mezi originálem a humornou adaptací je jejich rozdílný rozsah. Zatímco u prózy McFarlane řeší problém, jak vtěsnat obsažný román na „omezené“ filmové plátno, u poezie se může režisér potýkat s opačným problémem.<sup>89</sup> Bylo by vůbec možné tak krátkou báseň jako je *Havran* „věrně“ adaptovat do rozsahu celovečerního filmu? Je pravděpodobné, že kdyby se o to Corman pokusil, výsledek by mohl být rozvleklý, nudný nebo až „příliš“ umělecký, což by nemuselo být pro většinu diváků snesitelné. Je tedy důležité si uvědomit, že Corman stál před rozhodnutím, zda *Havrana* adaptuje spolu s jinými díly Edgara Allana Poea (tak jak to udělal již dříve ve snímku *Historiky hrůzy* z roku 1962), nebo zda *Havrana* zásadně pozmění. Problematika této adaptace také může tkvět v očekávání, jež si čtenáři vytvoří během čtení díla Edgara Allana Poea. Očekávají nedefinovatelnou hrůzu, postavy na pokraji šílenství a strašidelné prostředí. Místo toho se ale dočkají šílené komedie, ve níž je všechno možné.

Vše, co se v původním *Havranovi* objeví, režisér obrací naruby, nesnaží se o věrnou a vážnou adaptaci Poeovy poetiky. Divák se tak nesetká s úzkostnými a trýznivými pocity (které by mohl čekat po přečtení Poeova *Havrana*), ale s úsměvným zpracováním, které je plné nečekaných zvrátů. Z Poeovy předlohy zůstala pouze recitace několika úryvků z *Havrana*, samotný příchod havrana, postava Lenory a klišé gotických románů se všemi potřebnými atributy (kobky, mlha, pavučiny, či podzemní labyrinty). Režisér zasadí tyto postavy do gotického prostředí a hned z počátku s nimi rozehrává hru „co by bylo, kdyby“. Báseň *Havran* se je tedy spíše potenciálem pro celé budoucí dění na filmovém plátně.

Corman v podstatě *Havrana* využívá jako rámeček pro své filmové vyprávění. Tento rámeček se otevírá hned v počátku filmu, kdy divák poslouchá Poeovy verše a následným příchodem havrana. Poté je divák šokován havranovou odpovědí a nastává smršť absurdních a naprosto nečekaných situací. Rámeček se uzavírá na konci filmu, kdy

---

<sup>89</sup> MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996, s. 54.

doktor Bedlo, chce proměnit zpět do lidské podoby a Doktor Craven odpovídá: „Nikdy víc“, což je přímý odkaz právě na Poeovu báseň.<sup>90</sup>

### 2.2.3 Kontrast mezi básní a filmem

Oproti celkově bláznivému ději filmu se začátek zdá podezřele klidný. Můžeme se tak domnívat, že Corman se snažil diváka záměrně zmást, aby vystupňoval šok, který nastane těsně po havranově dechberoucí odpovědi. Film začíná recitací úvodních veršů Poeova *Havrana*: „V půlnoci kdys v soumrak čirý / chorý bděl jsem sám a sirý, / nad věd zapomněných svazky / starými jsem skláněl líc - / Skoro schvátilo mne spaní, / an ruch lehký znenadáni / ozval se jak zaklepání / na mé dveře – a zas nic. / „Návštěva to,“ pravím k sobě, / „klepá na dveře,“ víc nic - / pouze to a pranic víc. [...]“.<sup>91</sup> Zatímco divák poslouchá recitaci pana doktora Erasma Cravena, hlavní postavy v podání Vincenta Pricea, film nabízí pohled na černého havrana na pozadí sytých, přelívajících se barev, které se postupně promění v bouřlivé moře.

