

Literatura v intermediální perspektivě 2

Distanční studijní text

Pavla Bergmannová, Ondřej Haničák, Libor Martinek

Opava 2018



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Literatura a lingvistika

Klíčová slova: Česká literatura, literatura a hudba, literatura a film, literatura a divadlo.

Anotace: Kurs navazuje na předmět Literatura v intermediální perspektivě 1 a v jednotlivých blocích se věnuje vztahu literatury k modernímu výtvarnému umění, hudbě a filmu. První kapitoly se věnují osvětlení vztahu literatury a výtvarného umění navazuje na totožně strukturované lekce předešlého semestru. Tentokrát se věnujeme vztahu literatury a výtvarného umění období historizujících slohů, secese, rané moderny, meziválečného období a ve stručnosti též v období po druhé světové válce. Rovněž v oblasti vztahu literatury a výtvarného umění se sleduje daná problematika v období od romantismu po 20. století a na závěr se věnujeme hudbě jako tématu literárních textů. Závěrečné kapitoly studijní opory zkoumají základní vztahy mezi literaturou a filmem. Posluchači se nejprve seznámí s definicí filmu a jeho vymezením vůči ostatním uměleckým druhům, zejména literatuře. Dále jim budou nastíněny základní pojmy z oblasti filmového umění, zejména s důrazem na filmové výrazové prostředky. Výklad doplní také historický přehled filmových děl námětově čerpajících z české literatury.

Autoři: **Mgr. Pavla Bergmannová**
Mgr. Ondřej Haničák
Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ 19. STOLETÍ A LITERATURA	8
1.1 Historismus.....	9
1.2 Realismus	11
1.3 Secese	12
1.4 Exkurs – beletristická zpracování životopisů významných výtvarných umělců	13
1.5 Bibliofilie a hnutí za krásnou knihu	14
1.6 Fenomén a sběratelství knižních značek	15
2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ 20. STOLETÍ A LITERATURA. CHARAKTERISTIKA A NÁSTIN VÝVOJE KUBISMU, EXPRESIONISMU, FUTURISMU, DADAISMU A ABSTRAKTNÍHO EXPRESIONISMU. PROGRAMOVÉ TEXTY, KTERÉ PODNÍTLI ROZVOJ VYBRANÝCH VÝTVARNÝCH SMĚRŮ A Hnutí.....	17
2.1 Kubismus.....	18
2.2 Expresionismus	19
2.3 Futurismus	20
2.4 Dadaismus	20
2.4.1 Guilame Appolinaire a tradice obrazových básní.....	21
2.5 Umění druhé poloviny 20. století – charakteristika a meziválečné ideové kořeny abstraktního expresionismu	22
3 VZTAH HUDBY A LITERATURY V MODERNÍ VÁŽNÉ HUDBĚ.....	24
3.1 Rozklad romantiky a nové proudy	24
3.2 Impresionismus	25
3.3 Druhá vídeňská škola	25
3.4 Expresionismus	25
3.5 Protiromantismus	26
3.6 Pařížská šestka (Les Six).....	26
3.7 Mladá Francie (Jeune France).....	26
3.8 Národní školy v hudbě 20. století.....	26
3.9 Evropská avantgarda 20. století; dodekafonie, seriální hudba, Nová hudba.....	27
3.9.1 „Avantgardní“ dodekafonické („webernisté“).	27
3.9.2 Elektronická, konkrétní hudba, aleatorní, „for tape“	27

3.9.3	Hudba témbků.....	28
3.9.4	Kybernetika a hudba, extrémní tvůrčí i reprodukční atrakce.....	28
3.10	Vztah literatury a moderní české vážné hudby.....	28
3.10.1	Přelom 19. a 20. století.....	28
3.10.2	Meziválečné období.....	29
3.10.3	Poválečné období.....	30
4	VZTAH LITERATURY A HUDBY VE SVĚTOVÉ A ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ.....	43
5	HUDBA V LITERATUŘE, ÚVODEM.....	54
6	HUDBA V LITERATUŘE, ZÁKLADNÍ PROBLÉMY.....	61
7	VZTAH LITERATURY A FILMU, FILMOVÁ ŘEČ VS. ŘEČ LITERATURY ..	72
7.1	Vztah literatury a filmu.....	73
7.1.1	Nedostatek původních námětů.....	73
7.1.2	Literární dílo jako výzva pro filmaře.....	73
7.1.3	Adaptace literárního díla jako únik od běžné scénaristické praxe.....	73
7.1.4	Komerční aspekt filmové adaptace literárního díla.....	74
7.2	Filmová řeč vs. řeč literatury.....	74
7.2.1	Co je to film?.....	76
7.2.2	Členění filmu podle druhů.....	76
7.2.3	Členění filmu podle typu realizace.....	77
7.2.4	Filmová řeč.....	80
8	CO JE FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA? MODELY ADAPTACE	84
8.1	Pokus o definici filmové adaptace literárního díla.....	85
8.2	Modely filmové adaptace.....	85
8.2.1	Adaptační studia ve světě.....	86
8.2.2	Adaptační studia v českém kontextu.....	88
9	FÁZE A ASPEKTY ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA.....	90
9.1	Fáze filmové adaptace.....	91
9.2	Různé aspekty přepisování literárního díla do filmové podoby.....	91
9.2.1	Kvantitativní aspekt adaptace literárního díla.....	92
9.2.2	Kvalitativní aspekt adaptace literárního díla.....	92
9.2.3	Realizační aspekt adaptace literárního díla.....	93

10	FILMOVÁ ADAPTACE PODLE LITERÁRNÍCH DRUHŮ (PRÓZA, DRAMA, POEZIE)	95
10.1	Filmové adaptace literárního díla podle literárních druhů.....	95
10.1.1	Filmové adaptace prozaických děl.....	96
10.1.2	Filmové adaptace dramatu	98
10.1.3	Filmové adaptace lyriky.....	98
11	K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU I. (DO ROKU 1960).....	100
11.1	Období němého filmu do roku 1930.....	101
11.1.1	Počátky kinematografie: 1896-1918	101
11.1.2	Kinematografie po vzniku Československa do roku 1938	101
11.2	Nástup zvuku a vývoj kinematografie do roku 1945.....	104
11.2.1	Český zvukový film a literatura do začátku 2. světové války.....	104
11.2.2	Kinematografie za 2. světové války (1939-1945).....	105
11.3	Poválečná kinematografie v bouřlivých proměnách	106
11.3.1	Přechod k socialistické kinematografii (1945-1948).....	106
11.3.2	film a literatura v éře socialistického realismu (1948-1956)	107
11.3.3	Literatura a film v době politického tání po roce 1956.....	109
12	K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU II. (OD ROKU 1960 DO SOUČASNOSTI).....	112
12.1	Slibná šedesátá léta (1959-1968).....	112
12.1.1	Úzké propojení filmové a literární sféry	113
12.1.2	Nástup nové vlny	114
12.2	Od normalizace k perestrojce (1968-1989)	116
12.3	Adaptace české literatury v českém filmu po roce 1989	119
12.3.1	Bezprostřední reakce na minulý režim	119
12.3.2	Odkaz české klasiky.....	120
12.3.3	Současné látky	121
	LITERATURA	125
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	127
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	128

ÚVODEM

Text studijní opory předmětu *Literatura v intermediální perspektivě 2* je určen studentům bakalářského studijního programu Český jazyk a literatura. Kurs navazuje na předmět *Literatura v intermediální perspektivě 1* a postupně se věnuje otázkám vztahu literatury k modernímu výtvarnému umění, hudbě a filmu.

Text studijní opory je rozdělen do dvanácti kapitol. První dvě kapitoly se věnují vztahům literatury a výtvarného umění v období od 19. do 20. století. Následující čtyři kapitoly pak postihují vzájemné vazby literatury a moderní (tzv. vážné) i populární hudby, a rovněž sledují problematiku uplatnění hudby v literatuře i literatury v hudbě. Druhá polovina studijní opory přináší v šesti shrnujících kapitolách možné pohledy na poznání odlišných i společných výrazových možností literatury a filmu.

Jednotlivé kapitoly mají shodnou strukturu. Začátek tvoří Rychlý náhled kapitoly se stručným obsahem výkladu. Následují Cíle kapitoly, které shrnují znalosti, které student po úspěšném a aktivním prostudování příslušné kapitoly získá. Nechybí rovněž informace o rámcovém čase potřebném k prostudování jednotlivých kapitol, stejně jako i Klíčová slova kapitoly, která slouží ke snadné orientaci v problematice. Nejpodstatnější částí každé kapitoly je pak samotný text, který je členěn do jednotlivých podkapitol a rozšířený o doplňující otázky a úkoly, jejichž cílem je vést studenta k cílenému samostatnému studiu. Nezbytnou součástí je rovněž závěrečné Shrnutí kapitoly, stručně a výstižně rekapitulující nabyté informace.

V závěru studijní opory studenti naleznou také bibliografické zdroje, které je vhodné využít při studiu dané problematiky.

Doufáme, že vám vytvořený studijní materiál bude dobrým pomocníkem při studiu předmětu a napomůže vám získat patřičné poznatky.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

V rámci prvních dvou kapitol, strukturovaných na základě jednotlivých lekcí, je čtenáři studijní opory ve stručnosti představen vývoj výtvarného umění v časovém rozpětí od umění 19. století po výtvarnou tvorbu moderny a umění vznikajícího kolem poloviny 20. století. Pozornost budeme věnovat vybraným směrům, pro něž byla určující koexistence výtvarného a literárního vyjádření. Obzvláště ve 20. století nabývají na významu programové manifesty jednotlivých výtvarných hnutí a směrů, z nichž je řada velmi těsně spjata s básnickou tvorbou. Vznikají umělecká díla překračující tradiční žánry.

Pokud jde o vztah literatury a hudby a obráceně hudby v literatuře, druhá část studijní opory navazuje výkladem problematiky od doby romantismu po nové proudy moderní vážné hudby, dále se věnuje vztahů literatury a hudby v oblasti hudby populární a lidové; v závěru výkladu pak se pohled obrací k problematice hudby v literatuře. Uzavřením této interdisciplinárních vztahů nebo také korespondence dvou umění (hudby a literatury) dostáváte komplexní přehled o daném tématu se zohledněním současného poznání v oboru nejen u nás, ale i v zahraničí.

Druhou polovinu studijní opory tvoří šest kapitol věnovaných vztahu literatury a filmu. Sedmá kapitola nejprve nastíní základní vztahy literatury a filmu, a také důvody, proč se filmaři k literatuře tak často obracejí. Následně se věnuje definici filmu a jeho vymezení vůči ostatním uměleckým druhům a seznamuje se základními skladebnými a významotvornými prvky filmové řeči. Osmá kapitola vysvětlí pojem filmová adaptace literární předlohy a představí zásadní adaptační teorie předních teoretiků zejména angloamerického prostředí. Jednotlivé adaptační modely lze zpětně využít při konkrétní analýze filmových děl, která vznikla na základě literárních předloh. Devátá kapitola nabídne teoretický vhled do problematiky filmové adaptace literárního díla s důrazem na určení jednotlivých fází adaptace a desátá kapitola představí různé možnosti vzniku filmových adaptací literárních děl na základě různých literárních druhů – tedy lyriky, epiky a dramatu. Zároveň bude sledovat úskalí, která adaptace odlišných literárních druhů mohou přinášet. Jedenáctá kapitola nabídne chronologicky uspořádaný přehled filmových děl námětově čerpajících z české literatury, a to v období od počátku zrodu kinematografie až do konce 50. let 20. století. Na tuto kapitolu naváže část dvanáctá, která se zaměří na vývoj české kinematografie od roku 1959 až do současnosti. Periodizace v obou případech kopíruje zásadní mezníky vývoje české kinematografie. Obě kapitoly také sledují postupně se vyvíjející vztah spisovatelů k českému filmu.

1 VÝTVARNÉ UMĚNÍ 19. STOLETÍ A LITERATURA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole se studenti seznámí se základními proudy, které ovlivňovali vývoj výtvarného umění v průběhu 19. století. Seznámí se základní charakteristikou uměleckých děl a principy tvorby v období historismu, a to jak v českém, tak světovém kontextu. Objasněny budou také základní principy tvorby a příklady malířů období realismu a impresionismu. Pozornost bude rovněž věnována poslednímu z univerzálních slohů – secesi. Pozornost bude věnována také literárnímu ztvárnění životopisů vybraných umělců, rozvoji a významu hnutí za krásnou knihu a nastíněna bude ve stručnosti také problematika výtvarného zpracování vlastnických značek.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vysvětlit, jaké byly základní znaky a vývojové tendence v období historismu
 - odlišit novogotiku, novorenesanci a novobaroko v architektuře
 - odlišit realistický a impresionistický přístup v malbě
 - vysvětlit, v čím se od předchozích slohů odlišovalo umění secese
 - kdy a za jakých okolností vznikala bibliofilská knižní produkce
 - k čemu sloužily a jak se vyvíjeli knižní značky
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

romantický historismus, přísný historismus, eklektický historismus, novogotika, novorenesance, novobaroko, realismus, impresionismus, secese, art nouveau, jugendstil

1.1 Historismus

Jak bylo v několika případech naznačeno výše, záměrný návrat tvůrců výtvarných děl k dříve užívaným formám nebyl v 19. století novinkou a zaznamenáváme jej v mnoha případech již dříve. Záměrné užití formálně staršího tvarosloví v případě aktuálních výtvarných děl registrujeme již ve středověku, rovněž již víme, že byl z podstaty vlastní také renesančnímu výtvarnému umění, které usilovalo o oživení a kreativní transformaci antického výtvarné tradice. Jak jsme si uvedli v předchozí kapitole, klasicizující tendence, které se v detailu či některých principech tvorby odvolávaly k antické výtvarné tradici, byly vlastní nejen renesančnímu výtvarnému umění, baroknímu umění, neoklasicismu 18. a 19. století, ale byly kreativně transformovány a uplatněny také v architektonické tvorbě 20. století. Připomeňme, že v dějinách umění odlišujeme také historismu záměrný, tedy vědomý návrat k dříve užívaným formám (*revival*) od neintencionální retardace uplatněných forem (*survival*), daných například relativní vzdáleností periferií od center soudobé umělecké produkce. Samotný název **historismus** odkazuje k návratu k minulým, tedy historickým slohům, a to zejména ke gotice, renesanci a baroku.

V kontextu střední Evropy se historizující přístup k soudobé tvorbě začíná intenzivněji rozvíjet v 1. polovině 19. století. Nejstarší, romantická poloha historismu se uplatňovala zejména v drobné zahradní architektuře při krajinářských úpravách parků a zahrad dle anglických vzorů či úpravách interiérů aristokratických rezidencí. V zámeckých parcích byly budovány například umělé hradní zříceniny, interiérové dekorace se inspirovaly tvaroslovím středověkého výtvarného umění.

V období romantismu, v oblastech německých knížectví zejména v souvislosti se vzednutím nacionální vlny reagující na napoleonské války, dochází k postupnému nárůstu zájmu o historii a památky středověku. Středověká výtvarná díla se stávají předmětem sběratelského zájmu a odborného studia. Zevrubnějšimu zkoumání byla podrobována také středověká architektura. V rámci jednotlivých staveb byly přesněji odlišeny jednotlivé stavební etapy a slohové znaky. Tyto poznatky byly později zúročeny a šířeny prostřednictvím pojednání o architektonické tvorbě v gotickém, reps. novogotickém duchu. Ze široké plejády autorů připomeňme alespoň francouzského architekta a historika umění **Eugena Viollet-le-Duc** a jeho objemné desetisvazkové slovníkové dílo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVe siècle*, publikované v rozmezí let 1854–1868.

Druhé polovině 19. století v souvislosti s rozvojem poznání historické architektury dominoval odlišný, rigoróznější přístup k užívání historického tvarosloví a konstrukčních postupů. Toto období proto bývá označováno jako perioda přísného historismu. Cílem tvůrců tehdy tedy již nebyla pouhá nápodoba detailů, ale snaha o tvorbu přibližující v detailu i celku k tehdejší představě o vrcholné fázi daného slohu. Zdůrazněna tedy byla objektivní kritéria oproti dříve převažujícímu subjektivnímu přístupů. Pozornost tvůrců se nesoustředila jen na středověkou tvorbu, ale také na další historické styly. Již v období romantického historismu vznikaly nečetné novorenesanční stavby. Jako raný příklad

v anglickém prostředí platí budovy londýnských **Travellers clubu** a **Reform clubu**, jejichž výstavba je datována do 20.–30. let 19. století a které svou podobou odkazují k městským palácům vrcholné renesance oblasti střední Itálie (Toskánska). Za novorenesanční jsou označovány také některé soudobé stavby německého architekta **Lea von Klenze**, který tvořil převážně v duchu neoklasicismu. Dělicí linie mezi ranou novorenesanční a klasicistní tvorbou je často nezřetelná a členění závisí na interpretaci konkrétních děl.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Uveďte příklady rané novogotické architektury. Vůči kterému soudobému slohu se rané novogotické stavby vymezovaly?

Rozvoj novorenesanční architektury pokračoval ve druhé polovině 19. století, část tvůrců se držela italských vzorů, část čerpala inspiraci v historických památkách severské renesance – formálně odlišných staveb 16. a počátku 17. století zbudovaných v regionech na sever od Alp, zejména v oblasti dnešní Belgie, Holandska a Německa. Od počátku 80. let 19. století byly v rámci architektonické tvorby uplatňovány principy a dekorativní schémata umění doby baroka. V **novobarokním** duchu byly budovány mimo sakrálních staveb zejména objekty sloužící potřebám kultury – například divadla a operní domy.

Doslova přehlídkou historizujících slohů byla od závěru 50. let budovaná **vídeňská okružní třída – Ringstrasse**. Významný urbanistický počín z části navázal na velkorysé úpravy pařížských bulvárů realizované o něco dříve Baronem Hausmannem. Příklad vídeňské Ringstrasse však sám podstatně ovlivnil modernizaci urbanismu řady dalších měst českých zemí (např. Brno či Opavu). Oblast demolovaného opevnění ve Vídni nahradil prostorný bulvár, lemovaný významnými veřejnými budovami. Byly to sídla institucí, důležitých pro právě se etablojící občanskou společnost. Styl budov korespondoval s ideovou náplní instituce, která v ní sídlila. Klasicizující vzezření budovy **parlamentu**, s portikem pojednaným jako průčelí antického chrámu, odkazovalo ke starověkému Řecku jakožto kolébce demokracie. Pro **votivní kostel Božského spasitele** (něm. Votivkirche), vůbec první monumentální architektonickou realizaci okružní třídy, byla příhodná novogotická forma. V totožném stylu byla zbudována také nová vídeňská radnice, která prostřednictvím novogotické stylizace odkazovalo ke středověké tradici městské samosprávy. Nová **budova vídeňské univerzity** byla realizována v novorenesančním stylu, protože doba 15. a 16. století v Itálii byla chápána jako věk rozvoje vzdělanosti a akademických svobod. Pro instituce zasvěcené múzickým uměním a kultuře – státní opeře, divadlu a dvojici muzeí (Uměleckohistorickému a Přírodovědeckému), představující jen část realizovaného urbanistického konceptu (Kaiserforum) na rozšíření sídla habsburských panovníků – Hofburgu dle projektu architekta **Gottfrieda Sempera** a **Karla von**

Hasenauera, byla zvolená opět novorenesanční stylová poloha. Budovy se sídly institucí doplňovaly bloky činžovních domů, realizovaných opět v historizujícím duchu.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Vysvětlete rozdíl mezi romantickým, analytickým a eklektickým historismem.

Historismus 2. poloviny 19. století se neprojevoval jen v architektuře, ale také v oblasti v oblasti užitého umění (významně například na poli nábytkářské tvorby). Z nejnámějších staveb historismu v českých zemích uveďme alespoň **zámek Hluboká nad Vltavou**, **kostel sv. Ludmily v Praze-Vinohradech**, budovu **Národního muzea** na Václavském náměstí v Praze či **Národní divadlo** na vltavském nábřeží, či pražskou **Strakovu akademii**.