Doktora Erasma Cravena si můžeme spojovat s mužskou postavou z Poeova *Havrana*. On je ten, kdo havrana pustí dovnitř a pokládá mu otázky. Nicméně, doktor Craven působí velmi klidně a vyrovnaně na rozdíl od roztržitého, k smrti vyděšeného a trýznícího se muže z původního *Havrana*. Craven se naopak zdá být velmi hodný a naivní podivín, který je obdařen velmi výjimečnou magickou mocí.

V tom už se ale divák ocitá v pracovně doktora Erasma Cravena, magického mága, který odpočívá a krátí si chvíli kouzlením – „kreslí“ do vzduchu právě obrys havrana. V tu chvíli se větrem rozletí okenice, Craven je bez jakéhokoliv rozrušení zavírá a odebírá se k rakvi své zesnulé ženy, Lenory. U rakve Craven prosí Lenoru, aby se k němu vrátila, a divák se dozví, že je mrtvá více než dva roky. V tomto bodu se čtenář *Havrana* pozastaví nad tím, jak statečně se Craven vyrovnává se ztrátu své milované na rozdíl od blouznícího a trýznícího se muže v *Havranovi*. O Lenoře se z básně mnoho nedozvíme, muž o ní mluví jako o světici, kterou z celého srdce miluje a neustále ho mučí její ztráta: „Toužil jsem po kuropění, / marně hledal těchy v čtení, / na Lenoru zapomnění, / andělů již na tisíc / zářnou děvů ‚Leonora‘ / andělů zve na tisíc - / Zde již nemá jména víc.“<sup>92</sup> To, že Lenoru muž vystupující v básni a doktor Craven milují je asi jediné, co filmovou a Poeovu Lenoru spojuje. Divák se totiž ve filmu postupně dovídá, že Lenora ve

<sup>90</sup> *Havran* [film]. Režie Roger William CORMAN. USA, 1963.

<sup>91</sup> POE, E. A. *Havran a jiné básně*. Praha: DOBROVSKÝ s.r.o., 2014, s 5.

<sup>92</sup> Tamtéž, s 5.

skutečnosti mrtvá nikdy nebyla, svojí smrt jenom předstírala, aby mohla utéct k doktorovi Scarabusovi. Filmová Lenora působí jako vypočítavá a zákeřná žena, jež dychtí po moci a bohatství. Zdá se tedy, že se jedná o naprostý opak Lenory, kterou nám báseň evokuje.

Nicméně, Craven odchází zpět do své pracovny a usedá ke stolu, kde dumá nad svazky „věd zapomněných“.<sup>93</sup> Najednou ale uslyší náhlé zaťukání: „an ruch lehký znenadání / ozval se jak zaklepání / na mé dveře, víc nic - / pouze to a pranic víc.“, Craven se zdá být překvapený, otevírá dveře, za kterými ale nikoho nenalézá: „ Otevru své dveře – nic - / venku tma a pranic víc.“<sup>94</sup>. Craven ale slyší, již už zřetelně, zaťukání znova, přemísťuje se k oknu a spatří havrana, kterého sám vyzývá k návštěvě. Zde si pozorný divák všimne, že doktor Craven se nezdá být nijak vystrašený, naopak vyřazuje z něho klid a zdravé sebevědomí. To se zdá být v přímém rozporu s obrazem, který nám dává Poe ve své básni. Poeův mladý muž nepůsobí sebejistě, sám sebe popisuje jako osamocené a trápícího se člověka: „chorý bděl jsem sám a sirý“, který se ocitá mezi snem a realitou, nemocí a zdravím či mezi racionálním uvažováním a paranoiou: „Skoro schvátilo mne spaní,/ ... Nazpět v komnatu se vracím, / žhavou duší v sny se ztrácím“.<sup>95</sup> Cravenův přístup ke zvířeti je také zcela odlišný, havran pro něj nepředstavuje něco, co narušuje jeho prostor, něco, co ho znepokojuje, dráždí a vyvolává v něm všelijaké znepokojující otázky.