Koncem 19. a na počátku 20. století historismu přešel do své pozdní fáze – fáze eklektické. Z názvu této etapy vyplývá, že pro přístup soudobých tvůrců byl typický volný přístup k výběru prvků a dekorativních elementů napříč jednotlivými slohy. Synkreze rozdílných a nesouvisejících slohových prvků byla v pozdní fázi u některých tvůrců doplněna také o dobově aktuální secesní detaily.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



V okolí svého bydliště si vyberete jednu stavbu vybudovanou v duchu historizujících slohů. Pokuste se popsat jednotlivé historizující tvaroslovné detaily. Určete, zda stavba byla zbudována v duchu romantického, analytického či eklektického historismu.

1.2 Realismus

Zejména v malbě a sochařství se uplatnil **realismus**, který ve 2. polovině 19. století nahradil romantismus. Umělci usilovali o věrný přepis vizuálního vjemu. Cílem bylo přesné zachycení reality bez jakékoliv idealizace. Přednost měl rozumový přístup ke skutečnosti. Realismus se začal nejprve rozvíjet ve Francii, poté se rozšířil do Anglie, kontinentální Evropy a také do Ruska, kde se těšila oblibě zejména realistická malba (ruská plenérová malba – *Peredvižnici*). Počátky francouzské realistické malby jsou spjaty s tvorbou umělců tzv. *Barbizonské školy*, soustředících se ve 30. letech 19. století zejména na plenérovou krajinomalbu. Název *Le réalisme* zvolil v roce 1855 pro výstavu svých

obrazů malíř **Gustav Courbet**, jeden z nejvýznačnějších protagonistů francouzské realistické malby.

Z českých realistických malířů je třeba zmínit zejména **Karla Purkyně**, specializujícího na figurální malbu a zátiší a **Antonína Chittussiho**, vynikajícího na poli krajinomalby. Nejvýznačnějším představitelem francouzského realistického sochařství byl **Aime-Jules Dalou**, tvůrce alegorického sousoší *Triumf republiky* situovaného na pařížském Národním náměstí. Výrazné realistické rysy v **Čechách** měly tvorba **Josefa Václava Myslbeka**, tvůrce jezdeckého pomníku sv. Václava na pražském Václavském náměstí. K jeho dílům spadajícím do ranku realistické tvorby patří také například socha klečícího *kardinála Schwarzenberga* ve svatovítské katedrále či portrétní *busta Vojtěcha rytíře Lanny*.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Kdy a kdo uspořádal výstavu výtvarných děl, která dala jméno tomuto výtvarnému směru?

1.3 Secese

Počátky uměleckého směru označovaného jako impresionismus jsou spojovány s francouzskými malíři, jež proslavily nezávislé umělecké výstavy v 70. a 80. letech 19. století. Samotné pojmenování směru souviselo s významným dílem jednoho z předních protagonistů **Claude Moneta** nazvaného *Imprese, východ slunce*. Cílem malířů tvořícím v tomto duchu bylo zachycení neopakovatelné atmosféry pomíjejícího okamžiku či duševního rozpoložení. Tvorba impresionistů, podobně jako díla o generaci starší *Barbizonské školy*, vznikla v reakci na dobově převládající ateliérovou malbu – impresionističtí malíři rovněž upřednostňovali tvorbu v plenéru. Etablování impresionismu vyznačilo mezník ve vývoji tradičního akademického umění a nástupu umění moderního. Impresionisté ve Francii čelili nevybíravé opozici tradičních uměleckých kruhů, které byly ve své době reprezentovány zejména francouzskou Akademií krásných umění a jí pořádanou každoroční výstavou – Salonem. V roce **1863** byla uspořádána **výstava Salon Odmítnutých**, na níž byly prezentovány díla později slavných tvůrců. Kromě **Eduarda Maneta** zmiňme impresionistu **Camilla Pissarra** či postimpresionistu **Paula Cézanna**.

Z hlediska dosavadní výtvarné tradice byla zcela novátorská technika, při níž byly obrazy utvářené krátkými tahy štětce a nanášená byla často nemíchané, zářivé a jasné barvy. Charakteristický strukturní povrch s dynamicky nanášenými barevnými vrstvami odlišoval díla impresionistů od jejich akademických předchůdců. Spíše než na detail se tvůrci soustředili na dojem vyvolaný celkem. *Odlišná* byla také *témata*, kterým se

impresionisté nově věnovali. Do středu jejich zájmu se mimo **krajinomalby** dostal také *moderní městský život*, svět kaváren, zahradních restaurací, tanečních zábav či kaváren a dalších míst volnočasových aktivit městského obyvatelstva. Podněty francouzského impresionismu byly přijímány také v Čechách. K nejvýznačnějším představitelům českého impresionismu patřili **Antonín Slavíček**, **Soběslav Pinkas** či **Antonín Hudeček**. Podobné cíle jako ve výtvarném umění sledoval impresionismus také v literární tvorbě – cílem bylo vyvolání smyslové dojmu, zachycení atmosféry, nálady či pocitu. K synkrezi tvůrčích přístupů a překročení žánrů došlo u francouzského symbolisty **Stephana Mallarmého**, jehož báseň *Faunovo odpoledne* byla obohacena ilustracemi **Eduarda Maneta**. Dílo inspirovalo hudebního skladatele **Clauda Debussyho**, který tvořil rovněž v impresionistickém duchu. Impresionistický přístup na přelomu 19. a 20. století inspiroval tedy nejen literáty, ale také hudebníky. Z nich zmiňme alespoň ruského hudebního skladatele **Modesta Musorgského** a jeho příznačně zvanou skladbu *Obrázky z výstavy*.

1.4 Exkurs – beletristická zpracování životopisů významných výtvarných umělců

Postupné etablování výlučného sociálního statusu výtvarných umělců u některých tvůrců díky následné recepci a popularizaci jejich děl přerostlo ve faktickou mytizaci jejich tvůrčích schopností. V neposlední řadě k této mytologizaci výtvarníků jakožto tvůrčích géníů přispěla také díla krásné literatury. V širokém spektru variujícím mezi zcela fiktivní beletrii a dokumentárně přesnými biografiemi byla zpracována řada životopisů, pojednávajících o významných umělcích a jejich význačných tvůrčích počinech.

Do kategorie historického románů, jenž si za předlohu vybral osobnost výtvarného umělce, spadá dílo českého romanopisce, divadelního kritika a básníka **Karla Schulze** (1899–1943) – román **Kámen a bolest**. Historický román, první díl nedokončené trilogie, publikovaný v roce 1942 pojednává o tvorbě, životních peripetiích a dobovém historickém kontextu slavného renesančního umělce Michelangela Buonarroti. V textu se čtenář setká s dalšími významnými osobnostmi renesančního světa – filosofem Niccolou Machiavellim, mecenášem Lorenzem Medicejským, zvaným Il Magnifico (probíraným dříve v souvislosti s renesančním mecenátem) či dalším geniálním renesančním tvůrcem Leonardem da Vinci. Příběh románu vystavěného na reálných postavách je z části doplněn fikcí. Líčení poměrů panujícím na papežském dvoře vyvolalo v době publikování díla negativní odezvu v katolických kruzích. Někteří autoři (Jakub Deml) chápali dílo jako útok na soudobou katolickou církev, jiní (Jaroslav Durych) ji naopak interpretovali jako její glorifikaci. Pro Schulzovu tvorbu byla příznačné prolínání fikce se skutečností a podrobný, sugestivní popis výtvarných děl. Až v poválečném období (v roce 1961) poprvé vyšel román amerického spisovatele **Iringa Stona** (1903–1989), vydán v českém překladu pod názvem **Agonie a extáze**, který se soustředil opět na osobu Michelangela Buonarrotiho. Populární Stoneova kniha se dočkala rovněž stejnojmenné filmové adaptace. Film byl v Česku uváděn pod názvem **Ve službách papeže**. Z beletristické tvorby soustředící se na tohoto umělce by pozornosti nemělo ujít dílo italského historika umění a spisovatele

Rolanda Chrisotfanelliho, který v roce 1968 publikoval román **Deník Michalangela blázna**. Protagonistovi severské renesance Mathiasi Grünnewaldovi se věnoval německý spisovatel **Nikolaus Schwarzkopf**. Ten krátce po závěru první světové války vydal román *Grünwald: barbar čistého srdce*. Autor v beletristickém textu vyšel z minima tehdy známých písemných a obrazových pramenů k životu a dílu tohoto malíře. Věci spisovatelovy autorské licence bylo líčení Grünnewaldova vztahu k církvi a náboženské reformaci. **David Weiss**, mladšího romanopisec pocházející ze Spojených států amerických je autorem historického románu pojednávajícím o jednom z nejvýznamnějších malířů italského cinquecenta – Tizianovi Vecelli. Román *Benátčan* byl poprvé publikován v roce 1976. Holandský literární kritik a spisovatel **Jan Cornelis Kelk** zasvětil jeden ze svých literárních počinů známému holandskému malíři 17. století. Historický román nesoucí v názvu malířovo jméno – *Jan Steen, malíř šprýmů a radostného života*, byl sepsán ji v období mezi světovými válkami, avšak v českém překladu byl publikován poprvé teprve v roce 1970.

Významná pozornost byla ze strany romanopisců věnována zejména umělcům 19. a počátku 20. století. Na základě své dřívější esejistické praxe dospěl k úmyslu vytvořit soubor biografických publikací o nejvýznamnějších malířích Francie spisovatel **Henri Peruchot**. Ze zamýšleného souboru *Umění a osud*, jenž měl pojmout umělce v časovém rozpětí od Eugena Delacroixe (1798–1863) po Pabla Picassa (1881–1973) realizoval pouze fragment. I tato část je ovšem poměrně obsáhlá a pokrývá řadu francouzských impresionistů a jejich současníků. Peruchotovy práce, stojící na rozhraní beletrie a literatury faktu, byly publikovány zejména v 50. a 60. letech 20. století a představují širší čtenářské obci literárně pojednané životopisy *Paula Cézanna*, *Celníka Rousseaua*, *Henri Toulouse-Lautreca*, *Edouarda Maneta*, *Paula Gauguina*, *Auguste Renoira*, *Georgese Seurata* či *Auguste Rodina*.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Beletristická zpracování životopisů slavných umělců bezprostředně souvisí s oslavovaným společenským statusem umělce. Víte, ve které periodě začali být výtvarní umělci oceňováni jako tvůrčí, duchovně činné individuality?

1.5 Bibliofilie a hnutí za krásnou knihu

Průmyslová revoluce a související masová produkce zboží zapříčinily snížení jeho estetické kvality. Pro návrat k původní řemeslné produkci vybraného zboží, úzce svázaného s jeho estetickými kvalitami, plédovali představitelé anglické reformního hnutí *Arts and Crafts* (umění a řemesla), reprezentované zejména výtvarníkem **Williamem**

Morrisem a básníkem, spisovatelem a vědcem **Johnem Ruskinem**. Odmítání unifikace a strojové výroby se dotýkalo také produkce knih, jejichž vizuální kvalita s nástupem průmyslové produkce významně utrpěla. Náklady na výrobu knih byly sice mnohem nižší, jejich vzhled však náročnější čtenáře a sběratele neuspokojoval. O změnu tohoto stavu usilovalo nakladatelství **Kelmscott Press**, založené W. Morrisem v roce **1891**. Nakladatelství, činné do roku 1898, se v typografii, ilustracích a knižní vazbě inspirovalo renesančních italských starých tisků.

Estetické zásady formulované Williamem Morrisem inspirovaly českou malířku a grafičku **Zdenku Braunerovou** (1858–1934). Ta se v Paříži seznámila s tiskem nakladatelství Kelmscott Press a vyspělou knižní kulturou Anglie. Kromě Williama Morrisa ji okouzily knižní dekorace **Edwarda Bourne Jonese**, **Waltera Cranea** či autorské knihy **Williama Blakea** a jedním ze vzorů se jí stal i grafik a představitel britského secesního umění **Aubrey Beardsley**. **Z. Braunerová** vytvořila ilustrace *Pohádky máje* od Viléma Mrštíka, která vyšla roku 1897 v Ottově nakladatelství. V **Čechách** však jako **první** vydával **bibliofilské tisky Arnošt Procházka** v rámci jeho *edice Knihovna Moderní revue*. Prvním bibliofilským tiskem byla dekadentní básnická sbírka **Arnošta Procházky** *Prostibolo duše*, publikovaná v omezeném nákladu v roce 1895.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Se kterým anglickým výtvarným hnutím souvisel rozvoj bibliofilie? Jak se jmenovala první česká bibliofilská tiskovina?

1.6 Fenomén a sběratelství knižních značek

Knižní značky – **ex-libris** (odvozeno od latinského výrazu „z knih“, resp. „z knihovny“) – označují majitele daného výtisku. Fenomén vlastnických značek souvisí s rozvojem knižtisku a masovým rozšířením vlastnictví knih. K označení vlastnictví byly dříve užívány vpisy. Během 16. století se však začíná etablovat specifický výtvarný žánr drobné grafiky, upevňované na předešlé dané publikace. Úspěchů na tomto poli dosáhli v době prvního rozvoje tohoto uměleckého druhu v 16. století zejména němečtí malíři a rytci. Mezi *první důležité tvůrce těchto drobných grafik* patřili mimo **Albrechta Dürera** také další umělci, nazývaní někdy **mistry malých formátů**: **Virgil Solis**, **Jost Amman**, **Matthias Zundt** a další. K tvůrcům, jimž jsou připisovány také vybrané vlastnické značky, náležely také další osobnosti soudobé umělecké produkce jako například **Lucas Cranach** či Angličan **Hans Holbein**. Důmyslně propracované a zdobné německé produkci těchto drobných grafik se další země začaly přibližovat mnohem později. Časté byla identifikace vlastníka prostřednictvím erbu či užívané devízy.

Heraldické motivy postupem času nahradily také jiné náměty jako například pohledy do interiéru knihoven či romantické krajiny. Zásadní lom v uměleckém zpracování ex-libris představoval 1868. Tehdy malíř **Josef Mánes** vytvořil pro průmyslníka a sběratele umění **Vojtěcha rytíře Lannu** vytvořil lístek, který kromě rodového znaku obsahoval i osobní motiv, lásku ke knihám. Tato Mánesova knižní značka je považována za *první české moderní exlibris*. Další impuls pro rozvoj grafického zpracování motivů poskytl v roce 1897 časopis *Moderní revue*, když uveřejnil článek novináře a spisovatele **Stanislava Kostky Neumanna** *Ex libris* a otiskl několik exlibris od básníka a ilustrátora **Karla Hlaváčka** (1874–1898), která vytvořil pro své přátele. To vyvolalo novou vlnu zájmu ze strany umělců i sběratelů umění a bibliofilů o exlibris a do roku 1900 vzniklo dalších 50 českých moderních knižních značek. Postupující celosvětové bibliofilské hnutí za krásnou knihu, nová móda sběratelství exlibris, šířící se k nám ze zahraničí, a aktivity nadšených českých sběratelů vyústily roku **1918** v založení *Československého spolku sběratelů a přátel exlibris v Praze*.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Kdo byli tzv. Mistři malých formátů? Jaké je jméno českého umělce, který vytvořil první české umělecké ex-libris? Kdy to bylo?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila vývoji výtvarného umění v 19. století. Ve stručnosti prezentovala specifika vývoje architektury, sochařství a plastiky v dané periodě vývoje výtvarného umění. Zabývala se rovněž soudobými literárními texty, pojednávajícími o výtvarném umění. Pozornost byla věnována zejména historismu, realistické a impresionistické malbě a secesnímu výtvarnému umění. Výklad se soustředil také na vybraná beletristická díla, jejichž námětem byla osobnost významného výtvarného umělce. Pozornosti neušla ani krátká charakteristika bibliofilského hnutí a fenomén vlastnických značek ex libris.

2 VÝTVARNÉ UMĚNÍ 20. STOLETÍ A LITERATURA. CHARAKTERISTIKA A NÁSTIN VÝVOJE KUBISMU, EXPRESIONISMU, FUTURISMU, DADAISMU A ABSTRAKTNÍHO EXPRESIONISMU. PROGRAMOVÉ TEXTY, KTERÉ PODNÍTLI ROZVOJ VYBRANÝCH VÝTVARNÝCH SMĚRŮ A Hnutí

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V této kapitole se studenti seznámí se základními proudy, které ovlivňovali vývoj výtvarného umění zejména v první polovině 20. století. Seznámí se základní charakteristikou uměleckých děl a principy tvorby výtvarných směrů kubismu, expresionismu, futurismu, dadaismu a abstraktního expresionismu.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat základní znaky, časové určení a hlavní představitele kubismu
- charakterizovat základní znaky, časové určení a hlavní představitele expresionismu
- charakterizovat základní znaky, časové určení a hlavní představitele futurismu
- charakterizovat základní znaky, časové určení a hlavní představitele dadaismu
- charakterizovat základní znaky, časové určení a hlavní představitele abstraktního expresionismu
- jmenovat významné představitele výše uvedených směrů

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

syntetický kubismus, analytický kubismus, expresionismus, futurismus a futuristický manifest, dadaismus, kaligram, abstraktní expresionismus a informel

2.1 Kubismus

Kubismus (pojmenování odvozeno z latinského výrazu *cubus*, který označuje krychli) jako avantgardní umělecké hnutí rané moderny. Vznikl po roce 1907 v Paříži, kde se tehdy shromáždili mladí umělci z celého světa. Impulzem k vzniku kubismu byly práce dvou malířů, Španěla **Pabla Picassa** a Francouze **Georga Braque**. Oba ovlivnil malíř Paul Cézanne a africké domorodé umění. Roku 1907 začali pracovat společně a při této kooperaci setrvali až do vypuknutí první světové války.

Kubistická prostorová koncepce díla spočívala v rozkladu zobrazovaného předmětu na jednoduché geometrické tvary (především krychle) a v jejich opětovném skládání do obrazu. Vyobrazení bylo představeno současně jakoby z více zorných úhlů. Zpodobněné předměty pak působily dojmem, že jsou deformované a objevovaly se zároveň z několika pohledů. Hlavy a figury byly utvářeny tak, aby se navzájem prolínaly jak v pohledu zepředu, tak i z boků.

Vývoj kubismu prošel několika fázemi: *Pre-cubismem* (1906–1909) se vznikem a objevením kubistické perspektivy; *analytickým kubismem* (1909–1912) s přechodem k abstrakci s rozkladem a opětovným skládáním předmětů obdobím *syntetického kubismu* (1912–1914), kdy se kubismus přiblížil abstrakci s předměty skládanými z linií a ploch, a *z orfismu*, kdy již došlo k úplné abstrakci a jednotlivé malířské prvky staly zcela nezávislými na realitě.

Po roce 1910 se kubistické hnutí rychle rozšířilo a nová tvůrčí metoda se brzy dočkala také obliby u dalších sochařů, ke kterým patřil například Francouz **Henri Laurens**, Rusové **Alexander Archipenko**, **Ossip Zadkine** či český sochař **Otto Gutfreund**.

Český kubismus se vyvíjel zcela jedinečným způsobem ve velice krátkém období rozmezí let 1911–1914. V roce **1911** byla ustavena *Skupina výtvarných umělců*, jejímž hlavním protagonistou se stal malíř **Emil Filla**. Podstatnými protagonisty skupiny dále byli sochař **Otto Gutfreund**, spisovatel a malíř **Josef Čapek**, architekti **Pavel Janák**, **Josef Gočár** či teoretik a historik umění **Václav Vilém Štech**. Jejich první společná výstava v Obecním domě v roce 1912 se ze strany soudobé výtvarné kritiky setkala s nepochopením. Druhá výstava Skupiny se na podzim téhož roku stala vrcholem jejich aktivit. Práce českých autorů byla prezentována spolu s ukázkami současné francouzské a německé malby ve velmi působivé architektonické instalaci Josefa Gočára. Čeští kubisté

opakovaně vystavovali také v zahraničí, k nejvýznamnějším patřila účast na výstavě Svazu německého díla Werkbund v Kolíně nad Rýnem.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Kteří autoři jsou považováni za tvůrce kubismu?