Havran usedá na sochu, pravděpodobně bohyně Pallady, tak jak je uvedeno v básni: „Nad Pallady vletěl sochu / nad dveřmi, měl vážnou líc - / Vzletěl, used, a nic víc.“<sup>96</sup> Craven nelení a zahltí havrana otázkami: „Kdo tě za mnou poslal? Jsi nějaký temný, okřídlený posel ze záhrobí? Odpověz popravdě, budu ještě někdy moci držet v náručí tu světici jménem Lenora?“<sup>97</sup> Havran na tyto otázky reaguje odpovědí: „Jak to mám sakra vědět? Jsem snad jasnovidec?“, která naprosto vystihuje atmosféru, ve které se celý film odehrává.<sup>98</sup> Zde se opět nabízí srovnání s Poeovým *Havranem*, kde muže odpovědi zneklidňují a postupně se jeho neklid stupňuje v paniku a paranoiu.

Báseň popisuje havrana jako monstrum, které vyvolává mučivé otázky, děsí stísnujícím pohledem a doslova dohání člověka k šílenství. Ve filmu je havran ve skutečnosti pomocný kouzelník, jež byl úmyslně začarován do podobizny havrana a měl

---

<sup>93</sup> POE, E. A. *Havran a jiné básně*. Praha: DOBROVSKÝ s.r.o., 2014, 5.

<sup>94</sup> Tamtéž, 6.

<sup>95</sup> Tamtéž, 7.

<sup>96</sup> Tamtéž, 8.

<sup>97</sup> *Havran* [film]. Režie Roger William CORMAN. USA, 1963.

<sup>98</sup> Tamtéž.



za úkol nalákat doktora Cravena do hradu znepráteleného kouzelnického mága, doktora Scarabuse. Havran je oprsklý, drzý a má velkou oblibu v pití vína. Ve své lidské podobě havran, později už pan doktor Adolphus Bedlo, působí neohrabaně, nešikovně a vypočítavě. Rozhodně nepůsobí děsivě, ani nenahání strach. Filmový havran se tedy dostává do silného kontrastu s tím černým, záhadným stvořením v Poeově básni. Hned z počátku filmu tak divák zhlédne jednu z absurdních scén, které jsou prosyceny celým snímkem, kde havran pije víno a doktor Craven si pochutnává na svém oblíbeném teplém mléku.

Tato nečekaná odpověď představuje stimul pro nespočet absurdních situací, které během celého filmu nastanou. Počínaje od opilého „pomocného“ kouzelníka uvězněného v havraním těle, truchlícího magického mága, jenž rád popíjí po večerech teplé mléko a ještě k tomu je vegetarián, až po vrcholný souboj dvou kouzelnických mistrů. Všechny postavy, které má film s básní společné, jsou založeny na kontrastu. Režisér si uvědomil, že nemá cenu pokoušet se o adaptaci *Havrana* ve svém původním znění a rozhodl se, že *Havrana* použije jako osnovu, kterou do-vyplní fantazií, absurditou a osobitým humorem.

*Havran* režiséra Rogera Williamse Cormana představuje další perspektivu, jež otevírá hranice naší fantazie. Tématika amerického hororového žánru je zpracována originálně se vznešenou žoviálností a nadčasovou ironií. Corman si musel uvědomit, že *Havrana* nelze adaptovat věrně a udělat z něho celovečerní film, proto zvolil právě tento, komediální a převrácený přístup, jak báseň adaptovat. Vzal některé základní elementy básně, které *Havrana* charakterizují, a na jejich základě vytvořil nový příběh. Corman se snažil diváka zmást a šokovat samotným začátkem filmu, který nijak nenaznačuje, že se bude jednat o bláznivou komedii. K této iluzi přispělo i herecké obsazení (Vincent Price a Boris Karloff), jež se proslavilo zejména rolemi v hororových snímcích. O to víc pak každému z diváků vyrazí dech odpověď, kterou procedí havran skrz svůj drzý zobák.