2.2 Expresionismus

Název **expresionismus** (francouzsky *expression* znamená výraz) vznikl kolem roku 1910 v Německu. Označoval taková umělecká díla, která zdůrazňovala silný citový výraz a vyvolávala v divákovi bezprostřední emociální odezvu. Do ranku toho uměleckého hnutí spadají také díla akcentující individuální lidskou subjektivitu i společenskou a sociální kritiku.

Expresionismus působil protikladně vůči klidnému, tvarově neurčitému impresionismu. Podporoval vyjádření prudkých duševních hnutí a představoval uměleckou tendenci, snažící se co nejvěrněji zobrazit pochody v lidské mysli, emoce, city, vášně a pudy.

Expresionismus byl umělecký směr, který se projevoval zejména v umění výtvarném, v literatuře a v dramatické tvorbě. Odrážel jednak rostoucí zájem o subjektivní stavy a nálady i o jejich vyjádření navenek, jednak vzrušenou náladu doby před první světovou válkou, plné kulturních i sociálních rozporů. K plnému využití svých výrazových limitů dospěla technika dřevořezu a akvarelu, a to zejména u výtvarníků spadajících do uměleckých skupin skupin **Die Brücke** (čes. Most, zal. 1905 v Drážďanech) a **Der blaue Reiter** (čes. Modrý jezdec, zal. Roku 1911 v Mnichově). Druhou skupinu výtvarníků, kteří v určité periodě svého uměleckého vývoje propracovávali expresionistický výraz svých děl představovali výtvarníci **Vasilij Kandinskij** a **Paul Klee**. Ta dvojice působila na umělecké škole Bauhaus a vzájemně se ovlivňovala. Za hlavního představitele expresionismu bývá v celosvětovém kontextu považován norský malíř **Edvard Munch**.

České představitele hnutí soustředěné do skupiny Osma je nutno radit spíše ke kubistům. Tito výtvarníci sice byli zpočátku ovlivněni Edvardem Munchem, avšak trvale se přikláněli k frankofonnímu prostředí i kultuře. Německý expresionismus byl v Čechách spíše přehlížen. Několik představitelů, například **Willi Nowak**, byli s německým expresionismem přímo svázáni. Je nutné připomenout nejvýznamnějšího českého expresionistu, spjatého úzce také s dějinami knižní kultury, **Josefa Váchala**. Váchal byl umělcem univerzálního nadání a vedle výtvarného díla po sobě zanechal také rozsáhlou literární pozůstalost.

Výtvarné umění 20. století a literatura. Charakteristika a nástin vývoje kubismu, expresionismu, futurismu, dadaismu a abstraktního expresionismu. Programové texty, které podnítily rozvoj vybraných výtvarných směrů a hnutí



KONTROLNÍ OTÁZKA

Jmenujte dvě německá sdružení, která jsou spojována s rozvojem expresionismu?

2.3 Futurismus

Futurismus (latinsky *futurus* znamená budoucí), umělecký směr stojící na počátku avantgardy, byl pojmenován v roce 1909, když italský básník a spisovatel **Filippo Tommaso Marinetti** zveřejnil v pařížském listu *Le Figaro* programový text tohoto uměleckého hnutí – *Manifest futurismu*.

Hlavní znak mění umělců hlásících se k tomuto hnutí byl pohyb, rychlost a síla. Futuristé oslavovali sílu a rychlost strojů. Viděli krásu v technické civilizaci, obdivovali automobily a letadla. Zachycovali pohyb tak, že pohybující se předmět jako by rozložili do jednotlivých sekvencí představující fáze pohybu. Neprojevovali však jen obdiv k technické civilizaci, ale i radikální odpor k veškeré tradici (výtvarné i společenské). Jednalo se umělecké hnutí výhradně italské. Několik jeho stoupenců se později kompromitovalo s fašistickým režimem. Nejznámějším futuristickým sochařem byl **Umberto Boccioni**. Podobně jako Picasso zrušil celistvý objem plastiky, rozčlenil ji na jednotlivé části, které pak opět sestavil v celek. K zásadním protagonistům futuristické malby patřil také malíř a sochař **Giacomo Balla**. Analogické hodnoty vyznávalo anglické výtvarné hnutí *vorticismus*. Futurismus měl své stoupence i v Čechách. Odborný text o něm napsal například malíř Josef Čapek. Okouzlení technikou zpracoval další směr české avantgardy – *poetismus*.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Jak se jmenoval programový text, který ovlivnil futuristickou výtvarnou tvorbu? Kdo byl jeho autorem? Ve kterém státi toto výtvarného hnutí vzniklo? Mělo paralely také v dalších zemích? Pokud ano, jak se tyto paralely nazývají?

2.4 Dadaismus

Dadaismus se zrodil uprostřed první světové války ve Švýcarsku a v USA jako protest proti nesmyslnému vraždění na válečných frontách. Vymezují jej leta 1916–1923. Tento směr spoluutvářeli sochaři, malíři a básníci, kteří se uchýlili do Švýcarska (tato země totiž jako neutrální nevedla válku). Po závěru války v roce 1918 se hnutí rychle rozšířilo do dalších zemí, zejména do Německa a do Spojených států amerických. K dadaistům se

přihlásil například výtvarník **Hans Arp**, v Německu byl jeho šřítelem **Kurt Schwitters**, ve Francii a ve Spojených státech amerických „otec“ konceptuálního umění **Marcel Duchamp**.

Dadaisté popírali vše, co bylo vytvořeno v uměleckých ateliérech, vytvářeli si vlastní vztah k hmotě a k materiálům i předmětům, které je obklopovaly. Netvořili sochy, ale montovali objekty (využívali „hotové“ předměty – *ready made*). Propracovali nové tvůrčí metody – koláže a výše zmíněný *ready made*.

Zejména Kurt Schwitters se proslavil reliéfními objekty z odpadového materiálu (dřeva, papíru a podobně). Marcel Duchamp bez jakékoli úpravy nalezené předměty prohlásil za hotová výtvarná díla.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Proč umělci řazení k hnutí dada působili ve Švýcarsku?

2.4.1 GUILAMUE APPOLINAIRE A TRADICE OBRAZOVÝCH BÁSNÍ

Kaligram (analogicky též ideogram) je báseň, jejíž písmena nebo celá slova a verše jsou uspořádána typograficky do obrazce, který vyjadřuje téma básně samotné. Navazuje na tradici středověké *carminy figuraty*. Kaligram je příklad propojení literatury a výtvarného umění, kde v jednom uměleckém díle nerozlišeně splývá více uměleckých druhů. Kaligram je typická umělecká forma pro avantgardu (například pro kubofuturismus); slavným autorem kaligramů byl například **Guillaume Apollinaire** – sbírka *Kaligramy*), v českém prostředí pak vzpomeňme alespoň **Jaroslava Seiferta** a jeho *Počítadlo lásky* ze sbírky *Na vlnách T.S.F.*

KONTROLNÍ OTÁZKA



Jak se jmenoval jeden z nejznámějších francouzských moderních tvůrců obrazových básní?

Výtvarné umění 20. století a literatura. Charakteristika a nástin vývoje kubismu, expresionismu, futurismu, dadaismu a abstraktního expresionismu. Programové texty, které podnítily rozvoj vybraných výtvarných směrů a hnutí

2.5 Umění druhé poloviny 20. století – charakteristika a meziválečné ideové kořeny abstraktního expresionismu

Pro všechny proudy **abstraktního expresionismu** je společný pocit, emoce a spontánnost. Ty byly pro umělce důležitější hnací silou jejich tvorby než rozum a technika. Malířské techniky byly střídány a inovovány. Malba byla na plochu nanášena štětcem i různě velkými nádobami na barvy. Tento výtvarný směr byl do značné míry ovlivněn prožitkem a bezprostředními důsledky druhé světové války, který se u představitelů abstraktního expresionismu projevoval jednak nedůvěrou k autoritativním ideologiím a jimi protežovaným proudům realistického umění, jednak i místem zrodu abstraktního expresionismu – New Yorkem. Zde se etabloval významná komunita umělců, kteří z Evropy emigrovali právě před válkou a totalitními režimy. Spojené státy americké a především New York samotný se tak s rozvojem abstraktního expresionismu stávají centrem světového umění, za které byla v meziválečném období považována zejména Paříž. Umění abstraktního expresionismu plynule navazuje na meziválečnou avantgardu (zejména surrealismus) a je považováno za jeden z vrcholů vývoje moderního umění. Z hlavních představitelů zmiňme alespoň **Jacksona Pollocka**, **Marka Rothko**, **Jana Dubuffeta** nebo **Antonioho Tápiese**.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Abstraktní expresionismus vzniká po závěru druhé světové války. Dokážete uvést jednu z příčin, proč se někteří umělci uchylují k abstraktní, nefigurativní tvorbě? Vysvětlete odkud, kam a proč se v poválečném období přesunulo těžiště uměleckého života.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Vyberte si programový text některého z uměleckých hnutí rané moderny či meziválečného období a pokuste se jeho postuláty demonstrovat na konkrétním díle umělce, který je k tomuto hnutí řazen.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola ve stručnosti představila vývoji hlavních výtvarných směrů ve 20. století. Pozornost byla věnována zejména kubismu, expresionismu, dadaismu a futurismu. Seznámili jsme se také s fenoménem obrazových básní – epigramů a základními programovými texty, které iniciovaly vznik některých výtvarných směrů.

3 VZTAH HUDBY A LITERATURY V MODERNÍ VÁŽNÉ HUDBĚ



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Po prostudování textů budete znát:

- vztah slovesné a hudební složky v moderní vážné a populární hudbě
- budete seznámeni se základními problémy interdisciplinární problematiky hudba v literatuře



CÍLE KAPITOLY

Cílem kapitoly je získat schopnost:

- orientovat se ve vztahu literatury a moderní (tzv. vážné) světové hudby
- orientovat se ve vztahu literatury a moderní (tzv. vážné) české hudby



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

impresionismus, druhá vídeňská škola, hudební expresionismus, Pařížská šestka, Mladá Francie, národní školy, evropská avantgarda, Nová hudba, elektronická, konkrétní, aleatorní, „for tape“ hudba, hudba témbřů, komorní opera, konkrétní hudba, voiceband, varhanní tvorba, hudební generace, novoklasicismus, jazz, čtvrttónová hudba, písňová a sborová tvorba, oratorium, opera, muzikál, hudba k filmu, hudba k divadelní hře

3.1 Rozklad romantiky a nové proudy

Richard Strauss (1864-1949), jeho operní styl hýří zvukovými barvami a odvážnou harmonií. Opery *Salome*, *Elektra*, *Ariadna na Naxu*, symfonické básně *Macbeth*, *Don Juan* (Shakespeare), *Enšpíglova šibalství*, *Tak pravil Zarathustra* (F. Nietzsche), *Don Quijote* (M. Cervantes). Složil na sto padesát písní na slova J. W. Goetha, F. Rückerta aj.

Gustav Mahler (1860-1911) ve svých symfoniích zužitkoval také zpěvní složku (osmá *Es dur* „Symfonie tisíců“), písňové cykly – *Mrtvým dětem*, písně ze sbírky *Des Knaben Wunderhorn* (Z chlapcova kouzelného rohu) aj.

3.2 Impresionismus

Byl nazván podle uměleckého hnutí francouzských malířů. V hudbě šlo o originální vidění a ztvárnění skutečnosti v opozici k estetice citově vypjatého, patetického romantismu. Hudební impresionismus ovlivnila také poezie francouzského symbolismu.

Claude Debussy (1862-1918): písňové cykly podle Rougeta, Baudelaira, Galantní slavnosti (Verlaine). Opera *Pelléas a Mélisanda* (podle Maeterlinckovy hry).

Paul Dukas (1865-1935): opera *Ariadna a Modrovous* (Maeterlinck).

Maurice Ravel (1875-1937): opery *Dítě a kouzla*, *Španělská hodinka*. Písně *Don Quijote a Dulcinea*, písně na verše S. Mallarméa, *Madagaskarské písně*.

3.3 Druhá vídeňská škola

Označuje trojici skladatelů, kteří působili (alespoň zčásti) ve Vídni, kde se ve 20. letech 20. stol. zrodil nový organizační princip hudby – dvanáctitónová technika.

Arnold Schönberg (1874-1951): písně – 15 písní z *Knihy visutých zahrad* (S. George), opera *Mojžíš a Áron*, moderní žalm pro vypravěče, sbor a orchestr *Ten, který přežil Varšavu*. Sbor *Mír na zemi*, *Žalmy á capella*.

Anton Webern (1883-1945): 12 písňových cyklů na slova S. Georga, R. M. Rilka, G. Trakla, J. W. Goetha. Kantáty op. 29 a 31 na slova H. Joneové aj.

Alban Berg (1885-1935): opera *Wojcek*, píseň *Zavři mi obě oči* (T. Storm), koncertní árie *Víno* (Ch. Baudelaire) aj.

3.4 Expresionismus

Hudební směr zahrnující několik hudebních stylů formujících se kolem r. 1910 (směřují k němu některé rysy tvorby pozdního A. Skrjabinina, významným směrtočným dílem je *Svěcení jara* I. Stravinského, některé partitury B. Bartóka, S. Prokofjeva, L. Janáčka, v užším smyslu hudba A. Schönberga a jeho žáků A. Weberna, A. Berga a E. Křenka) zaměřený na bezprostřední výrazové působení (na rozdíl od impresionismu, usilujícího o vyjádření nálady a atmosféry).

Kurt Weill (1900-1950): *Žebrácká opera*, kantáta *Nový Orfeus*, *Rilke-Lieder* pro hlas a orchestr.

3.5 Protiromantismus

Paul Hindemith (1895-1963): opery *Malíř Mathis*, *Harmonie světa*, písně na slova W. Whitmana, Ch. Morgensterna, G. Trakla, R. M. Rilkeho, oratoria, kantáty, písňový cyklus *Das Marienleben*. Zároveň je také představitelem pozdního romantismu a expresionistického experimentování, v tvorbě se však vrací i ke klasickým tradicím (spolu s I. Stravinským).

3.6 Pařížská šestka (Les Six)

Les Six tvořili skladatelé D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, G. Aurik, G. Tailleferreová, L. Durey a básník J. Cocteau. Zaměření na hudbu všedního dne, jazz, humor.

Eric Satie (1866-1925): symfonické drama *Socrates*, balety *Parade*, *La belle excentrique*, *Mercure*, písně aj.

Arthur Honegger (1892-1955): oratoria *Král David*, *Jana z Arku na hranici*, písně na G. Apollinairea, J. Cocteaua, P. Claudela, J. Giraudoux aj.

Darius Milhaud (1892-1974): opery *Kolumbus* aj., 14 sešitů písní (cykly *Katalog květin*, *Hospodářské stroje* aj.).

3.7 Mladá Francie (Jeune France)

Skupina čtyř francouzských skladatelů: O. Messiaen, A. Jolivet, Y. Baudrier, D. Lesur, kteří se sdružili v r. 1935. Vytýčili si úkol vytvořit a propagovat živou hudbu, schopnou poskytnout člověku ušlechtilé zážitky.

Olivier Messiaen (1908-1992): vokální skladby *Tři malé liturgie*, *Pět zpěvů pro orchestr*, opera *Svatý František z Assisi*, písňový triptych *Tristan a Isolda* aj.

3.8 Národní školy v hudbě 20. století

Jak bylo výše uvedeno, jde o stadium vývoje hudební tvorby u jednotlivých národů, kdy se v souvislosti s národním programem individualizuje hudební řeč zároveň s kultivací folklorních podnětů.

Maďarsko: Béla Bartók (1881-1945) – skladatel, sběratel maďarského, slovenského, ruského, později amerického a tureckého folklóru. Opera *Hrad knížete Modrovouse*.

Polsko: Mladé Polsko, založeno 1905 – mj. Karol Szymanowski (1882-1937), *Stabat Mater*, opera *Král Roger*.

Rusko: Igor Stravinskij (1882-1971) – balety *Pták ohnivák*, *Petruška*, *Svěcení jara*, scénická hudba *Příběh vojáka*, opery *Slavík*, *Maura*, *Život prostopášíka*, opera-oratorium *Oedipus Rex*, kantáty *Threni* (Nářky proroka Jeremiáše), melodram *Persefona*, písně – *Tři písně na japonskou lyriku*, *Tři písně na slova W. Shakespeara*.

Sergej Prokofjev (1891-1953) – symfonická pohádka *Péťa a vlk*, kantáty *Alexandr Něvský*, opery *Láska ke třem pomerančům*, *Vojna a mír* (podle L. N. Tolstého), *Příběh opravdového člověka*, balety *Romeo a Julie*, *Kamenný kvítek*, scénická a filmová hudba (k filmům S. Ejzenštejna *Alexandr Něvský*, *Ivan Hrozný*).

Dmitrij Šostakovič (1906-1975) – opera *Nos* na Gogolovy texty, opera *Lady Macbeth mcenského újezdu*, řada symfonií (7. *Leningradská*), balety, oratorium *Píseň o lesích*, kantáty, sbory, písně, pochody a romance, hudba k filmům aj.

Severní Amerika: George Gershwin (1898-1937) – opera *Porgy and Bess* (jazzové prvky), písně.

3.9 Evropská avantgarda 20. století; dodekafonie, seriální hudba, Nová hudba

3.9.1 „AVANTGARDNÍ“ DODEKAFONIKOVÉ („WEBERNISTÉ“)

Pierre Boulez (nar. 1925) – např. *Improvisation sur Mallarmé* I, II, III, pro soprán a skupinu nástrojů, *Strophes* pro orchestr, scénická a filmová hudba (mj. *La symphonie mécanique*) aj.

Karlheinz Stockhausen (nar. 1928) – konkrétní a elektronická hudba, např. *Gesang für Jünglinge im Feuerofen*, *Hymnen* aj., opera *Donnerstag aus Licht*.

Luigi Nono (1924-1990) – *In canto sospeso*, *Epitaffion per F. G. Lorca* pro sbor, *La Victorie de Guernica* pro sbor a orchestr (na text P. Eluarda), *Canciones a Guiomar* pro soprán, ženský sbor a nástroje, opery *Intolleranza 1960*, *Canti di vita e d'amore* pro soprán, tenor a orchestr (s částí *Sul ponte di Hiroshima* na text C. Paveseho) ad.

3.9.2 ELEKTRONICKÁ, KONKRÉTNÍ HUDBA, ALEATORNÍ, „FOR TAPE“

Např. Edgar Varèse, Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Paul Dessau a John Cage (1912-1992), autor komorních a klavírních děl („preparované“, tzv. prepared piano), baletů, rozhlasové a televizní hudby, přední představitel hudebního happeningu, uplatňoval náhodu a variabilní formové změny (aleatorika).

3.9.3 HUDBA TÉMBRŮ

Dramaturgie (montáž, mixáž) kontrastních, různým způsobem tvořených zvukově barevných ploch. Vývoj tématu je zde zastoupen vývojem zvuku. Představitelem je např. Krzysztof Penderecki (nar. 1933): *Stabat Mater pro sbor a capella*, *Davidovy žalmy* pro sbor a orchestr, kantátový diptych *Utrenja*, oratorium *Dies irae, Magnificat*, *Jákobovo probuzení*, opery *Ďáblové z Loudunu*, *Ztracený ráj*, *Maska*, *Te Deum*, scénická a filmová hudba.

3.9.4 KYBERNETIKA A HUDBA, EXTRÉMY TVŮRČÍ I REPRODUKČNÍ ATRAKCE

Hudba je komponována z hlediska teorie pravděpodobnosti (např. J. Cage aj.) – vztah literatury, řeči nebo textu a hudby se zde uplatňuje minimálně nebo je pokusem o vytvoření „nového kontrapunktu slova a hudby bez vzájemných vztahů“ (Luigi Berio).

3.10 Vztah literatury a moderní české vážné hudby

3.10.1 PŘELOM 19. A 20. STOLETÍ

Na odkaz hudebních velikánů české hudby 19. století (Smetanu, Dvořáka, Fibicha) navázali a v kontaktu s prudkým světovým vývojem tvořili přední skladatelé z přelomu 19. a 20. století: L. Janáček, originální mistr psychologické kresby a výrazu prudkých citových hnutí, přemýšlivě mírný J. B. Foerster, mistři velkých hudebních staveb – vášnivý V. Novák, lyrický a filozofující J. Suk i dramatický O. Ostrčil.