### 2.3 Animovaný seriál Simpsonovi

*Simpsonovi* (v originále *The Simpsons*) je americká rodinka střední třídy žijící ve fiktivním městečku, kdesi ve Spojených státech, ve Springfieldu. *Simpsonovi* se skládají z lenivého a tupého otce Homera, starostlivé matky Marge, drzého Barta, poslušné a chytré Lízy a roztomilé Maggie. Tento animovaný kultovní seriál odstartoval roku 1989 a diváci si ho okamžitě zamilovali. *Simpsonovi* mají aktuálně 593 odvysílaných dílů ve 27

řadách, přičemž 27. řada má momentálně světovou premiéru (květen 2016). Nicméně, mimo „běžné“ díly, autoři vytvářejí tzv. speciální čarodějnické díly. Každý čarodějnický díl obsahuje tři na sobě nezávislé příběhy. Rodinka *Simpsonových* se tak ocitá v hororových, fantazijních až sci-fi zápletkách, které parodují nejrůznější horory a strašidelné historky. Na příklad byl v seriálu parodován film *Osvícení* či *Noční můra v Elm Street*, ale i literární díla jako *Havran* od Edgara Allana Poea, jemuž se práce věnuje.

### 2.3.1 Havran v Simpsonových

Díl, z roku 1990 s názvem *Zvlášť strašidelní Simpsonovi*, ve kterém autoři *Simpsonových* adaptovali báseň Edgara Allana Poea, se odehrává v noci během svátku všech zemřelých. Všechny tři příběhy jsou rámcově zasazeny do situace, kdy si Bart, Líza a Maggie vyprávějí strašidelné historky v dřevěném domku na stromě. *Havran* je poslední v pořadí, tedy třetí, a je to právě Líza, jediná intelektuálka z rodiny, jež předčítá svým sourozencům americkou hororovou klasiku. Zajímavé je na tom právě to, že tato adaptace poskytuje dva různé přístupy k učivu ve školách a zobrazuje *Havrana* jako „povinnou školní četbu“. Zatímco, Líza „zastupuje“ okázalého chytrolína, Bart se řadí k ne moc příliš pilným žákům. To dokazuje i samotný dialog, jenž mezi nimi proběhne těsně předtím, než Líza začne číst báseň. Bart zahlédne Lízu, jak pročítá kopii Edgara Allana Poea a říká: „Ty šprte, jeden! Dneska se straší, tak to dej pryč.“ Líza odpovídá: „Abys věděl, jak se má strašit, přečtu ti klasický horor od Edgara Allana Poea.“ a začíná číst *Havrana*.<sup>99</sup>

Zásadní rozdíl mezi originálem a adaptací je opět v rozporu mezi abstraktním vyjádřením básně a konkrétním a hmotným zpracováním filmu. Jak už bylo zmíněno dříve, vyjádření skrze slova, autorovi umožňuje zahrávat si se čtenářovou myslí a záměrně vytvářet prázdná místa, jež má čtenář možnost si do-vyplnit na základě svých vlastních zkušeností. Vizualní zpracování tuto vlastnost nemá, pracuje už s konkrétním, již vytvořeným světem. I přesto, že se autor adaptace drží striktně Poeova textu, vizualní zpracování *Havrana* mu dává jinou, humornější a satirickou perspektivu.

Po pár slovech, co Líza začne předčítat báseň, se její hlas promění do hlasu vypravěče: „V půlnoci kdys v soumrak čirý / chorý bděl jsem sám a sirý, / nad věd

---

<sup>99</sup> *Simpsonovi*. 3. díl. Zvlášť strašidelní Simpsonovi [epizoda z televizního seriálu]. ČT1 30. 4. 1993 18.20.

zapomenutých svazky / starými jsem skláněl líc -“.<sup>100</sup> To už se divák ocitá v obří pracovně, kde vidí Homera Simpsona, jak v křesle spí a v rukou má otevřenou knihu s názvem „Forgotten Lore Vol. II“, což by se do češtiny dalo přeložit jako „Zapomenuté svazky“. Homer „nebdí“, on spíš tvrdě spí a přitom má vyplazený jazyk. Toto přehánění a doslovné vizuální zpracování jsou prostředky, díky kterým *Simpsonovi Havrana* parodizují, satirizují a zobrazují ho v humorné podobě.