Josef Bohuslav Foerster (1859-1951). Opery: *Debora*, *Jessika*, *Eva* (vlastní libreto podle *Gazdiny roby* G. Preissové). Sbory: na slova J. V. Sládka *Když jsme se loučili*, *Polní cestou*, *Oráč*, *Česká píseň* ad. Kantáty: *Stabat Mater*, *Čtyři bohatýři*, *Mrtvým bratřím*, *Svatý Václav*, *Máj* ad. Písňe – cykly *Erotikon*, *Láska*, *Milostné písňe na slova Thákurova* aj.

Vítězslav Novák (1870-1949). Písňové cykly: *Melancholie*, *Údolí nového království* (A. Sova), *Jaro* (J. V. Sládek). Sbory: cykly *Šest mužských sborů*, *Na domácí půdě*. Kantáty: *Čtyři balady na slova moravské lidové poezie*, *Bouře* (S. Čech), *Svatební košile* (Erben). Opery: *Zvíkovský rarášek* (L. Stroupežnický), *Karlštejn* (O. Fischer podle J. Vrchlického), *Lucerna* (H. Jelínek podle A. Jiráka), *Dědův odkaz* (A. Klášterský podle A. Heyduka) aj.

Josef Suk (1874-1935). Hudba k dramatické Zeyerově pohádce *Radúz a Mahulena* a Zeyerově legendě *Pod jabloní*. Sbory: *Deset zpěvů pro ženský sbor na lidové texty*, *Čtyři zpěvy pro mužský sbor na slova srbské lidové poezie* aj.

Otakar Ostrčil (1879-1935). Melodramy: *Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici* (K. Leger), *Balada česká* (J. Neruda). Sbory: *Česká vánoční legenda* (J. Vrchlický), *Prosté*

motivy (J. Neruda). Opery: *Kunálový oči* (K. Mašek podle J. Zeyera), *Poupě* (F. X. Svoboda), *Legenda z Erinu* (J. Zeyer), *Honzovo království* (J. Mařánek podle L. N. Tolstého).

Leoš Janáček (1854-1928). Sborny: na slova P. Bezruč *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdónova*, *Sedmdesát tisíc*. *Potulný šílenec* (R. Thákur). Vokální cykly: *Zápisník zmizelého*, *Řikadla*. Kantáty: *Amarus* (J. Vrchlický), *Na Soláni Čarták* (M. Kurt), *Věčné evangelium*. *Glagolská mše* (text na hlaholici). Opery: *Šárka* (J. Zeyer), *Počátek románu* (J. Tichý podle G. Preissové), *Její pastorkyňa* (G. Preissová), *Výlety pana Broučka* (podle S. Čecha), *Káťa Kabanová* (A. N. Ostrovskij), *Příhody lišky Bystroušky* (R. Těsnohlídek), *Věc Makropulos* (K. Čapek), *Z mrtvého domu* (F. M. Dostojevskij).

3.10.2 MEZIVÁLEČNÉ OBDOBÍ

Zvlášť velkou úrodu tvůrčích talentů má česká hudba ve 20. století. Projevilo se to již v generaci prvních Novákových žáků, jako byl polyfonický tektonik L. Vycpálek, národně i sociálně zanícený O. Jeremiáš, J. Křička, E. Axman, B. Vomáčka, V. Kálík, K. B. Jiráček, J. Jeremiáš, J. Kvapil, V. Petrželka aj.

Jaroslav Jeremiáš (1889-1919) – např. *Dvě písně na slova O. Březiny*, *Matčino srdce*, melodram *Raport* (F. Šrámek), opera *Starý král*, oratorium *Jan Hus* aj.

Otakar Jeremiáš (1892-1962) – bratr J. Jeremiáše, symfonická báseň *Mistr Jan Hus*, písňový cyklus *Láska*, *Dva zpěvy na básně O. Březiny*, řada jednotlivých písní, sbor *Kdos' dobrý voják* (J. V. Sládek), *Ostrava* (P. Bezruč), *Medynia Głogowska* (P. Křička, s námětem z první světové války), cykly *Zborov* (R. Medek), *Úraz na silnici* (J. Hořejší), melodram s orchestrem *Romance o Karlu IV.* (J. Neruda), kantáty *Cigánovy housle* (J. Vrchlický), *Vlčí stopa* (J. Vrchlický), *Tvůrci Fausta* (J. W. Goethe), *Píseň o rodné zemi* (J. Hora), opery *Bratři Karamazovi* (podle F. M. Dostojevského), *Enšpígl* (podle De Costera).

Jaroslav Kvapil (1892-1958), např. oratorium *Lví srdce*, opera *Pohádka máje* (podle V. Mrštíka), rozsáhlá písňová a sborová tvorba aj.

Václav Kálík (1891-1951), působil mj. v Opavě. Např. skladatel sborů, opery *Jarní jitro*, *Lásky div* aj.

Generace, která vstoupila do veřejného hudebního života po 1. světové válce, akcentovala v souladu se světovou hudbou avantgardní tendence, jak se to projevilo u protagonisty nových tónových systémů A. Háby, lidově zpěvného a výrazově bezprostředního B. Martinů, neoklasika I. Krejčího, P. Bořkovce, E. Hlobila, E. F. Buriana, E. Schulhoffa, K. Reinera, J. Ježka, K. Janečka, P. Haase aj., měla však i své kultivované tradicionalisty F. Píchy, J. Řídkého aj.

Pro tvorbu Pavla Bořkovce a skladatele Hudební skupiny Mánesa je zajímavá transformace jazzových podnětů, swingu v artificiální hudbě a spojení s poetismem.

Bohuslav Martinů (1890-1959). Kantáty: *Kytice*, *Polní mše*, *Gilgameš*, *Otvírání studánek* (M. Bureš). Opery: *Hry o Marii*, *Veselohra na mostě* (V. K. Klicpera), *Julietta* (podle hry Georgese Neveuxe), *Mirandolina*, *Ariadna*, *Řecké pašije* (N. Kazantzakis).

Alois Hába (1893-1973). Užíval čtvrttónovou hudbu.¹ Sborová suita na lidové texty v čtvrttónovém systému, čtvrttónová opera *Matka* (na vlastní libreto), šestitónová opera *Přijď království Tvé*.

Emil František Burian (1904-1959). Založil mj. hudebně recitační soubor Voiceband, v r. 1933 založil divadlo, které od jeho smrti nese jeho jméno. Hry se zpěvy *Milenci z kiosku*, *Vojna*, opery *Alladina a Palomid*, *Mastičkář*, *Císařovy nové šaty* aj. Autor scénické a filmové hudby. Byl ovlivněn i jazzem.

Jaroslav Ježek (1906-1942). Působil jako dirigent a skladatel Osvobozeného divadla v Praze (1928-1938). V tvorbě pro koncertní pódium byl ovlivněn avantgardou (Stravinskij, Šestka). Autor také četných písňových cyklů, sborů aj. V populární hudbě vytvořil prototyp české jazzové písně, autor hudby k filmům a k hrám Voskovce a Wericha, scénické hudby aj.

3.10.3 POVÁLEČNÉ OBDOBÍ

K poválečné generaci patří V. Dobiáš, J. Seidel, M. Kabeláč, J. Doubrava, K. Slavický, J. Kapr, J. Hanuš aj. Po ní nastoupila generace, k níž náleží J. Pauer, V. Sommer, R. Drejsl, V. Kalabis, O. Mácha, S. Havelka, J. Feld, I. Hurník, P. Eben, I. Řezáč, M. Ištvan, J. Berg, J. Podešva, M. Raichl, J. Jaroš, J. Matěj, J. Rychlík, O. Korte, J. F. Fischer aj. Za nimi přibližně každé desetiletí nastupují nové vyhraněné generační vrstvy. V 50. letech jsou to autoři výrazně formovaní po novoklasicistických začátcích stykem s nastupujícími tendencemi Nové hudby (L. Fišer, M. Kopelent, P. Blatný, Z. Pololánik aj.), v 60. letech je to vrstva, jež se formuje vůči stabilizovanému už slohovému obrazu čelních evropských skladatelů (I. Loudová, J. Krček, L. Matoušek, M. Štědroň, E. Zámečník), dozrává i další generace, jež se začala uplatňovat v 70. letech (V. Riedelbauch, I. Kurz, M. Slavický, O. Kvěch, V. Tichý aj.). Pro pokročilejší průběh 20. století je charakteristická také decentralizace tvůrčího dění. Vedle Prahy se už v době Janáčkově stává významným ohniskem profesionálního hudebního dění Brno, později Ostrava (R. Kubín, Č. Gregor, M. Klega aj.), Plzeň (Z. Lukáš, J. Krček) a další místa. Čechy jsou ovšem vlastní mnoha vynikajících hudebníků, dirigentů, orchestrů, souborů, světové renomé má festival Pražské jaro.

Ilja Hurník (nar. 1922). Skladatel, klavírista, spisovatel. Např. *Čtvero ročních dob* (cyklus charakteristických skladeb pro komorní soubor), četné sbory, dětské i smíšené, dětské i komorní písně, kantáty *Maryka*, *Ezop*, oratorium *Noé*, balety *Ondráš*, opery

¹ Principem čtvrttónové hudby je rozdělení půltónu klasického tonálního systému na dvě menší stejně velké jednotky. Tím mezi jednotlivými tóny vzniká interval 50 centů a každá oktáva pak má 24 stupňů. Pro notaci byl vyvinut zvláštní systém posuvek.

Diogenes, Rybáři v síti ad. Vynikl jako vtipný popularizátor, mj. i v pásmech *Příběhy jedné kapely, Umění poslouchat hudbu*. Napsal řadu převážně humorných a současně myšlenkově pronikavých povídek s hudebními náměty, z nichž většinu shrnul do knih *Trubači z Jericha, Kapitolské husy, Muzikální Sherlock* aj.

Petr Eben (1929-2007). Osobitý zjev moderní české hudby. Z melodických podnětů středověké hudby a lidové tvorby dospěl k vyhraněnému projevu, který spojuje silnou melodickou invenci, často modálně zabarvenou, s novodobě vyostřenou harmonií. Např. *Šest písní na básně R. M. Rilkeho, Písně nejtajnější, Písně nelaskavé, Liturgické zpěvy, Rozhovory*, sborová díla *Starodávne čarování milému, Láska a smrt*, oratorium *Apologia Sokratus, Pragensia, Řecký slovník* pro ženský sbor a harfu, kantáta *Pocta Karlu IV.* aj., z varhanní tvorby *Faust* (Goethe), *Labyrint světa a ráj srdce* (J. A. Komenský) aj.

Miloš Štědroň (nar. 1942). Český skladatel a hudební vědec (autor muzikologických studií o L. Janáčkově), slohově se orientuje na Novou hudbu. Např. komorní opera *Aparát* (podle F. Kafky), konkrétní hudba *Panychida Pasternakovi*, balet *Justina* (podle Sada), hudba k představení *Nikola Šuhaj Loupežník* (M. Uhde podle I. Olbrachta) aj.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Poměrně klidně se hudba vyvíjela na přelomu 19. a 20. století do první světové války.

Tehdy se pozdní romantismus plynule přetransformoval do francouzského impresionismu. Ve střední Evropě se na území rakousko-uherského císařství zrodila secese. Pozdní romantismus je reprezentován osobností R. Strausse jako pokračovatelem tradic R. Wagnera. Secese byla považována za výtvarný styl, ale u G. Mahlera shledáváme v jeho skladbách vliv tohoto stylu. Impresionismus vydal své ovoce v díle C. Debussyho. Ještě před první světovou válkou se objevil expresionismus, zastoupený A. Schönbergem, A. Bregem a A. von Webernem (tzv. druhá vídeňská škola), který se zejména v Německu stal reakcí na přejemnělý francouzský impresionismus. Objevuje se neofolklorismus, který využíval historické hudební stupnice zejména východní Evropy i ze starých církevních tónin, liboval si v bohatém rytmu, drsné barevnosti zvuku a rapsodické uvolněnosti hudební stavby (ranné období I. Stravinského a vedle něj B. Bartók). Třetí tendencí byl neoklasicismus, hledající cestu z krize příklonem k historicky předromantickým slohům. Jeho tvůrcem byl rovněž I. Stravinskij, posléze i Bartók a Sergej Prokofjev. Rovněž v Itálii skladatelé navazovali na velkou historickou tradici a tato tendence pronikla i do francouzské hudby (M. Ravel, A. Roussel, B. Britten), později i u Rusa D. Šostakoviče. Vedle těchto směrů se objevily i spíše okrajové styly, např. civilismus, inspirovaný obdivem k novodobé technice (I. Stravinskij, D. Milhaud), futurismus, nazývaný v hudbě brutismus, odmítající tradiční tónový materiál (L. Russolo, E. Varèse, H. Cowell) a dadaismus, který popírá umělecké hodnoty a je veden snahou o pobavení nebo o provokaci (D. Milhaud). Ve 30. letech se ustavuje skupina Jeune France (Mladá Francie), jejíž hlavou byl O. Messiaen.

Skladatelé mladší italské generace (L. Nono, L. Berio, B. Maderna) se plně umělecky rozvinuli až v 50. a 60. letech 20. století. Radikálně se rozešli s tradičním pojetím hudby, doznívající z dob vlády melodicko-harmonického myšlení.

Skandinávská hudba (dánská, norská, švédská a částečně i finská) vychází ve 20. stol. jednak z domácích zdrojů, orientuje se však často i směrem k schönbergovské technice a druhé vídeňské škole, někteří autoři hledají poučení spíše v historických slozích – neoklasicismu a neobaroku, vycházejíce převážně z díla Stravinského a Hindemitha, a konečně obohacují svůj hudební výraz o prvky severského folkloru.

Anglická hudba zasáhla jen několika skladateli do mezinárodního hudebního života (R. V. Williams, G. Holst, W. T. Walton), proslulý je zejména B. Britten, významný operní, orchestrální a sborový skladatel, osobitě kombinující barokní a předklasické prvky s moderní hudbou.

V USA časem zeslábl Dvořákův vliv, i když je stále jedním z nejhranějších skladatelů v Americe. K vývojové změně došlo ve 20. letech 20. stol., kdy vlivem nástupu fašismu či z jiných důvodů odešla do USA celá řada vynikajících skladatelů (Stravinskij, Schönberg, Bartók, Hindemith, Milhaud, Křenek, Martinů ad.) a začali také vyučovat na amerických univerzitách. Zakladatelem americké moderní hudby byl Ch. E. Ives, v jeho stopách kráčeli další (experimentující E. Varèse, který ukázal cestu dalším novátorům, jako jsou J. Cage nebo G. Crumb). Vedle nich existují i tradicionalisté R. Harris, R. Thompson, H. Hanson, W. Piston, W. H. Schuman, k operním skladatelům patří M. Blitzstein, G. C. Menotti, světově prosluli S. Barber, A. Copland a jazzový skladatel G. Gershwin.

Skutečnými reprezentanty ruské hudby 20. století byli S. Prokofjev (vystřídal několik období: neoklasické, novátorské, toccatové, lyrické, groteskní-scherzózni) a D. Šostakovič (reagoval na západoevropské hudební podněty, za což si vysloužil i tvrdou stranickou kritiku, jeho pozdější světová proslulost jeho postavení stabilizovala, reagoval na poválečné západní hudební podněty, např. na hudbu témbřů; proslavil se Leningradskou symfonií, provedenou za války i v USA). Po válce proslul také představitel alternativní linie ruské hudby Alfred Schnittke, pocházející z německé rodiny v oblasti Povolží, postupně vyzkoušel všechny západní kompoziční techniky – seriální, aleatorickou, elektronickou a témbrovou.

Mimořádnou osobností pobaltských hudebních kultur je Estonec Arvo Pärt, využívající polyfonii, většina jeho skladeb má duchovní charakter.

I v druhé polovině 20. století působilo několik zcela mimořádných osobností, jejichž význam přerostl lokální měřítko. Průkopníkem zcela nových a netradičních způsobů hudebního projevu byl O. Messiaen, jeden ze zakladatelů Nové hudby (vyvěrající z Weberna a postwebernismu a dalších kompozičních technik) a skupiny Mladá Francie, založené už ve 30. letech 20. stol.

Messiaenovým žákem byl P. Boulez, přesto se skladatelsky orientoval zcela jinak. V jeho díle lze vycítit vliv Schönberga a Weberna, ale i Debussyho a Messiaena. Autor vokálně-orchesterálních skladeb (na slova R. Chara, inspirovala ho osobnost S. Mallarmého).

K nejvýznamnějším osobnostem německé hudby patří H. W. Henze, začal jako avantgardista, využíval dodekafonie, uvolněné tonality a atonality, později u něj převládla tonálně pojatá hudba s výraznou expresivní melodikou. Jeho protipólem je K. Stockhausen, univerzální osobnost Nové hudby. Od konce 60. let se postupně odvracel od matematicko-technického rázu svých skladeb a zdůrazňoval spíše duchovní obsah (studoval středověkou duchovnost a filozofii Dálného východu).

Vedle Bouleze a Stockhausena se prosadili jako průkopníci Nové hudby i tři italsí skladatelé – B. Maderna (přidržel se nejvíce starší tradice italské hudby), orchestrální dílo *Studi per il Processo di Kafka*, L. Nono experimentující s magnetofonovým pásem (*Epitaffio per Federico García Lorca*, skladba na text P. Eluarda *La victoire de Guernica* aj.), L. Berio, autor vokální elektroakustické hudby (*Ommagio à Joyce* aj.).

Výrazný podíl na vytváření moderní hudby mají polští skladatelé W. Lutosławski, ovlivněný Bartókem (*Tři poemy* na texty H. Michauxe aj.), T. Baird, K. Serocki a K. Penderecki, avantgardiska, neoromantik (*Žalmy Davidovy*, opera *Černá maska* podle G. Hauptmanna, *Král Ubu* podle A. Jarryho), minimalista H. Górecki.

K nejvýraznějším osobnostem Nové hudby patří maďarský skladatel Györgi Ligetti, hlavní představitel témbrové hudby. Nejextrémněji je orientován řecký skladatel J. Xenakis, žák Honeggera, Milhauda a Messiaena, jeho hudba vychází z matematických výpočtů (stochastická hudba vycházející z počtu pravděpodobnosti).

Vedle těchto skladatelů se objevuje řada méně významných osobností, které lze nelze všechny jmenovat. Mezi neevropskými skladateli stojí na prvním místě Američané. Vysloveným extremistou byl J. Cage, tvůrce totální aleatoriky, přínosnou osobností je G. Crumb, využívající ve svém díle veškerých zvukových možností, které poskytuje jak tradiční hudba, tak příroda, technika, folklorní a orientální prvky. Významnou osobností je i E. Carter a představitel minimalistické hudby a nové vlny divadla je P. Glass.

První generace české moderní hudby tvořila na konci 19. a v prvních desetiletích 20. století. Navázali na předchozí generaci romantiků a zakladatelů novodobé české hudby (Smetanu, Dvořáka, Fibicha). Současně se snažili vstřebat nejrůznější podněty evropské moderny – vídeňské secese, francouzského impresionismu, italského verismu, německého expresionismu, Schönbergovy školy, neoklasicismu apod. Na světová pódia proniklo jen nemnoho skladatelských osobností, vedle Janáčka a Martinů z pozdějších A. Hába a několik současných umělců.

Mezičlánkem mezi zakladateli novodobé hudby a nastupující modernou byl J. B. Foerster. Jeho hudební řeč není příliš bohatě diferencována, přesvědčuje však hlubokou

vnitřní opravdovostí a citovou lyričností. Vytvořil rozsáhlé dílo zasahující do řady oborů, nejvíce proslul ve vokální (na texty Sládka aj.) a operní tvorbě, byl mistrem písní (mj. na Thákurova slova).

Prvním z generace zakladatelů české moderní hudby je V. Novák. V prvních vývojových fázích na něj působilo Dvořákové dílo, ale i Lisztovo, Čajkovského, Brahmse a Griega. Inspiroval se lidovou písní Slovácka a Slovenska. Po r. 1910 se soustředil na dramatické skladby (Stroupežnický, Vrchlický, Jirásek, Heyduk). Od 30. let vznikají velká symfonická díla s vlasteneckým podtextem, věnoval se i komorní hudbě.