V adaptaci jsou obsazeni všichni členové rodiny *Simpsonových*, přičemž jednotlivé charaktery představují jiné postavy, ale jejich podoba zůstává „přirozená“. Homer vystupuje jako hlavní mužská postava, jež blouzní ze smrti své milé Lenory, kterou nezastupuje nikdo jiný než Marge. Tato „zářná děva“ je zvěčněna na obraze, jež je opratřen nápisem „Lenore“.<sup>101</sup> Dominují na něm typické Margiiny modré vlasy, které jsou tak dlouhé, že nad standardně velký obraz musí být přidán ještě jeden, menší, aby Lenoru zachytil v celé své kráse. Bart, nebo spíše jen jeho hlava, je propůjčena samotnému havranovi, což může mít i další význam, který souvisí s celým konceptem seriálu *Simpsonových*. Bart a Homer jsou v seriálu zobrazeni v neustálé rozepři – Homer Barta neustále škrťá a navzájem se pošťuchují a tak to je i v *Havranovi*, kde je mezi blouznícím mužem a klidným havranem neustálé napětí. Zvláště svým výrokem „nikdy víc“ havran Homera provokuje a z otravného se stává nesnesitelné.<sup>102</sup> Maggie a Líza jsou zobrazeny ve scéně, kdy vypravěč zmiňuje: „Ve vzduchu se vůně chvěla, / jak by z kaditelníc spěla.“ a divák může být svědkem toho, jak okřídlené sestry lítají vzduchem a drží kadidlo, které Homera uhodí.<sup>103</sup> Tato scéna je dalším prostředkem, jak autoři vytvářejí typický fyzický humor *Simpsonových*, který promítli i do adaptace slavného *Havrana*.

Homerova postava v *Havranovi* je humorná v mnoha ohledech. Za prvé, autoři využili výrazného kontrastu mezi vypravěčovým a Homerovým hlasem. Zatímco vypravěč se zdá být velmi dobrý mluvčí a skvěle se hodí k recitaci klasického díla jako je *Havran*, Homer spíše tak blábolí a nikdo ho nebere vážně, protože je to prostě Homer, líná animovaná postavička. Za druhé, je důležité si uvědomit, že pravidelný nebo občasný divák *Simpsonových* má již vžitou představu o charakteru jednotlivých postav. Takže je obtížné Homera vnímat jako postavu klasického seriózního díla jako je *Havran*. Homer

---

<sup>100</sup> POE, E. A. *Havran a jiné básně*. Praha: Dokořán, 2003, s 10.

<sup>101</sup> Tamtéž, 5.

<sup>102</sup> *Simpsonovi*. 3. díl. Zvlášť strašidelní Simpsonovi [epizoda z televizního seriálu]. ČT1 30. 4. 1993 18.20.

<sup>103</sup> Tamtéž

na diváka působí spíše jako nešikovný povaleč, než jako muž trýznící se ze ztráty své milované ženy.

Během tohoto krátkého animovaného příběhu si můžeme všimnout mnoha referencí, které odkazují na Poea nebo jeho *Havrana*. Na příklad, když havran na Homera shazuje knihy z polic, jedná se o díla Edgara Allana Poea (*Jáma a kyvadlo*, *Zrádné srdce*, *Odcizený dopis*). Divák si také může všimnout, že po tom, co na Homerovu hlavu spadne váza, okolo hlavy mu vyskáčou malí havrani, kteří dokola vyslovují „nikdy víc“. Takto důmyslně tvůrci nahradili klasické „hvězdičky“, které se v animovaných filmech a seriálech v této situaci tradičně používají.

Tvůrci Simpsonových vytvořili novou a svěží verzi Poeova *Havrana*, který je podán s nadsázkou, humorem a satirou. V tomto podání *Havran* dokonce poskytuje hlas veřejnosti, který je zastoupen Lízou a Bartem, kteří do příběhu několikrát vstupují. Bart vyjadřuje myšlenky a předsudky všech žáků, kteří se s *Havranem* poprvé setkají: „Lízo, to není žádný horor, ani jako báseň ne.“<sup>104</sup> Líza se naopak snaží, aby Bart pochopil podstatu celé básně. I přes to, že se tvůrci drželi věrně Poeovy předlohy, díky vizuální stránce dokázali převrátit hlubokou melancholii v satirický humor, který na diváka útočí z několika různých stran.

## 2.4 Porovnání Cormanova *Havrana* a *Havrana* v Simpsonových

I přes to, že Corman i tvůrci *Simpsonových* zvolili podobný, komediální přístup, jak adaptovat Poeova *Havrana*, jejich výsledek je odlišný. Potvrzují se tedy slova Lindy Hutcheon, jež zdůrazňovala, že přístup k adaptaci je individuální, každý „adaptátor“ konkretizuje, zjednodušuje, zvýrazňuje či kritizuje něco jiného.<sup>105</sup>

Paradoxně může být několikaminutový *Havran*, adaptovaný v *Simpsonových*, považován za věrnější než Cormanův celovečerní film. Corman totiž *Havrana* používá jen jako rámeček pro své bláznivé vyprávění. V podstatě si vypůjčuje z *Havrana* jeho charakteristické prvky, jež ve svém snímku fantaskně rozvíjí. *Simpsonovi* se naopak *Havranova* znění drží věrněji, nicméně, jejich vizuální zpracování vtiskne jeho podobně simpsonovskou grotesknost.

Skrze obraz *Simpsonovi* z *Havrana* dělají komedii, jež obsahuje odkazy přímo na Poea a jeho tvorbu. Diváci seriálu mají již vžitou představu o své oblíbené americké rodině a tvůrci této představy využívají. Použijí tak obsah *Havrana* a promyšleně jeho

---

<sup>104</sup> Tamtéž.

<sup>105</sup> HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, s. 3.

děj „našroubují“ na charismatické postavičky. *Havran* je v *Simpsonových* zobrazen s absurdní a přehnanou doslovností, jež vytváří humorné situace. Autorům se tak daří vytvořit vyváženou kompozici seriózní klasické literatury s humorným satirickým seriálem. Corman naopak *Havranovu* komedialitu zakládá na vytváření nečekaných a absurdních situací, jednoduše dává průchod své fantazii. Corman do středu staví tři naprosto různorodé postavy – naivně hodného Cravena, vypočítavého podvodníka Bedloa a smrtelně vážného Scarabuse.

## Závěr

Tato bakalářská práce s názvem *Poezie na filmovém plátně* se v první, teoretické, části zabývala vztahem literatury a filmu. Nejdříve práce přiblížila vzájemné ovlivňování filmu a literatury či jejich procesy směny. Dále byly zmíněné zásadní rozdíly mezi filmem a literaturou, jež zahrnují na příklad vizuální charakter filmu a jazykovou povahu románu, střet fikčního světa se světem reálným či jejich rozdílný rozsah. Tato práce také řeší otázku interpretace filmové adaptace a nabízí tři různé přístupy, jak k této problematice přistupovat. Další podkapitola řeší definici filmu jako druh umění a jeho úzkého spojení se zábavním průmyslem, byznysem a komercí. Práce se také věnuje teorii filmové adaptace a nabízí několik různých přístupů, jak českých, tak zahraničních filmových teoretiků jako jsou Linda Hutcheon, Marie Mravcová, Daniela Taradashe či Briana McFarlana.