Josef Suk byl největším Dvořákovým žákem, s nímž byl později osobně spřízněn, neboť se stal manželem Dvořákovy dcery Otylky. Tradicionalismem se blížil také J. B. Foerstrovi. Sukův umělecký vývoj byl pozvolný, stylově se vyvinul od pozdního romantismu přes období ovlivněné impresionismem až po velmi progresivní hudební styl svých pozdních skladeb. Umělecky vyzrálá je hudba k Zeyerově pohádce Radúz a Mahulena. Symfonické dílo zraje je ovlivněno impresionismem, závěrečnou skladbou cyklu je log na texty Davidovy knihy žalmů, knihy Mojžíšovy a na slova L. Vycpálka podle závěru Zeyerovy legendy Pod jabloní. Jeho klavírní tvorba má intimní charakter, byl znalcem komorního kvartetního stylu (Meditace na svatováclavský chorál). Znamé jsou jeho sborové cykly (na lid. texty i na Čelakovského).

Otakar Ostrčil se včlenil mezi autority české meziválečné hudební avantgardy, byl uměleckým šéfem opery Národního divadla. Za své éry provedl cykly Smetanových a Dvořákových oper a nebál se prosazovat skladby světové moderny, např. Bergova Vojcka. Skladatelsky vyšel z fibichovského romantismu, ale byl i pod vlivem Mahlera. Proslul jako autor melodramů (na slova Nerudova i na lid. texty), oper (na Zeyera) aj.

Leoš Janáček je nejen nejvýznamnější českou skladatelskou osobností prvních desetiletí 20. století, ale zároveň patří k neoriginálnějším postavám evropské hudby. Na jeho počátky působili Křižkovský a Dvořák, od počátku miloval folklor a postupně si vytvořil originální sloh, nejspíše připomínající Musorgského realismus, novátorská byla i jeho instrumentace a výrazný vokální charakter melodiky vycházející z intonace lidové řeči. Janáčkovy dílo je rozměrné (viz výše). Operu Její pastorkyňa můžeme považovat za realistické dramatické dílo radikálně folklorního zabarvení. Ve Věci Makropuls se dostává po hudební stránce až na pomezí expresionismu a přibližuje se Bergovi a Bartókovi. Dále ho proslavily vedle oper skladby vokální a vokálně-instrumentální. Významná je i Janáčková orchestrální tvorba, zajímavou součástí jeho díla tvoří stylisticky objevené klavírní skladby. Vrcholnými díly komorní hudby jsou jeho dva smyčcové kvartety (první z podnětu Kreutzerovy sonáty L. N. Tolstého).

Skladatelsky se prosazovali také Otakar Zich (oper), Rudolf Karel (symf. báseň, kantáta aj.), Otakar Šín (teoretik, autor symfonických básní).

Českou moderní hudbu v druhé generaci tvoří skladatelé vyšší z Novákovy, Foersterovy, Sukovy nebo Janáčkovy školy, kteří začali tvořit před druhou světovou válkou a během ní.

Jen několik nejvýraznějších skladatelů bylo ovlivněno i světovou moderní hudbou, jak ji v té době reprezentovali Schönberg, Stravinskij, Barzók, Hindemith, Honegger či Prokofjev. Nejvýznamnějšími byli Sukův žák B. Martinů a Novákův žák A. Hába. Do Novákovy školy patří L. Vycpálek, K. Hába, J. Křička, B. Vomáčka, E. Axman. O. Jeremiáš vycházel ze Smetany a Foerstera, inspiroval se i Wagnerem. Jeho nejznámější operou jsou Bratři Karamazovi (podle Dostojevského). Tradicionalisty byli J. Řídký a M. Krejčí. Sukovým žákem byl F. Pícha. Žákem Ostrčilovým J. E. Zelinka. Z mladších skladatelů sem patří V. Trojan, projevující talent k filmové hudbě. Foerstrovým žákem byl J. Seidel, podobně orientován byl i V. Dobiáš a R. Kubín, oba žáci A. Háby. Janáčkovými žáky byli J. Kunc, V. Kaprál, V. Petrželka, J. Kvapil (opera Pohádka máje podle V. Mrštíka), P. Haas, B. Bakala. Z moravských skladatelů jsou známi ještě V. Blažek a Z. Blažek. K Sukovým žákům patřili B. Martinů, P. Bořkovec (dospěl od lyrismu k neoklasicismu) a jazzem ovlivněný J. Ježek. Zástupcem moderních protiromantických směrů byl E. Schulhoff. Představitelem neoklasicismu byl I. Krejčí (opera Pozdvižení v Efesu podle Shakespeara). E. F. Burian komponoval převážně divadelní hudbu, byl ovlivněn prvky francouzského neoklasicismu, amerického jazzu a rané sovětské hudební kultury. Nejmladším Sukovým žákem byl V. Nejedlý, syn Z. Nejedlého, soukromá žákyně B. Martinů V. Kaprálová (manželka spisovatele J. Muchy) zemřela za války ve Francii. Žákem O. Jeremiáše byl J. Hanuš, známým autorem varhanních skladeb byl M. Sokola. V meziválečném období působili v Československu i němečtí a německo-židovští skladatelé, kromě Schulhoffa připomeňme V. Ullmanna a H. Krasu (všichni jmenovaní zahynuli v koncentračních táborech).

B. Martinů byl po Janáčkovi nejvýznamnějším českým skladatelem. Umělecký vývoj byl velmi komplikovaný. V počátcích vycházel z romantické hudby, postupně ho okouzlil symbolismus, dekadence, impresionismus, Pařížská šestka, Stravinskij, civilismus, jazz, neoklasicismus, neobaroko až dospěl k příklonu k lidové hudbě česko-moravského pomezí.

Současná česká hudba po druhé světové válce se vyvíjela ve zcela odlišných podmínkách. Po r. 1948 KSČ ovlivňovala hudební skladatele i všechny ostatní umělce. V zahraničí zůstal Martinů, K. Husa a K. B. Jiráček odešli do ciziny po r. 1948 (známá je jeho Hudba pro Prahu 1968, v USA obdržel Pulitzerovu cenu) a po r. 1968 emigroval J. Novák, jeden z neoriginálnějších tvůrců poválečné epochy (studoval u Martinů a Coplanda, přiblížil se stylu C. Orffa, nevyhýbal se vlivům Nové hudby a dodekafonie, angažovanou skladbou byla kantáta Oheň pro Jana Palacha). Modernější linii české hudby zastávali M. Kabeláč a K. Slavický. Úspěšným skladatelem filmové hudby byl J. Srnka. Pro dětského diváka komponoval J. Pauer. Jeremiášův žák J. Doubrava komponoval symfonie i opery, balety. Významnou osobností byl J. Kapr (kantáty na slova J. Hory), v 60. letech navázal na západoevropské podněty (Nová hudba, aleatorika, elektroakustika). Neoklasicista J. Jaroš je autorem mj. neoklasicky stylizované symfonické básně Stařec a moře podle Hemingwaye. Z téže generace se prosadil i v zahraničí V. Sommer vycházející z neoklasicismu honeggerovského typu. Ze šostakovičovského symfonismu vycházel S. Havelka. V polovině 80. let odešel do Anglie A. Tučapský, původně člen Pěveckého sdružení moravských učitelů, komponoval písně, sbory a klavírní skladby, v Anglii se

věnoval rozsáhlejší dílům duchovního charakteru. J. Novákovi je blízký brněnský skladatel J. Duchaň. Neoklasicky je orientován V. Kalabis, jehož vzory byli Bartók a Stravinskij, v symfonické tvorbě Honegger. Neoklasická orientace se projevuje u I. Hurníka, slezskou inspiraci má kantáta Maryla a balet Ondráš, vytvořil rozsáhlé klavírní dílo, sbory, kantáty, oratorium, jednoaktovky, vynikl i jako popularizátor hudby.

Jedním z nejosobitějších skladatelů současné české hudby byl P. Eben, hudebněhistoricky velmi fundovaný, v jeho skladbách najdeme odkazy na gregoriánský chorál, středověkou a renesanční polyfonii, ale i vlivy moderních technik, komponoval i vokální díla (mj. na Rilkeho), sbory (mj. na Seiferta), oratorní a operní díla (Obrana Sokratova, Jeremias podle A. Zweiga aj.), řada varhanních skladeb, chrámové hudby, komorních skladeb, v nichž prokazoval snahu po netradiční zvukovosti.

Mezi skladatele vycházející z moravského folkloru patří O. Mácha, L. Sluka. Předčasně zesnulý J. Rychlík se věnoval zpočátku jazzu, populární hudbě, v poválečném období se přiklonil k západoevropským směrům, neoklasicismu a Nové hudbě. Novátorsky je orientován J. Klusák, v mládí ovlivněný Mahlerem, později Webernem, umělecky je spřízněn se světem F. Kafky (komponoval i na slova F. Halase). M. Kopelent došel mezinárodního ohlasu, také díky zvukové vynalézavosti (nonet Pocta Vladimíru Holanovi). Mezi průbojně osobnosti patří R. Komorous a P. Kotík, oba působili i v cizině. Postupy Nové hudby se zabývali V. Kučera a L. Fišer (opera Lancelot). I. Loudová studovala také v Paříži, snaží se o přehlednou formu a uplatnění nových skladatelských technik. Syn K. Slavického M. Slavický dosahuje ve svých dílech výrazného emocionálního napětí (Hommage à Saint-Exupéry pro orchestr). M. Ištvan, olomoucký rodák, byl ovlivněn Bartókem a Prokofjevem. Do brněnské školy patří A. Piňos, byl ovlivněn Novou hudbou a darmstadskou školou, Schönbergem, Webernem a Polákem Lutoslawským, komponoval skladby na latinské texty (na Ovidia). Třetí z této skupiny brněnských skladatelů C. Kohoutek byl hudební teoretik a jeho skladatelské dílo vycházelo z klasicko-romantické tradice a z vídeňské školy. Z dalších skladatelů brněnské školy jmenujme J. Matyse, G. Křivinku a Z. Zouhara, znalce díla B. Martinů. Ztrátu znamenala předčasná smrt J. Berga, ovlivněného spontánním vztahem k lidové hudbě, později se věnoval divadelní a literární činnosti (přínosem jsou jeho opery). P. Blatný, syn Janáčkova žáka J. Blatného (spřízněn s básníkem I. Blatným) byl ovlivněn neoklasicismem, později skládal pro jazzové kapely a pokusil se o syntézu jazzové a vážné hudby. A. Parsch vyzkoušel řadu moderních kompozičních technik, vytváří i skladby s folklorním zaměřením. Jedním z nejvšestrannějších skladatelů soudobého Brna je M. Štedroň, skladatel, muzikolog, znalec manýristické a barokní hudby, dramaturg, spolupracoval s Divadlem na provázku (Balada pro banditu M. Uhdeho). Specialisty na sborovou tvorbu jsou P. Řezníček např. sbor Svätý Vojtěch) a P. Fiala. Z dalších brněnských skladatelů vzpomeňme J. Bártu, L. Faltuse, F. Emmerta, všestranného Z. Pololánika, V. Wenera, E. Zámečnicka (komponuje i pro dechové orchestry), D. Spilka (např. smyčcový kvartet Panychida Palachiana), R. Růžička, který se věnuje elektronické a konkrétní hudbě.

Nejmladší generace skladatelů, narozených až po druhé světové válce, se vymyká prozatím historickým soudům. Jmenujme aspoň některé: J. Adamík, P. Graham, M. Košut, P. Kofroň, I. Medek, P. Novák, M. Smolka, V. Zouhar, L. Hurník nebo ostravský D. Lidmila (sbory na texty básničky L. Romanské-Lidmilové) aj.

OTÁZKY



1. Pokuste se jmenovat hlavní představitele impresionismu, druhé vídeňské školy, hudebního expresionismu, Pařížské šestky, Mladé Francie, národních škol v hudbě 20. století, evropské avantgardy 20. století, Nové hudby, elektronické, konkrétní, aleatorní, „for tape“ hudby, hudby témbřů.
 2. Pokuste se vyjmenovat významná česká i světová literární díla, která inspirovala známé skladby českých skladatelů.
 3. Jak je tomu se vztahem řeči a hudby v díle Leoše Janáčka?
 4. Co je voiceband?
 5. Na které české básníky komponoval kantáty Bohuslav Martinů?
-

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Seznamte se blíže s Minimalismem jako uměleckým směrem, který se v 50. letech 20. století objevil v sochařství a malířství, ale postupně se rozšířil i do dalších oblastí, především hudby ale i architektury, designu, filmu, literatury či filosofie. Vznik tohoto směru bývá vysvětlován jako reakce na subjektivní pojetí abstraktního expresionismu. Minimalistická díla bývají vytvořena z elementárních atributů, používají většinou jednoduchou geometrickou formu a bývají prezentována jakoby nezúčastněně. Použití jednoduchých prostředků slouží pro dosažení maximálního účinku. Odstranění všeho nepodstatného umožňuje divákovi, posluchači nebo čtenáři intenzivně vnímat základní a důležité složky díla. Co se týče hudby, Philip Glass dává před výrazem minimalismus přednost termínu hudba s repetitivními strukturami. Je posledním z „klasických“ představitelů americké minimalistické školy. Od sedmdesátých let ve svých skladbách používá prvky jako ostinátní opakování současně znějících motivů odlišných délek, vytvářející polyrytmickou strukturu nebo aditivní princip – postupné prodlužování nebo zkracování frází, měnící rytmický a melodický obsah. Jeho tvorba zahrnuje hudbu komorní, orchestrální, vokální, operní, scénickou i filmovou. Jsou v jeho operní tvorbě libreta převzatá z literatury? Znáte filmy, ke kterým Glass složil hudbu?

Najděte hudební motivy v prozaické tvorbě Ilji Hurníka. Zamyslete se nad způsobem jejich kontextualizace v literárním díle.



DALŠÍ ZDROJE

- Bek, J. *Hudební neoklasicismus*. Praha: Academia, 1982.
- Bek, J. *Impresionismus a hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.
- Blaukopf, K. *Gustav Mahler*. Praha: H+H, 1998.
- Dějiny české hudební kultury 1890-1945*. Díl I. 1890-1918 (Academia 1972), Díl II. 1918-1945 (Academia 1981).
- Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: SAV, 1957
- Džbáněk, A. *Poutník se vrací. Josef Bohuslav Foerster – život a dílo*. Praha: Set-out, 2006.
- Dibelius, U. *Moderne Musik I (1945-1965) - II (1965-1985)*. München – Mainz: Piper, 1984.
- Helfert, V. *Česká moderní hudba*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1936.
- Holzkněcht, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: SNKLHU, 1957.
- Honolka, K. *Na počátku bylo libreto*. Praha: Supraphon, 1967.
- Jeništa, A. *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*. (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18919/svedectvi-pameti-dmitrije-sostakovice>; 24. 1. 2018)
- Kniha o Národním divadle 1883-1963*. Praha: Orbis, 1964.
- Kohoutek, C. *Novodobé skladebné směry v hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Konfrontace 1-4*. V. Lébl (ed.). Praha, 1969-1970.
- Lébl, V. *Elektronická hudba*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- Lébl, V. *O mezních druzích umění*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1960.
- Malá encyklopedie hudby*. J. Smolka (ed.). Praha: Supraphon, 1983.
- Mazurek, J. *Stručné dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Ostrava: Montanex, 1999.
- Navrátil, M. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, 1993.
- Nové cesty hudby*. Přel. z franc. M. Kopelent, z něm. E. Herzog, z angl. J. Rychlík. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.
- Nové cesty hudby*. Sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých pohledech na hudbu. E. Herzog (ed.). Praha: Supraphon, 1969.
- Národní divadlo*. Praha: Panorama, 1980.
- Pelc, J. *Zpráva o Osvobozeném divadle*. Praha: Práce, 1982.
- Pilka, J. *Viktor Kalabis*. Praha: Academia, 1999.
- Poezie na hraně slov a tónů (Antonín Sova). In: Novák, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005, s. 49-80.
- Riesinger, K. *Vůdčí osobnosti české hudební teorie. Otakar Šín – Alois Hába – Karel Janeček*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Schaeffer, P. *Konkrétní hudba*. Praha: Supraphon, 1971.

Schnierer, M. *Soudobá hudba 20. století*. Skriptum Jihočeské univerzity a konzervatoře v Brně. České Budějovice – Brno, 1997.

Skladatelé o hudební poetice 20. století. I. Vojtěch (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1960.

Slabý, Z. K. *Svět jiné hudby*. Praha: Volvox Globator, 2002.

Slabý, Z. K. *Svět jiné hudby*. 2. díl. Praha: Volvox Globator, 2007.

Smolka, J. a kol. *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001.

Štěpánek, V. *Francouzská moderní hudba*. Praha: Supraphon, 1967.

Tichý, L. Dvojitý teoretický pohled na fenomén zvuku. In: *Problémy a perspektivy výuky oboru Zvuková tvorba na AMU*. Praha: HAMU, 2001, s. 30-34.

Tichý, L. Dvojportrét. K 50. výročí úmrtí A. Weberna a B. Bartóka, *Rytmus*, 1995/96, č. 1, s. 2-4, Praha: Přítomnost, 1995.

Tichý, L. Harmonické pole, *Živá hudba*, roč. 12, Praha, 2003, s. 51-58.

Tichý, L. Pojednání barvy zvuku hudební teorií a její místo v soustavě současných hudebněteoretických disciplin. In: *Problémy a perspektivy výuky oboru Zvuková tvorba na AMU*. Praha: HAMU, 2001, s. 67-72.

Vysloužil, J. *Hudobníci 20. století*. Bratislava: Opus, 1981.

Z CD, které je součástí knihy Nadi Hrčkové *Dějiny hudby I., Hudba 20. století (1)* (Ikar, 2005), si poslechněte hudební ukázky: A. S. Skrjabin, C. Debussy, D. Milhaud, Ch. Ives, B. Bartók, A. Webern, I. Stravinskij, O. Messiaen.

Z CD, které je součástí knihy Nadi Hrčkové *Dějiny hudby I., Hudba 20. století (2)* (Ikar, 2006), si poslechněte hudební ukázky: W. Lutoslawski, A. Schnittke, H. M. Górecki, A. Pärt, K. Penderecki, G. Ligeti, J. Beneš.

Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): některou z oper Josefa Bohuslava Foerster, Vítězslava Nováka (od něj rovněž sbory); Josef Suk – *Radúz a Mahulena*, Otakar Ostrčil (některý z melodramů), Leoš Janáček (opery, vokální cykly, kantáty a sbory); dále ukázku z hudební tvorby Otakara Jeremiáše, Jaroslava Kvapila, Václava Kálíka, Bohuslava Martinů (kromě *Řeckých pašijí*, které jsme doporučovali na jiném místě), Aloise Háby, Emila Františka Buriana, Jaroslava Ježka, Ilji Hurníka, Petra Ebena, Pavla Blatného, Miloše Štědrone a Mojžíra Klegy. Dále doporučujeme ukázky z *Antologie české hudby / Anthology of Czech Music*.

PRO ZÁJEMCE



Zájemcům doporučujeme také knihu *Styl a idea* (Arbor vitae, 2004), která obsahuje výběr z teoretických studií Arnolda Schönberga. Název knihy byl převzat z výboru, který skladatel vydal v roce 1950 v New Yorku a doplňují ho další stati z let 1902 – 1950. *Hudební poetika* (Arbor vitae, 2005) je souborem sedmi přednášek Igora Stravinského

pronesených na Harvardu v rozmezí let 1938 – 1939 a patří mezi nejdůležitější texty hudební vědy, jde o dílo, které odkrývá podstatu jeho vlastní tvorby. Kniha *Svědectví, Paměti Dmitrije Šostakoviče* (zaznamenal Solomon Volkov, Praha, AMU 2005) podává osobní svědectví umělce o době, lidech a zemi, ve které skladatel žil a kterou miloval, ale nesohlasil s tím, jak je spravována.