Druhá, praktická, část této práce poskytla analýzu filmových adaptací poezie. Konkrétně se jednalo o *Kytici* od Karla Jaromíra Erbena adaptovanou režisérem Františkem Antonínem Brabcem a o *Havrana* Edgara Allana Poea, jenž nabídnul dvě zpracování, a sice stejnojmenný film od Rogera Williama Cormana a adaptaci do amerického populárního seriálu *Simpsonovi*. U každé z analýz práce stručně představí předlohu adaptace a jejího autora, poté se soustředí na samotnou analýzu. Hlavní cíl však je odhalit konkrétní problémy, jež se vyskytnou během adaptace poezie na filmové plátno.

Adaptace románů je již poměrně probádané a teoretizované odvětví, filmové zpracování poezie naopak nebylo nijak více prozkoumáno. Zatímco poezie je velmi úzce spjata se slovem a jazykovým vyjádřením, film primárně využívá vizuální zpracování ke komunikaci s divákem. Z toho lze logicky vyvodit, že adaptace poezie není lehký úkol. Můžeme se tedy ptát, jaké problémy mohou vzniknout během procesu adaptace poezie na filmové plátno?

Jak už bylo několikrát zmíněno, poezie pracuje s emocemi, fantazií a využívá své možnosti vyjadřovat se v náznacích. Film je naopak médium, které nedokáže věci „nedořít“, pracuje s obrazem, a tak musí své objekty zobrazovat v konkrétní barvě a tvaru. Tato konkretizace básnických motivů může působit komicky, někdy divák dokonce přemýšlí nad tím, zda se nejedná o parodii. Tento problém se týká hlavně adaptací, jež se snaží „věrně“ zachytit původní význam a atmosféru originálu. V této práci jsme se s tímto úskalím mohli setkat v Brabcově *Kytici*, na příklad ve *Svatební*

*košili* nebo *Polednici*, kde Brabec osobitě zobrazuje úprk milenců na hřbitov a postavu Polednice, a nabourává tak představy a fantazie, jež si o těchto scénách divák vytvořil při četbě *Kytice*.

V tomto bodu se dostává do střetu svět ve čtenářově mysli se světem, jenž je zobrazen ve filmu. Filmař se musí snažit zachytit atmosféru originálu a přenést ji na filmové plátno, musí rozhodnout o tom, co zvýrazní, co vynechá nebo co ponechá ve svém znění. Způsob, jak se filmař rozhodne, také silně ovlivňuje přístup, s nímž k adaptaci přistupuje. Adaptátor se může předlohou pouze inspirovat a natočit film na její motivy, tak jak to udělal Roger William Corman, nebo se pokusit o věrnou adaptaci jako František Antonín Brabec. Autoři seriálu *Simpsonovi* měli svůj přístup daný samotným humorným konceptem seriálu, s nímž pracují, a tak by bylo nepředstavitelné, že by se jeho tvůrci snažili o věrnou a vážnou adaptaci *Havrana*.

Tato filmařská rozhodnutí mohou být pod vlivem mnoha faktorů. Jedním z těchto faktorů může být právě budoucí úspěšnost snímku mezi diváky. Mohli bychom si tak zdůvodnit záměrné přidání či vynechání některých motivů v Brabcově *Kytici*. V první baladě, *Kytice*, si může divák všimnout potlačení vlasteneckého motivu. Naopak přidání atraktivního erotického podtextu diváka překvapí, jak ve *Vodníkovi*, tak ve *Zlatém kolovratu*. Cormanův můžeme zase podezírat z toho, že využil Poeova zvučného jména, aby získal větší počet potenciálních diváků. Fakt, že Cormanův *Havran* používá Poeovu báseň jako schéma k vytvoření bláznivé fantasy komedie, tomu jen přispívá. Seriál *Simpsonovi* zase často paroduje populární díla, do nichž jsou členové rodiny *Simpsonových* zasazeny podle svých přirozených vlastností, což vytváří komické situace. Jako příklad můžeme použít Barta v roli havrana a Homera v roli trápícího se muže, mezi nimiž přirozeně existuje určité napětí. To nasvědčuje tomu, že film je s byznysem, zábavou a komercí neodmyslitelně spjat a vybrané adaptace nejsou výjimkou. Vznikaly totiž během 2. poloviny 20. století, a tak je pravděpodobné, že tato zpracování (nebo spíše jejich autoři) byly ovlivněny populární kulturou, jež v tomto období dominovala.