Můžeme rovněž doporučit (kromě uvedené studijní literatury) knihu Rudolfa Deyla *Pisničkář Karel Hašler* (XYZ, 2007), Ilji Hurníka *Pondělníci* (Karolinum, 2002), která obsahuje vzpomínky jedenácti hudebníků na život a hudbu druhé poloviny 20. století, knihu *Josef Suk – Dopisy o životě hudebním i lidském* (Editio Bärenreiter, 2005), obsahující oubor 412 dopisů Josefa Suka adresovaných přátelům, členům rodiny, kolegům nebo nakladatelům včetně některých jejich odpovědí je možné číst jako kroniku života této klíčové skladatelské osobnosti české hudební moderny, a sborník *Poceta Leoši Janáčkoví – Hommage à Leoš Janáček* (Dům města Brna, 2004), sborník k 70. výročí smrti Leoše Janáčka *Du podél blesku* (Weles, 1998) i knihu Jiřího Orta *Pozdní divoch* (Doplňek, 2005), která je netradičním životopisem Leoše Janáčka. (V knize je citována dosud nezveřejněná korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem. Dějem se prolínají i vzpomínky Zdenky Janáčkové.) Do širších evropských hudebních souvislostí řadí dílo Leoše Janáčka brněnský muzikolog Miloš Štědroň v knize *Leoš Janáček a hudba 20. století* (Masarykova univerzita, 1999). V neposlední řadě upoutá kniha Milana Kundery *Můj Janáček* (Atlantis, 2004), která obsahuje tři Kunderovy texty o Janáčkoví, které vznikly ve Francii mezi rokem 1991 a 2004. V třetím textu (záznamu rozhlasového rozhovoru, který vysílal Český rozhlas 3 – Vltava dne 3. července 2004) formuluje Kundera základní otázku: Je Janáček „jen zajímavým skladatelem jakéhosi exotického koutu Evropy, anebo jedním z tvůrců moderní světové hudby“? Tato otázka podle Kundery provází Janáčkovu dílo jako jeho úděl a prosvítá za všemi texty: v prvním z nich, *Hledání přítomného času*, je Janáčkovu opera srovnávána s úsilím Flauberta a Hemingwaye uchopit „prózu života“ a její „přítomný čas“; v druhém, *Liška Bystrouška, drásavá idyla*, je Janáček řazen k velkým osamělým antiromantikům Střední Evropy; v posledním, *Nepravděpodobný osud* (rozhovor s Tomášem Sedláčkem), je Janáčkův osud konfrontován s největšími skladateli moderní hudby, od Schönberga ke Stravinskému.

Rovněž stojí za přečtení rozsáhlá monografie Jaroslava Mihuleho *Martinů – osud skladatele* (Karolinum, 2002). Mihule ukazuje tvorbu Bohuslava Martinů ve světle dobové domácí i zahraniční kritiky a poutavě vystihuje specifika jednotlivých umělcových skladeb. Zcela poprvé bez zámlk a jinotajů kniha vypovídá celou pravdu o postojích pounorového režimu ke skladateli, o neblahé roli Zdeňka Nejedlého v umělcově osudu a vykresluje profil Bohuslava Martinů jako věrného stoupence masarykovské demokracie. Zvláštní pozornost autor věnuje vývoji evropské hudby během první poloviny 20. století s nezbytným akcentem na problematiku skladatelova díla, zvláště pak vzniklého v době amerického exilu. Kniha Františka Cingera *Šťastné blues anebo Z deníku Jaroslava Ježka* (BVD, 2006) jde po stopách Holzknichtovy práce *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* (1957).

TUTORIÁLY



Nesporně zajímavé i pro český kulturní život a jeho zkušenost s komunistickou totalitou je *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*. (Zaznamenal Solomon Volkov, přel. Hana Linhartová a Vladimír Sommer, Praha, AMU 2005.) K recepci této knihy se vyjadřuje Alexandr Jeništa (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/18919/svedectvi-pameti-dmitrije-sostakovice>; 24. 1. 2018).

Poté, co v roce 1979 vyšly v New Yorku *Paměti Dmitrije Šostakoviče*, jak je zaznamenal muzikolog Solomon Volkov, okamžitě se objevilo množství hlasů zpochybňujících jejich věrohodnost. Někteří tvrdili, že *Svědectví* je – eufemisticky řečeno – text apokryfní; jiní podezírali Volkova, že skladateli svévolně připisuje myšlenky a věty, které ve skutečnosti nikdy neřekl a ani říct nemohl. Spor je živý dodnes a se zvyšujícím se zájmem o Šostakovičovo dílo v řadách historiků a muzikologů je otázka pravosti *Paměti* vždy příležitostí k ostrému vymezení se vůči nim. Šostakovič je tak jedněmi hodnocen a interpretován jako břitký ironik, oběť ideologizovaného vidění umění socialistického realismu a mnohdy dokonce uctíván coby bezmála disident. V této souvislosti bývá zmiňována zejména symfonická tvorba – 5. (1937), 10. (1953) či 13. (1962) a problémy, lépe řečeno profesní likvidace Šostakoviče po odsuzující reakci na operu *Lady Macbeth Mcenského újezdu* v neblaze proslulém článku *Chaos místo hudby*, otištěném v *Pravdě* (1936).

Druhými je naopak vnímán jako značně rozporná osobnost, jež neváhala vytvořit celou řadu prorežimně orientovaných a v tomto smyslu také řemeslně vykalkulovaných a tudíž umělecky značně sporných děl, jako revoluční symfonii *Rok 1917* (1961), kantátu *Nad naší vlastní slunce září* (1952), apoteózu Stalinovy zemědělské politiky *Píseň o lesích* (1949) nebo hudbu k propagandistickým filmům jako *Pád Berlína* (1950). Nejedna výčitka pak také směřuje ke skladatelovu angažmá v KSSS a Svazu sovětských skladatelů.

Paměti sepsané Volkovem berou argumenty jedněm i druhým. Odhalují Šostakoviče coby unaveného, leč rozhořčeného umělce-génia, který zná a uznává mnohé své chyby, a současně nepřestává trvat na svých zásadách; zmiňují např. tezi o neopravitelnosti uměleckého opusu, s níž odmítal měnit své skladby na příkaz Strany: „Jsou-li v díle nějaké chyby, napravím je v díle příštím“.

Šostakovič ve svých *Pamětech* také vyvrací některé zažitě interpretace svých skladeb. Kupříkladu kategoricky odmítá označení *Sedmé symfonie* (1941), zvané *Leningradská*, jako symfonie válečné. („Nejde v ní o blokádu. Jde o Leningrad, který zničil Stalin. A Hitler mu zasadil poslední ránu.“) Celým textem se prolíná odpor k jakékoli formě totality, od jejích nejbrutálnějších podob až po drobné diktáty a šikany bezejmenných úředníků Strany. Občanská statečnost a svoboda, to je ústřední šostakovičovské téma.

Značná část knihy je věnována skladatelovým inspiračním zdrojům, obšírně popisuje zejména jeho blízký vztah k Musorgskému a jeho učitelů na petrohradské konzervatoři

Glazunovovi. Nezdárá se přiřazovat konkrétní události ke konkrétním lidem, což leckoho v sovětských uměleckých kruzích muselo zákonitě pobouřit, především mluvili-li velmi otevřeně o zbabělosti, intrikánství, prospěchářství a šplhounství, nebo když odhaluje případy nestydatého epigonství.

Ze vzpomínek vychází Šostakovič jako geniální umělec (o své genialitě byl přesvědčen a nikdy se jí netajil), který se právě kvůli své výjimečnosti stal jakýmsi rukojmím sovětského režimu. Na jedné straně se jím Strana potřebovala před Západem chlubit a vystavovat jej jako zářný příklad sovětského umělce, na druhé straně chtěla ovlivňovat, ba dokonce určovat, v čem má umělcova genialita spočívat, a hlavně, jak se má projevat. A toto paradoxní postavení Šostakovičovi současně ničilo i zachraňovalo život. Osud skladatele navíc potvrzuje, jak děsivý byl osobní vliv Stalina na životy tisíců jednotlivých konkrétních lidí, přičemž případy umělců jsou asi nejzřetelnější.

Spor o autenticitu Šostakovičových *Pamětí* dostal novou dimenzi poté, co se k nim vyjádřili lidé, kteří jej znali důvěrně – potomci Maxim a Galina, Mstislav Rostropovič, Galina Višněvská nebo Vladimír Aškenazy (v doslovu pro české vydání) svorně ujišťují, že je-li někde vykreslen skutečný Šostakovič, je to právě v textu *Svědectví*. V rámci šostakovičovské literatury jde o první opus, který skladatele nelíčí jako vzorného umělce socialistického realismu, přesvědčeného komunistu a funkcionáře Svazu sovětských skladatelů, nýbrž představuje umělce-génia žijícího a hlavně tvořícího v podmínkách snad nejzrůdnějšího totalitního systému.



ŘEŠENÁ ÚLOHA

Popište spolupráci minimalistického skladatele Michaela Nymana s režisérem Peterem Greenawayem. Čím byla inspirována Nymanova skladba *Grand funeral procession of Prague*? Uváděla se u nás některá Nymanova opera (pokud ano, kdy a kde, jak se nazývala)? Vystoupil Nyman jako dirigent se svým orchestrem na některém českém hudebním festivalu (kdy to bylo a jak se festival nazývá)?

4 VZTAH LITERATURY A HUDBY VE SVĚTOVÉ A ČESKÉ POPULÁRNÍ HUDBĚ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Budeme se zabývat jednotlivými směry a styly v linii literatura a populární hudba:

- historický vývoj, charakteristika, současnost (aktuálnost).
- vznik a vývoj Poetry and Jazz v USA a v Evropě;
- linie blues, swing, be-bop, free jazz;
- rap a jeho odnože;
- protest-song;
- folk;
- slam poetry.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování textu se budete orientovat v oblastech literatury světové populární hudby:

- vymezení pojmu populární hudba
- vztah literatury a populární hudby světové (2. pol. 19. stol. - 90. léta 20. stol.)
- vztah literatury a české populární hudby (2. pol. 19. stol. - 90. léta 20. stol.)

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



poezie, jazz, jazz and poetry, slam poetry, rap, hiphop, folk, rytmické členění, artikulace, frázování, větné a veršové přízvuky, synkopace

Populární hudba je souhrnné označení pro velké množství hudební tvorby, která ve společnosti plní výhradně zábavní funkci a je předmětem masového posluchačského zájmu. Z hlediska původu a hudebního charakteru je tato tvorba neobyčejně rozmanitá. Dnešní tzv. populární repertoár obsahuje úpravy lidových písní, zahrnuje celý taneční a pochodový repertoár dechových hudeb, písničkovou a šlágrovou produkci, hromadně vyráběnou pro potřeby rozhlasu a televize, dále obsahuje jednotlivé zpěvní a hudební čísla z operet,

muzikálů, filmů, divadelních her atd. Do populárního repertoáru proniklo v různých úpravách i v originálním znění mnoho skladeb ze symfonické, instrumentální a komorní tvorby, zejm. z období romantismu. Hlavní podíl na vzniku a ustálení populárního repertoáru mají hromadné sdělovací prostředky. Populární hudba v dnešním smyslu začíná vznikat v 1. pol. 19. století na bázi hudebního života měšťanstva.

Pro podrobnější seznámení se vztahem literatury a populární hudby doporučujeme prostudování některé publikace z oblasti dějin populární hudby. Z hlediska naší potřeby bude stačit, když se nejprve zmíníme o vztahu poezie a jazzu a poté o vztahu textu a hudby (poezie a hudby) ve folku.

Pro mnohé skladatele 20. století, počítaje v to i skladatele vážné hudby (Stravinskij, Martinů, Schulhoff, E. F. Burian, Ježek), se stala jazzová hudba inspirací jejich děl. Pro básníky (C. Sandburga, T. Williamse, u nás Nezvala, Seiferta, později Kainara, Hraběte aj.) vyjadřoval jazz životní pocit mladé generace. V knižní edici Klub poezie po léta vycházely kvalitní básně (se zasvěcenými komentáři tvorby) tradičních i mladých básníků v nebyvale velkých počtech. Tato literatura byla čtena a stala se živoucí součástí kulturního klimatu. Domníváme se, že ovlivnila i charakter textů písničkářů v 60. letech, třebaže v jejich poezii šlo ponejvíce o sebevyjádření, aktualizaci pocitů.

Zvláštním tématem je vztah poezie a jazzu, o němž se vyjádřil J. Hořec: „V četných rysech se přímo stýkají, podobajíce se sobě jako sestra a bratr, pocházející z jedné větve moderního umění. Asociativnost, krátká spojení představivosti, fantastičnost, bohatost básnické metafory, volnost improvizace, ale i humor, životní pocity na hranicích skutečnosti a neskutečnosti, absurdnost, ostří tragédie života i její komedie a ovšem i lyrčnost – to vše jsou znaky, kterými se poezie a jazz sblíží.“ Střediskem pokusů, které konfrontovaly jazz a poezii a vytvářely z těchto jiskřivých výbojů nová díla, se stalo v padesátých letech San Francisco. Skupiny americké beat generation měly od počátku své lidské i umělecké existence jazz za spojence svého života. V roce 1957 recitoval Kenneth Rexroth své básně, doprovázen jazzovým sextetem, a hned po této premiéře poezie a jazzu – pro americké básníky název Jazz and Poetry znamenal již tehdy výraz pro specifický nový útvar – se představil další básník z okruhu beatníků, Lawrence Ferlinghetti celým cyklem básní, určených k recitaci a volné improvizaci v kontaktu s jazzovou hudbou. Jeho *Poselství slov* není jazzové svým obsahem, ale především vnitřním rytmem a tóninou, do níž jsou napsány. Jazzové ódy psal významný představitel americké prózy, spisovatel a společenský buřič Jack Kerouac. Jedním z prvních básníků, zamýšlejících se tvůrčím způsobem nad vztahy jazzu a poezie, byl černošský básník Langston Hughes, jemuž tu patří prvenství, projevující se především v nesmírném vlivu na každého, kdo byl někdy sražen krásou a silou poetických blues. Hughes je *magnus parens* hnutí Jazz and Poetry podobně jako Ellington v jazzové hudbě svými pokusy ze čtyřicátých let. Ve sbírce *Ask your mama* dovedl zatím své básnické úsilí nejdál. Poetické texty jsou zde psány v přímém vztahu s hudbou. V Evropě došlo také k pokusům v tomto oboru. Anglický básník Christopher Logue uvedl s kvintetem Tony Kinseyho v roce 1959 pásmo *Červený pták*. Několik děl se zrodilo ve Francii, v Polsku byly uvedeny verše Je-rzyho Sita s hudbou Krzysztofa

Komedy-Trzičského.² Také v Sovětském svazu, zejména v malých studentských skupinách moderního jazzu, přikročili k několika pokusům a v současné poezii především Jevgenij Jevtušenko a Andrej Vozněsenkij poprvé začali vyjadřovat atmosféru jazzu ve své tvorbě, i když leckdy zatím jen polemicky.

Kromě amerických autorů, které uvádí Jaromír Hořec, lze ještě připomenout Kennetha Rexrotha, Allena Ginsberga nebo Charlese Bukowského. Zajímavé spojení poezie a jazzu v současnosti představují nahrávky a vystoupení izraelského básníka Ronnyho Somecka s americkým jazzovým skladatelem a multiinstrumentalistou Eliottem Sharpem.

Novým úkazem je tzv. slam poetry, která vznikla v 80. letech 20. století v Chicagu, vyznačuje se originálním způsobem recitace, popřípadě různými typy hudebního doprovodu i rekvizit. Rozvinula se výrazněji v Německu,³ odkud proniká k nám,⁴ slibně se rozvíjí v Maďarsku⁵ nebo v Polsku⁶. Experimentátorem v oblasti poezie a recitace je Petr

² Od doby napsání citovaného textu uplynula již řada let, takže lze upozornit zejména na zhudebnění celé řady polských básníků (C. Norwida, J. Słowackého, A. Asnyka, T. Kubiaka, K. Przerwy-Tetmajera, Z. Herberta, B. Leśmiana, M. Pawlikowské-Jasnorzewské aj.) Czesławem Niemenem, Grzegorzem Turnaem a dalšími současnými skladateli a interprety.

³ Großraumdichten je název projektu, který v sobě sdružuje osoby básníků Pauline Fügové, Tobiase Heyela a skladatele Ludwiga Bergera. Při vystoupeních se trio prezentuje performancí, složenou z mluveného slova a živé elektroniky. U počátku projektu byli Pauline Füg s Tobiase Heyelem, kteří už zhruba pět let vystupují se svým programem na německých jevištích při různých Slam-Poetry kláních, ale také na literárních festivalech. Jejich texty se týkají každodenních událostí, převlečených do lyrického hávu. Pauline i Tobias se od roku 2005 každoročně kvalifikují do německého národního klání Slam Poetry. Od roku 2007 jejich team navíc posílil multiinstrumentalista Ludwig Berger, který do projektu přinesl zvuk elektronické hudby, nejčastěji v žánrech triphopu, electrofolku a ambientně-minimalistických kompozic. Od roku 2007 trio příležitostně doplňuje kolektiv umělců Radiant (www.radiant.de), pracujících se světelnými instalacemi. Großraumdichten se jmenovalo i první EP, které na pulty obchodů s hudbou přišlo v roce 2007. V roce 2008 následovalo další a momentálně vychází i debutové dlouhohrající album na labelu Sprechstation.

⁴ Jaromír Konečný v roce 1982 emigroval do Německa, kde vystudoval chemii, dnes se věnuje psaní a performanci. Příběhy jeho antihrdinů – smolařů nepostrádají vtíp a překvapivé zvraty. Dalším obohacením textů jsou postřehy svérázných Čechů o životě v Německu. Konečného jevištní vystoupení vyvolávají již mnoho let nadšení návštěvníků slam poetry: více jak šedesát jich vyhrál a dvakrát se stal vicemistrem celoněmeckého slamu. Autor již řadu svých textů vydal knižně, německy dosud vyšlo osm titulů, v poslední době román *Hip hop a smuteční marš* (Bertelsmann, 2006, česky v překladu Lenky Houskové, Albatros, 2008) a *Jäger des verlorenen Glücks* (Lovec ztraceného štěstí, Bertelsmann, 2007). V ČR vydal román *Moravská rapsodie* v českém překladu Jany Vymazalové v nakl. Labyrint. V ČR v posledních letech slaví největší úspěchy na festivalech slam poetry texty napůl připravené a napůl improvizované. Slamů se v Česku zúčastnila řada různorodých osobností od básníků Jaroslava Pížla nebo Víta Kremličku, přes performery Mariana Pallu, Tomáše Vtípila nebo Alexe Švamberka po MC Apoku (Naše Věc) nebo MC Cossigu.

⁵ Textařka a vokalistka Bori Rutkai zpívá se skupinou SPECKO JEDNO. Svými šansony brojí proti stereotypu milostné poezie a milostných veršů. Ve svém repertoáru má songy typu moral-rocky, sacret-march, death-romance, hihot-tango, declarative-funky, failet-hits, party-metal, fairy tale-punk, delirium disko, methaphysical-children's tunes, fitness ballads apod. Kromě toho se pravidelně a úspěšně zúčastňuje maďarských slam poetrových soutěží. V roce 2007 vyhrála Slam poetry v Budapešti.

⁶ Multivýrazovost projektu Plan.kton feat. (audio+vizual+spoken word) je dána také spojením s Weronikou Lewandowskou, známou nejen na domácí scéně slamu a spoken word. Její ženské texty jsou plné zvukné mnohovýznamovosti, jejich křehkost se mísí s energičností, přičemž spolu s hudbou a vizualizacemi tvoří elektrizující formu „intermediálního jazyka současnosti“. Základem audiovizuálního projektu Plan.kton feat jsou Błażej Górnicki a Kordian Piwowarski. V jejich originálním pohledu na hudební a vizuální stránku je patrný dialog technologie a přírody. Dubstepový, dubový a elektronický zvuk koexistuje s obrazem v dynamickém sloučení.

Váša. A nelze opomenout ani rap a hip-hop, kde ovšem nejde přímo o spojení poezie a hudby v rytmizované recitaci (až na výjimky), ale autorského textu rapera⁷.

Vztah literatury a české populární hudby se velmi významně projevuje ve fenoménu Jazz v poezie (tzv. Jazz and Poetry): „U nás jsme první experimenty tohoto druhu sledovali ke konci padesátých let v programech Jazzového klubu, v nichž v režii Miloše Bergla a v recitaci Milana Macha byly spojovány již hotové básnické texty s jazzovou hudbou a zkoumány jejich vzájemné vztahy. Na mezinárodním jazzovém festivalu v Karlových Varech v roce 1962 uvedli báseň *Půlnoční jam session* s improvizujícím kvartetem. Luděk Hulan se představil skladbou *Duše jazzového hudebníka*, ve sbornících Taneční hudba a jazz začaly vycházet básně ovlivněné jazzem. V květnu roku 1963 bylo ve výstavní síni Divadla hudby v Praze uspořádáno poprvé matiné Jazz v poezii. Zazněly tu české a přeložené básně i díla komponovaná v duchu jazzové poezie. Pro tuto příležitost napsal Ivan Diviš verše *Komu patří jazz* a celé pásmo doprovázel kvintet Luďka Hulana. Toto pásmo bylo pak za několik měsíců přeneseno do pražské Violy, kde úspěšně uvedlo tuto novou scénu poezie do života. Je také základem naší první desky Poetrie a jazz. Všechny tyto pokusy měly u nás značný ohlas. Mnoho dalších malých scén – např. v Brně – nebo rozhlasové pořady – např. plzeňské stanice – navazují na tyto experimenty a přejímají jejich výsledky. Vznikají básně nových autorů, nové scénické pokusy – naposledy velmi úspěšné pásmo u příležitosti mezinárodního jazzového festivalu v Praze v roce 1964, skladatelé se zamýšlejí nad nekonvenčními vztahy poezie a jazzové hudby.“ (J. Hořec)

Zájem tvůrců i publika o tento druh umělecké aktivity kulminoval u nás v letech 1963 – 1966, pak se možnosti v podstatě vyžily. Z českých spisovatelů reagoval na tematiku jazzu a jeho společenských funkcí Josef Škvorecký.

Koncem 60., ale zejména v 70. a 80. letech, nabývá u nás na hudebním, ale i společenském a politickém významu **folková hudba**. Pokud jde o problematiku vztahu textu a hudby (poezie a hudby) ve folku: Hudba a zvuková řeč i přes své funkční odlišnosti mohou splývat ve vokální hudbě. Při zpěvu doprovázeném hudbou počítá hudební dílo s úlohou zpěvních složek, hudební struktura souzní se slovním textem tak, že obě promluvy jsou rozeznány v téměř okamžiku a fungují jako specifický esteticko-umělecký znak. Jak je tomu ve folku, pokud jde o způsoby a postupy přiřazení jedné složky k druhé?

U písničkáře, jako skladatele a zpěváka písní, je často obojí činnost ve vzájemné symbióze. Písničkář svou tvorbu prezentuje bezprostředně a sám, na rozdíl od hudebních skupin. Skupiny nezřídka mívají jednoho či několik textařů (různé úrovně řemeslné dovednosti), kteří píší texty interpretům přímo „na tělo“. V některých žánrech populární hudby (orchestrální jazz v lepším případě, estrádní orchestry v horším případě) nebývá text

⁷ Rapování se zrodilo spojením DJe a hudby, kdy MCs (MC=Microphone Controller nebo Master of Ceremony) začali mluvit mezi písně. Nejdříve pouze nabádali k tomu, aby ostatní lidé tančili a také vkládali do hudby vtipné anekdoty. Nakonec se tato jejich činnost stala více stylizovaná a začala být známa jako rapování. Dříve byl rap doménou hlavně Afroameričanů a Latinoameričanů, postupem času do hip-hopu pronikají i běloši, z nichž nejznámější je Eminem nebo skupina Beastie Boys. Postupně se rap rozvinul do několika druhů (např. gangsta rap, pop rap, latin rap, freestyle rap, G-Funk, hardcore rap apod.).

písně za doprovodu orchestru tak důležitý, protože zásluhou aranžmá se zpěvákův hlas stává jen dalším nástrojem, který mezi ostatní organicky zapadá, takže je potlačována jeho sdělná funkce. Patrné je to i u rockové hudby, kde hudební složka většinou dominuje. Cílem písničkářů je naopak sdělit určitý názor, často i s rizikem, jež sebou nese odvaha vystoupit z řady. Text bývá prezentován jen za doprovodu jednoho či několika (doprovodných) nástrojů, většinou kytar. Tímto doprovodem není interpret překrýván, naopak jde o hudební podkreslení.

Písničkář by měl ovládat čtyři řemesla: textařské, skladatelské, instrumentální a pěvecké. Pátou „dovedností“, která jeho úsilí korunuje, je umění navázat a udržet kontakt s publikem. Jinými slovy: kouzlo osobnosti. Na prvním místě však zůstává, zda písničkář má co říct a zda to umí sdělit zajímavě, srozumitelně a přesvědčivě.

Typickým a důležitým rysem folkové hudby je její poměr k folkloru. Lidová hudba je pro písničkáře jakousi pupeční šňůrou, jež je spojuje s moudrostí minulých generací i s pocitem vlastenectví bez patosu. Písničkáři bývají zasaženi i tuláctvím, vzdorem a beatnictvím, a tak v moderním folku ku prospěchu věci schází nasládlý výraz sentimentálního češství. Také se písničkářům naštěstí nedostává pseudopuritánského přístupu k folkloru, jak jej známe z 50. let minulého století, kdy lavina lidových písní a tanců, valících se z pódii a násobená rozhlasovými vlnami, na dlouhou dobu zahradila dalším generacím potřebu se přiblížit k pokladům lidové hudby.

Písničkáři se od konce šedesátých let vracejí k folkloru zcela jinými cestami. Lidová píseň je pro ně svébytnou inspirací, začátkem cesty, klíčem k poznání a také potřebným povzbuzením. Šťastnými plody této inspirace jsou prosté slovní obrazy a koncentrované myšlení. Folklor je jevem stále živým a všeobecně srozumitelným. Zasahuje mnohé oblasti lidského života. Na tenkém ledě opatrného dotýkání a hledačství je písničkářům oporou a jistotou. Do centra pozornosti se dostávají Erbenovy a Sušilovy sbírky. Objevován je městský folklor a hledá se i v terénu. Po celou dobu svého vývoje byl folk v těsném kontaktu s poezií. Existuje i názor, že se písničkářství z poezie vlastně zrodilo. Nelze povrchně zobecňovat, ale jisté je, že v poezii tkví jeden z kořenů folku. Řada písničkářů měla či má pocit, že není kde tisknout mladou poezii, a když něco vyjde, pak se omezený náklad básnické sbírky nedostane mezi tolik čtenářů, kolik třeba činí počet návštěvníků jednoho folkového festivalu. Začala proto vznikat poezie zpívaná a instrumentálně doprovázená. Ovšem její autoři záhy zjistili, že poezie v této podobě vyžaduje větší přímočarost a jednoduchost sdělení, než jak je tomu u básně psané s intencí zveřejnění prostřednictvím tisku. Tam, kde by se příliš zavinovala do sítě symbolů a metafor, ztratila by folková píseň jak rezonanci, tak zájem posluchačů. Písničkáři si ke zhudebnění vybírali básníky i o pár generací starší. Hledali ve sbírkách veršů Františka Gellnera, Karla Hlaváčka, Jiřího Wolкера, Otokara Březiny, Jiřího Ortena, Josefa Hory, Františka Halase, Josefa Kainara, Bohuslava Reynka, Jana Skácela a dalších. Je zajímavé, že například devadesát let staré Gellnerovy texty našly ohlas mezi mladými posluchači, i když byly interpretovány v nezměněné podobě, tj. i se starším slovosledem, s četnými archaismy atp. Z mladších básníků se nejčastěji čerpalo z děl Václava Hraběte, Josefa Šimona, Jaromíra

Pelce, Jiřího Žáčka, ale i Jáchyma Topola. Ze zahraničních básníků to byli nejčastěji autoři beat generation. Sami písničkáři se o psaní poezie mnohdy rovněž pokoušejí (Jiří Dědeček, Karel Kryl, Vladimír Václavěk aj.).

Báseň a píseň mají svá specifika vyplývající především z rozdílného způsobu vnímání. K psané poezii se čtenář může libovolně vracet a vnímá ji v takovém čase, který mu subjektivně vyhovuje a který si podle svých potřeb sám určuje a reguluje. Oproti tomu čas písničky neúprosně plyne. Jednou ztracené slovo či nepochopení souvislostem je nepostižitelné, posluchač jednoduše propásl svůj čas. Možnost návratu neexistuje. Píseň rovněž vyjadřuje sluchovou orientaci. Pokud ji posluchač ztratí, je unášen neznámou melodií a utápí se v souboru různorodých dojmů. Může nastat situace, kdy posluchače zaujme nějaký obraz, který jej na chvíli přenesení do světa vlastní fantazie, v níž evokuje třeba určitou vzpomínku, ale při návratu do „reality“ má pocit, jako by sledoval „ujíždějící vlak“ celku písničky. Textař by proto měl brát v úvahu subjektivně odlišné prožívání reálného času, jenž je písni vyměřen. To ovšem neznamená přizpůsobení se rozptýlené koncentraci běžného vnímatele – konzumenta. Dobrý text klade zvýšený důraz na přesnost, rytmičnost, poslechovost (fonetičnost) a pravidelnost (např. v rýmech). Textu přísluší kratší přirovnání, stručné věty, pádná metaforika, která je však snadno dešifrovatelná, podřízená zákonům a principům hovorového jazyka a až sloganovitá přehlednost základní myšlenky. Každá kvalitní písnička by měla být vybavena jakýmsi „drápkem“, jimiž k sobě posluchače připoutá a umožní mu, aby se na chvíli poddal její náladě. Slova pod melodií musí působit přirozeně, nenásilně a nekřečovitě, jako by text k melodii patřil odjakživa. A také je třeba se pokusit autenticky vyjádřit k době, v níž písničkář žije.

Vedou se často diskuse na téma tištěné podoby písňových textů. Jde především o problém ekonomický. Dříve, za plánovitěho rozvoje hospodářství a při omezenosti edičních plánů, znamenalo vydání knihy jednomu textaři nevydání knihy jinému básníkovi. Dnes je situace jiná a otevřená, ale přesto trvají diskuse o tom, mají-li se vydávat písňové texty a v jakých nákladech (nezaměňujeme ji se situací při vydávání zpěvníků). Písňové texty vycházely a stále vycházejí, a to vesměs s výrazným čtenářským ohlasem. Z folkových autorů zmiňme edice textů Karla Kryla, Jaromíra Nohavici, Iva Jahelky, Vladimíra Merty, Oldřicha Janoty, Roberta Křesťana (posledně jmenovaný bluegrassový zpěvák a skladatel stojí na pomezí folku a country). Poezie si přitom své čtenáře vybíravě hledá a naopak. Svého vnímatele nachází zpravidla předem připraveného, zformovaného výchovou a vzděláním. Poezie si již dávno vybojovala právo na experiment. A poezii snad nejvíce kupují zase ti, kteří ji sami píší či psali. Snad nikoho nenapadne dělit literaturu na menšinové a většinové žánry. Důležitá je estetická hodnota literárního díla. Na úspěchu písničky se však podílí vícero faktorů. K nejdůležitějším patří, vedle její hudebně-estetické hodnoty, schopnost adekvátní interpretace a vhodné zhudebnění textu, ale také popularita interpreta dříve než zazní poprvé na veřejnosti. Posluchači své hvězdy zbožňují a jsou jim ochotni mnohé odpustit. Písňový text píše vlastně každý, kdo ho umí prodat. Neexistuje žádná teorie žánru, jak je tomu v poezii (poetika), recenze folkové hudby v tisku nejdou do hloubky problémů a odborný tisk kolem písni bezradně přešlapuje. Texty vycházejí často na obalech nosičů s gramatickými chybami, nepřesnostmi ve formálním členění, psané

texty mnohdy přesně neodpovídá zpívanému. Vynikají tak některé známé prohřešky textařů – formální nevyhraněnost, žánrová rozkolísanost, banální rýmy, nepůvodnost témat, neobratnost slovosledu, jazykové barbarismy (germanismy, anglicismy), slovní klišé. To vše spolu s mnohdy až myšlenkovou omezeností, planou básnivostí, podbízením. Dobré básně, které se blíží písňové formě, mají větší šarm, lehkost rytmu, sevřenost zpěvnost, vtip, myšlenkovou originalitu, atmosféru a tvoří smysluplné, oduševnělé celky zakončené překvapivou pointou. (Jde samozřejmě o ideální stav.) Formálně však písňové texty českého folku dobrou poezii patrně v dohledné době nedostihnou. Mohou ji ale obohatit jiným způsobem: poskytnutím svobodnějšího pohledu na skutečnost či odvážnějším zpracováním tématu.

Písničkáři často zhudebňují současné renomované básníky. A tak by se mohlo zdát, že se moderní česká poezie konečně (?) stává majetkem mas. Není tomu tak! Mnohokrát jde spíše o bezradnost, o směr, do kterého se folk dostal. Z poměrně omezeného okruhu ryze folkových témat totiž nelze čerpat do nekonečna. Silné písničkářské osobnosti z nich systematicky čerpaly po dobu dvaceti let a nastupující generaci nezbyvá než paběrkovat. Často se proto využívá možnost hudebního zpracování veršů oblíbených básníků. Objevuje se nová kvalita. Báseň (známá třeba i ze školní četby) se ovšem propůjčuje písni pouze jako polotovar. Na straně jedné se za kytarového či jiného doprovodu začínají z básně čerpat nové či skryté významy, vynořovat impulsy, podtexty pramenící ze vztahu hudby a slova. Výběr básníka a díla navíc písničkáři poskytne příležitost podat silně emotivně zabarvenou informaci o sobě samém. Posluchač z toho také dedukuje, na jaký proud české či světové poezie je interpret zaměřen, jaká poetika je mu blízká, co u svých vzorů nachází nebo postrádá a jak to pak řeší ve své písňové tvorbě. Na straně druhé je báseň vůči případnému zhudebnění vybavena jistou imunitou. V procesu zhudebnění se písničkář musí potýkat s často dramatickou a drastickou snahou o nové rytmické členění, o živější artikulaci, hybnější frázování, přesouvání větných i veršových přízvuků a významů, synkopaci atd. Teprve v určitém stadiu procesu zhudebnění se pod vlivem vnitřního rytmu vynoří rytmus básně i rytmus hudebního doprovodu.

Nejhorším způsobem jak báseň „zabít“ je její výklad. Autor hudby by měl vložit do společného projektu i kus své iniciativy. Hudební řešení by do básni nemělo vnášet prvky, které vedou k jejich výrazně odlišnému chápání jako psaného textu. Nesmí dojít ke zkreslení základní intence autora. Zvláště výrazné taneční nebo rytmické vzorce mohou nakonec smysl básně zcela posunout či zamlžit. Určení adekvátního hudebního žánru pro zhudebněnou báseň je prověrkou citlivosti skladatele, v případě špatné volby bude výsledek neorganický a roubovaný. Každá báseň má svůj specifický význam, který lze odhalit poučenou interpretací, která by měla předcházet procesu další interpretace (resp. překladu do jiného sémiotického systému), kterou je zhudebnění. Spočívá v tom, že oslabením jedné složky textu vynikne jiná, jež bude ještě zvýrazněna jejími hudebními adekvátami. Pokud jde o úpravu textu, používá se v praxi běžná konvence jako například při prepisech deníkových záznamů. Opět nemůže docházet ke změně smyslu. Obtížně vyslovitelné slovní spojení „pak v hvozdě zříš“ lze upravit vložením samohlásky e (tedy:

„ve hvozdě zříš“). Zhudebněním se mění i situace vlivem míry emocionality. Je nutná kontrola, zda se tak neděje na úkor textu.

Všichni adepti písničkářského cechu a všichni ti, kteří poslouchají českou folkovou hudbu, by měli mít na paměti, že básník (báseň) neslouží písničkáři, ale písničkář slouží básníkovi (básni).



SHRNUTÍ KAPITOLY

Moderní písňová lyrika reprezentuje velmi produktivní, čtenářsky oblíbenou linii poezie od první poloviny 20. století. V tvůrčí konkurenci s nerýmovaným volným veršem těžila z kontaktu moderního lyrického výrazu a klasické tradice, upomínajíc např. u nás na tvárně nejvýraznější písňovou lyriku staršího data, hlavně Nerudovu a Sládkovu; vytvářela však podstatně diferencovanější slohově sémantické kvality. Jejich novou slohovou a jazykovou základnu tvoří interference zpěvního a mluvního verše. Splývavou intonační linii básník v zájmu sémantické určitosti pojmenování často netradičně narušuje. Moderní lyrická píseň má více rozměrů: značí svár intelektu a citu v intimních dramatech, gnómickou lapidárnost, naivistickou lehkost a hravost, dětský aspekt vidění, zduchovnělou citovost, vizuální plastičnost. V písni 20. století, spjaté s oblastí populární hudby a zábavním průmyslem, hraje slovesný text často zcela podružnou, někdy však také příznačnou roli, například imaginativně kompenzační, agitační nebo konfesní. Odklon od frankofonní orientace knižní poezie znamenala u nás meziválečná trampská píseň s tuláckou romantikou Divokého Západu. Textově nekonvenční písňová tvorba vznikala pro potřeby hudebně divadelních scén, a to ve prospěch poetické svěžesti a kompoziční volnosti revuálního pásma (Osvobozené divadlo V+W s písněmi J. Ježka). Neméně objevná se jeví písňová tvorba J. Suchého a J. Šlitra (Semafor). Po r. 1948 vznikaly masové politické písně s agitačně propagandistickou funkcí (P. Kohout – Zítřka se bude tančit všude). V 60. letech se objevují pokusy o spojení jazzu a poezie pod vlivem amerického hnutí Poetry and Jazz. Koncem 60. let navázal na trampskou píseň folk a country, která vyznávala alternativní ideál individualismu a přirozenější svět (K. Kryl, J. Hutka, V. Merta, P. Ulrych, J. Burian, bratři Nedvědové, W. Daněk aj.). Pro písničkáře. Pro písničkáře bývá text nositelem existenciálního poselství, zpívanou poezií (J. Dědeček, J. Nohavica, P. Nos). Z komického popření oficiální poezie éry socialismu těží písňová groteska (I. Mládek, F. Ringo Čech).

Textař na rozdíl od písničkáře tvoří v koprodukcii. Z hlediska významu textové složky lze přitom bez ohledu na hudebně slohové difference uvažovat o polaritě mezi „konfekčním“ hitem (J. Štáidl, Z. Rytíř, P. Vrba), modelově vyhovujícím poptávce popkultury, a šansonem (P. Kopta, Z. Borovec, M. Horáček, J. Fikejzová), který je individuálně odstíněnou a zpravidla také interpretačně nepřenosnou výpovědí. Jednoznačná hranice mezi textaři však neexistuje.

OTÁZKY



1. Charakterizujte vztah poezie a jazzu.
2. Co si představujete pod pojmem jazz and poetry?
3. Znáte autory, kteří u nás nebo v zahraničí pěstují slam poetry?
4. Znáte některé čelní představitele rapu a hip-hopu v USA nebo u nás?

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): I. Stravinského, B. Martinů, E. Schulhoffa, E. F. Buriana, J. Ježka s jazzovými prvky.

DALŠÍ ZDROJE



Matzner, A., Poledňák, I., Wasserberger, I. a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. I. - IV. díl. Praha: Supraphon, 1980.

Martinek, L. Ronny Someck, *Bybylon*, 2002, č. 9, s. 3 (přílohy).

Bajer, J. K otázce metriky básnického verše a hudby. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 139-143.

Hořec, J. Sleevenote ke gramofonové desce *Poezie a jazz*. Supraphon, 1966.

Kašpárek, M., Martinek, L. Hudba – slovo jako kooperující semióza na příkladu písňového textu, *Aluze*, 1998, č. 1, s. 65-68.