Další důležitý poznatek se týká také rozsahu, s nímž film a báseň disponují. Erbenovy balady a Poeův *Havran* patří spíše k těm kratším básním. Brabec se rozhodl údernost a stručnost Erbenova vyjádření kompenzovat tím, že adaptoval rovnou sedm balad, jež rámcově spojil do jednoho filmového vyprávění. Zatímco Corman použil *Havranovy* postavy a prostředí k vytvoření zcela jiného, fantaskního příběhu, v *Simpsonových* se naopak můžeme setkat s věrnější, ale vizuálně překroucenou adaptací. Tvůrci *Simpsonových* mohli díky malé ploše, na níž *Havrana* přenesli, zachovat původní

děj i se zkráceným zněním původních veršů, a nemuseli tak vymýšlet nové zápletky a postavy (tak jako Corman).



## Seznam použité literatury a filmografie

### Primární literatura

ERBEN, Karel Jaromír a Karel Hynek MÁCHA. *Kytice a Máj*. Praha: Nakladatelství Československých spisovatelů, s.r.o. 2012. ISBN 978-80-7459-066-5.

POE, E. A. *Havran a jiné básně*. Praha: DOBROVSKÝ s.r.o., 2014. ISBN 978-80-7390-165-3.

### Filmografie

*Havran* [film]. Režie Roger William CORMAN. USA, 1963.

*Kytice* [film]. Režie František Antonín BRABEC. Česká republika, 2000.

*Simpsonovi*. 3. díl. Zvlášť strašidelní Simpsonovi [epizoda z televizního seriálu]. ČT1 30. 4. 1993 18.20.

### Sekundární literatura

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: John Hopkins University Press. 2003. ISBN 080187386.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství múzických umění v Praze. 2011. ISBN 978-80.7331-217-6.

GUYNN, William. *The Routledge Companion to Film History*. New York: Routledge, 2011. ISBN 0-203-84153-0.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-96794-5.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon. 1996. ISBN 0-198-71150-6.

MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literární žánrů*. Praha: Knihy nakladatelství Paseka. 2004. ISBN 80-7185-669-X.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich. 1990. ISBN 80-7023-062-2.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

SINYARD, Neil. *Filming Literature*. New York: Routledge 1986. ISBN 0415826772.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. V Praze: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. ISBN 978-80-904186-6-0.

### **Akademické práce:**

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem: teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007.

### **Elektronické zdroje:**

BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace* [online]. 2010, 22(1) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek\\_1\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/bubenicek_1_2010.pdf)

BUBENÍČEK, Petr a Miroslav KOTÁSEK. Podvratná adaptace.: O kulturní praxi, narušené teorii a nových cestách. Rozhovor s Kamillou Elliottovou. In: *Masarykova univerzita: Filozofická fakulta* [online]. Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2013 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2\\_2013\\_Elliottova\\_rozhovor.pdf](http://www.phil.muni.cz/wcls/home/Downloads/2_2013_Elliottova_rozhovor.pdf)

F. A. Brabec o Kytici: *Svár scenáristy, kameramana a režiséra*. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2016-05-02]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/kytice/tvurci/brabec.php>

SPÁČILOVÁ, Mirka. Kytice po sto letech v nové formě. IDNES.cz [online]. 2000 [cit. 2016-05-02]. Dostupné z: [http://kultura.zpravy.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.aspx?c=A001204\\_170248\\_filmvideo\\_cfa](http://kultura.zpravy.idnes.cz/kytice-po-sto-letech-v-nove-forme-d4m-/filmvideo.aspx?c=A001204_170248_filmvideo_cfa)

VANĚK, Václav. Strom v Erbenově kytici. *Slovo a smysl* [online]. 2005, 2(4) [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/360>