Kotek, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. Sv. 1, 19. a 20. století (do roku 1918). Praha: Academia, 1994.

Kotek, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století*. Sv. 2, (1918-1968). Praha: Academia, 2000.

Mocná, D., Peterka, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.

Novák, R. *Poezie in blue* (Josef Kainar). In: *týž, Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005, s. 132-160.



Doporučujeme rovněž k četbě knihy Michala Prostějovského *Muzikál expres* (Větrné mlýny, 2008), Jiřího Hankeho *Stop time* (Knihovna Jana Drdy, 2003), která je věnovaná osobnostem českého i světového jazzu posledního čtvrtstoletí, Petra Váši *Texty, básně, poémes, physiques visules* (Maťa, 1994), obsahující písňové texty, básně a výtvarné exhibice originálního brněnského tvůrce a frontmana kapel Z kopce, Ošklid či A-BEAT. O dějinách blues vypráví pozoruhodná kniha Roberta Palmera *Opravdové blues* (Argo-Dokořán, 2006), jeho historie blues začíná na přelomu století, sleduje kořeny blues, jeho šíření, proměnu z lidové hudby těch nejchudších v široce rozšířený a respektovaný žánr. (Text doprovázejí úryvky písňových textů a obsáhlá diskografie.) V knize *Příběhy písní* (Galén, 2009) se Michal Bystrov vydává po stopách skladeb, na jejichž původní smysl, osudy či autory se dávno zapomnělo. Na základě ověřených faktů líčí co možná nejpodrobněji a nejpravdivěji historii jejich vzniku, srovnává všechny známé teorie, upozorňuje na staleté omyly a vykresluje prostředí a situace, v nichž se jednotlivé písně zrodily.

Navrhujeme, aby si přečetli také knihu *Panoráma snů* (Torst, 2004) Lubomíra Dorůžky. (Autor se v ní v krátkých textech vrací ke svým dosud nezaznamenaným vzpomínkám a v čtenářsky přitažlivých, živých textech mísí záznamy snů, úvahy, historiky a postřehy ze světa populární hudby, jazzu i celé české společnosti za dobu posledních šedesáti let.) Kromě toho stojí za pozornost Dorůžkova publikace *Český jazz mezi tanky a klíči* (Torst, 2002), jde o dějiny českého jazzu v letech 1968 – 1989. (Kniha zachycuje proměny podmínek, v nichž se u nás jazz hrál, poměry v nahrávacích studiích, odchody muzikantů do emigrace, historii jazzových festivalů a spolků, aby pak své těžiště přenesla do rozsáhlých portrétů všech významných českých jazzových osobností dané doby.) Kniha *Písničky – eseje se zpěvy* (Petrov, 2001) Přemysla Ruta sleduje populární žánr nejen jako zrcadlo proměnlivých společenských nálad, ale především jako umění hudebně poetické miniatury, které už vytvořilo i dílka klasická. Úhel jejího pohledu je omezen na písničky české, od baroka až po písničkáře autorovy generace. Kniha obsahuje také dvě CD s (často vůbec prvními) nahrávkami zapomenutých písniček z let 1900 – 1947. S autorem je zpívá Jitka Molavcová. Můžeme rovněž upozornit na knihu Jiřiny Fikejzové *Povolání textařka* (Academia, 1999), životní příběh autorky, jejímž osudem se stalo povolání textařky.

Michal Huvar v knize *Suchý (písničkář a básník)* (Carpe diem, 2000) zkoumá básnickou a písničkářskou poetiku zakladatele dnes už legendárního Semaforu, věnuje se jejím jednotlivým odnožím a zároveň v náčrtu provází několika desetiletími divadla. Upozorňujeme i na patnáctisvazkovou *Encyklopedii Jiřího Suchého* s autorovými povídkami, divadelními texty, básněmi a písňovými texty (Karolinum, 1999-2004). Dále doporučujeme knihu autorských písňových textů a krátkých veršovaných reflexí veřejného života naší společnosti Petra Skoumala *...se nezblázni* (Argo, 1999), *Texty písní* (Torst, 1998) Karla Kryla, knihu rozhovorů s Karlem Krylem z let 1968 – 1994 *Rozhovory* (Torst, 2006), knihu Vojtěcha Klimta *Akorát že mi zabili tátu* (Galén, 2006), vyprávějící životní

příběh písničkáře a básníka Karla Kryla, od Václava Koubka *Zpěvník – písně z let 1975/2004* (Koubek, 2004), *Písně 1964-1999* (Gnosis, 1999) zahrnující texty o dráze Hany a Petra Ulrychových, texty a notové zápisy jejich písní a kompletní diskografii, také životopisnou knížku Michala Huvara *Takový Žalman* (ARC, 1996), v níž je představitel české folkové scény Pavel Žalman Lohonka je prezentován na základě množství faktografického materiálu, rozhovorů a úryvků z tvorby, dále básně a písňové texty evangelického pastora, písničkáře a básníka Sváti Karáska *V nebi je trůn* (Maťa, 1999), knížku *Plonková sedmička* (Torst, 198), která je souborem písňových textů známého písničkáře, prozaika, malíře a fotografa Vlasty Třešňáka, ale i rozhovor Ondřeje Bezra s Vlastimilem Třešňákem *To je hezký, ne?* (Galén, 2007), knihu textů písní české hudební legendy Vladimíra Mertty *Narozen v Čechách* (ARTeM, 1992) proloženou jeho vzpomínkovým vyprávěním, pomínout lze jen stěží knihu rozhovorů Miloše Rajchrtu *Na Točné* (Kalich, 2003) s dvojicí hudebníků skupiny Spirituál Kvintet – manžely Tichotovými nebo knihu Josefa Raulvofa *Hledání Jaromíra Nohavici* (Daranus, 2007), v neposlední řadě publikace Vladimíra Vlasáka *Folkaři* (Daranus, 2008), Přemysla Houdy *Šafrán* (Galén, 2008) o stejnojmenném volném písničkářském sdružení, Zdeňka F. Nešpora *Děkuji za bolest...* (CDK, 2006) o české folkové hudbě 60. – 80. let minulého století, v níž folkovou hudbu a její posluchačské zázemí autor zkoumá z pohledu sociologie náboženství, a Jiřího Vondráka *Legendy folku & country* (Jota, 2004).

TUTORIÁLY



Vypůjčte si v hudebním oddělení některé knihovny k poslechu CD s hudbou (není-li k dispozici nahrávka, pokuste se ji najít ve formátu MP3 na internetu): Jiřího Dědečka, Karla Kryla, Vladimíra Václavka, Jaromíra Nohavici, Iva Jahelky, Vladimíra Mertty, Oldřicha Janoty, Roberta Křesťana. Zaměřte se zejména na zhudebnění české nebo i světové poezie těmito interprety.

ŘEŠENÁ ÚLOHA



1. Jaké aktivity spojení poezie a jazzu probíhaly či dosud probíhají?
2. Charakterizujte stručně hlavní úskalí zhudebnění básnického textu folkovým písničkářem.

5 HUDBA V LITERAUŘE, ÚVODEM



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Po prostudování textu se budete orientovat:

- v hlavních teoriích, které analyzují otázku „hudebnosti“ literatury;
- v základních způsobech působení hudby v literárním díle;
- v některých způsobech tematizace hudby v literárním díle.



CÍLE KAPITOLY

Cílem kapitoly je

- podat úvod k problematice možných způsobů tematizace „hudebnosti“ literárního díla, mj. uvádění do literárního textu skutečných nebo fiktivních hudebních děl, hudebníků, hudebního prostředí apod. Na úrovni obsahu i formy jde o používání hudebních technik, „zhudebňování“ stylu výpovědi.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

hudba v literatuře, interdisciplinární komparatistika, hudebně-literární výzkum, intertextuální vztah

Zájem o problematiku vztahu „literatura a hudba“ (resp. „hudba a literatura“ nebo „hudba v literatuře“ či „literatura v hudbě“) v poslední době vzrůstá, příkladem může být kromě řady statí na toto téma rovněž mezioborová konference Skladatel a literatura, která se konala v r. 1994 v Brně. Hodnotíme-li dnes situaci v odborné reflexi dané problematiky, můžeme říci, že různorodé otázky, které jsou spojeny se vztahem literatury a hudby se sice nikdy neobjevily v řadě zásadních problémů, které určovaly základní směry výzkumu a které by rozhodovaly o podobě současné literární vědy nebo – z druhého břehu – muzikologie, ale nikdy nebyly ani zcela zavrženy a stále vyvolávaly četné diskuse a polemiky. Zdá se, že o tom rozhodli dva činitelé. Na jedné straně časté a mnohdy dokonce velmi promyšlené vazby na hudbu v některých literárních textech, které si nezdědka vyžadovaly specifický výzkum na pomezí umění. Na druhé straně uvědomění si různých

metodologických nebezpečí, které vyvolalo metaforické uvažování o v podstatě „hudebním“ charakteru literatury.

V této situaci měly po druhé světové válce místo především individuální výzkumné aktivity (ať už analyticko-interpretací, nebo teoretické), a nevznikly proto ani významnější teorie na dané téma. Absentovaly vhodné analytické nástroje, kterými by bylo možné vědecky účinným způsobem realizovat výzkum na hranicích obou umění. Dokonce se zdá, že problematika vztahu literatury a hudby není v obecném smyslu slova samozřejmou záležitostí, čemuž však naštěstí pro nás protirečí badatelská praxe. Nabízí se totiž výzkum na poměrně nejméně „zaminovaném“ terénu – výzkum na poli široce chápané intertextuality, k níž se obrací pozornost badatelů zejména ve druhé polovině 20. století. Jinak řečeno rozmanité projevy existence hudby v literatuře by měly najít vhodné místo v kánonu zájmu současného badatele literatury, aby s konečnou platností bylo možné odpovědět na otázku, zda vztah literatury a hudby má nebo nemá představovat objekt kritické reflexe současného literárního vědce či muzikologa. My se zde však nyní chceme soustředit především na otázku pozice daného výzkumu především v literární vědě, abychom byli s to dostát formulačním požadavkům její metodologie, aniž bychom však výsledky *sensu stricto* muzikologického výzkumu pomíjeli a ponechávali pouze sféře hudební vědy. Jinak řečeno, naše reflexe se bude týkat především specifického vztahu „hudby v literatuře“.

Zásadní problém výzkumu fenoménu hudby v literatuře je dán absencí literárních konvencí, jež by umožňovaly určit vztah literárního textu k hudbě. To je patrné zvláště tehdy, když se týká analýzy hudebního aspektu jako sotva jednoho z mnoha hledisek konkrétního literárního textu. Na pomoc přichází – přinejmenším v období posledních dvou až třech desetiletí – interdisciplinární komparatistika jako jedna z větví komparatistiky obecně, především v její americké verzi (o což se zasloužili zejména C. S. Brown a později S. P. Scher, J.-P. Barricelli, J. Winn), později v její francouzské podobě (J.-L. Cupers, I. Piette, F. Escal, F. Claudon, J.-L. Backès, P. Brunel, A. Locatelli). Zajímavým a pro nás inspirujícím způsobem se rozvíjí polská, na vztah hudby v literatuře orientující se větev interdisciplinární komparatistiky (A. Barańczaková, J. Błoński, S. Dąbrowski, M. Głowiński, K. Górski, A. Hejmej, P. Kierzeková, T. Makowiecki, A. Matracka-Kościelnová, J. Opalski, M. Podraza-Kwiatkowska, W. Stróżewski, E. Wiegandtová, M. Woźniakiewicz-Dziadoszová, Czesław Zgorzelski aj.), přičemž především z této tradice se odvíjejí naše úvahy na dané téma, které se týkají jednak pohledu na problematiku vztahu literatura a hudba, jednak analyticko-interpretací postoje badatele a problematiky intertextuality (ve vztahu literární text – hudba/hudební kompozice).

Badatelský projekt, značně obsáhlý pokud jde o přítomnost jiných druhů umění v literatuře (v porovnání s jejich mnohem skromnějšími podobami v hudbě), se v minulých desetiletích ujal v již zmíněné větvi komparatistiky. Lze připomenout práce Calvina S. Browna (autora mnoha článků a inspirujících studií: *Music and Literature*, 1948; *Tones into Words*, 1953; iniciátora mj. speciálního čísla časopisu *Comparative Literature* v r. 1970), abychom doložili, že se dnes již jedná o samostatnou sféru srovnávacích studií. K

dalším významným badatelům vztahu literatury a hudby patří zmíněný S. P. Scher jako autor mj. knihy o tematizaci hudby v literatuře *Verbal Music in German Literature* (New Haven 1968). Generační zlom v komparativním výzkumu předpovídal VIII. Kongres AILC (Association Internationale de Littérature Comparée) v Budapešti v r. 1976; určité signály nových badatelských tendencí obsahovaly vystoupení Henryho H. H. Remakea (*The Future of Comparative Literature*), který postuloval nutnost rozvoje interdisciplinárních studií. Zájem o problematiku hranic umění a interdisciplinaritu se projevil i na IX. Kongresu AILC „Literatura a ostatní umění“ v Innsbrucku v r. 1979. Kromě třech základních problémů (literatura a vizuální umění, literatura a film, teoreticko-metodologická specifika disciplíny) se do centra pozornosti dostala i otázka literatury a hudby (s referáty na dané téma vystoupili mj. S. P. Scher, P. Egri, F. Claudon, J.-L. Cupers). Dále můžeme uvést speciální vydání odborných časopisů, např. tematická čísla *Revue de Littérature Comparée* (č. 3, *Littérature et musique*), *Revue des Sciences Humaines* (č. 205, *Les écrivains et la musique, Les musiciens et la littérature*) a *Romantisme* (č. 57, *Le Musicien*). Dále založení International Association for Word and Music (WMA; Graz 1997) nebo konference v r. 2000 *Musique et littérature dans la France du XXe siècle* (Sorbona) a *Interdisciplinary Studies: In the Middle, Across, or in Between?* (Yale University, organizovala ji ICLA). Od r. 1985 se v *Yearbook of Comparative and General Literature* objevuje bibliografie hudebně-literárních výzkumů. (V tomto ohledu se jeví jako cenný soupis nahrávek zhudebnění české poezie v časopise *Tvar* „S mikrofonem za trochejem“ č. 1, 2002 – č. 12, 2003, na který od č. 14 z r. 2003 po č. 21 z r. 2003 navázal soupis zhudebnění zahraničních básníků českými skladateli, hudebními skupinami a interprety.⁸) Z mnoha monografií na dané téma jmenujme přehledovou studii *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music* (New Haven) Jamese Winna, zkušenosti minulých desetiletí sumarizující *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970-1985)* (Namur 1987) Isabelle Pietteové, metodologický průzkum *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire* (Bruxelles 1988) Jeana-Luise Cuperse, popularizující práci, která však prozrazuje značnou erudici, *Musique et littérature: essai de poétique comparée* (Paris 1994) Jeana-Luise Backèse, historicky přehledový pohled *Éloque du phrasé* (Paris 1999) Andrého Wysse a řadu souborných prací, z nichž pozornost si zasluhuje 2. číslo *Word and Music Studies*, jež bylo věnováno památce Calvina S. Browna, *Musico-Poetics in Perspective* (Amsterdam – Atlanta 2000) a vyšlo v redakci J. L. Cuperse a U. Weissteina, přičemž první část svazku představuje nejnovější tendence v hudebně-literárních studiích a druhá obsahuje statě C. S. Browna z let 1938 – 1987. Pozornost si rovněž zasluhuje ve středoevropském kontextu ojedinělá antologie statí polských literárních vědců *Muzyka w literaturze* (Kraków 2002) v redakci A. Hejmeje, která zahrnuje studie, jež se týkají teoreticko-historické problematiky výzkumu hudby v literatuře a hudebních kontextů v určitém literárním díle z pohledu nejrůznějších intertextuálních vztahů.

⁸ Od č. 1 z r. 2004 je v rubrice „Natačky“ časopisu *Tvar* uveřejňován soupis filmových a televizních prepisů literárních děl.

Je-li vůbec ještě možná nějaká syntéza v humanitních vědách, pak pravděpodobně jenom taková, v které se odvrhne hermeneutický pohled ve prospěch eklektického pohledu, kdy různé body pozorování a rozmanitá stanoviska získávají rovnocenný status. Dáno je to i skutečností, že v průběhu 20. století probíhají ve svých důsledcích významné změny, díky jimž se proměňuje způsob myšlení, jenž vládne v současných humanitních vědách.

SHRnutí KAPITOLY



Mezi zastánci i protivníky „hudebnosti“ literárního díla můžeme najít více či méně radikální názory.

Nejdůležitější a nejzajímavější teorie, které analyzují otázku „hudebnosti“ literatury za předpokladu, že vazby mezi těmito druhy umění jsou možné, akceptují mj. tematizování hudby, uvádění do literárního textu skutečných nebo fiktivních hudebních děl, hudebníků, hudebního prostředí apod. Na úrovni obsahu i formy jde o používání hudebních technik, „zhudebňování“ stylu výpovědi.

S akceptováním určitých způsobů působení hudby v literárním díle při současném zavržení jiných se lze setkat jen v nemnoha teoriích, a to nikoli proto, že většina badatelů uznává každou formu soužití hudby a literatury, ale proto, že většina z nich neanalyzuje celek problému „hudby v literárním díle“, jelikož se soustřeďuje jen na jeden problém.

Zatímco tematizace hudby je většinou vědců považována za možný způsob působení tohoto umění v literárním díle, častěji se setkáváme s pochybnostmi o možnosti přeložitelnosti hudby do literárního jazyka. Skutečnost, že nějaké dílo není přeložitelné, ještě neznamená, že ho nemůžeme interpretovat.

I kdybychom přijali představu, že hudba a literatura mohou na sebe navzájem působit, objevuje se nový problém. Týká se materiálu obou umění, na jehož základě může probíhat jejich korespondence. Nicméně vazby mezi oběma uměními probíhají již od starověkých dob. Převaha vokální hudby nad instrumentální začala již na začátku dějin hudby, trvala do konce 16. století. Zpěv byl pravděpodobně první formou hudební tvorby. Koexistence poezie a hudby je mimo pochybnost, zatímco spojení prózy s hudbou jsou mnohem mladší. Dnes víme, že i próza ve stejné míře jako poezie může realizovat hudební konstrukce, strategie a techniky. Rovněž v oblasti tematizace hudby mají prozaická díla velké spektrum možností uvádění a rozvíjení hudebních otázek, témat a motivů.

Jak upozornil Radomil Novák, na rozdíl od jiných evropských a světových univerzitních pracovišť, kde se sledovaným fenoménem vztahu hudby a literatury zabývají celé výzkumné týmy, nebyl problém v našich podmínkách dosud komplexněji a adekvátně jeho významu řešen. Pouze někteří vědci se zajímají o dílčí témata, což však nelze považovat za systematický výzkum. Příkladem literárních vědců, kteří se na konci 19. a v první polovině 20. století věnovali problému, mohou být F. X. Šalda, A. Novák či B. Václavek. Šalda se k hudbě vyjadřoval sice jen okrajově (tvorba R. Wagnera, B. Smetany, Z. Fibicha, A.

Dvořáka), inspiroval však svými bystrými analýzami hudební kritiky, estetiky a historiky (Helfert, Bartoš). Arne Novák patřil ve své době k nadšeným posluchačům jak instrumentální, operní, tak hlavně sborové tvorby (A. Dvořák, B. Smetana, P. Křížkovský, L. Janáček ad.), psal podnětné studie, ve kterých mj. sledoval vzájemné spojitosti hudby a literatury a přispěl tak k nastolení komparatistických otázek. U Bedřicha Václavka šlo zejména o jeho přínos v oblasti zájmu o lidové a zlidovělé písně. B. Václavěk úzce spolupracoval s muzikologem Robertem Smetanou a jejich společná práce byla příkladem plodné spolupráce mezi vědci, zabývajícími se sledovanými obory.

Chybí kvalitní literárněvědné i muzikologické práce, které by se věnovaly komparatistickým problémům na hranicích obou umění. Jiří Fukač tvrdí, že muzikologie vykonala na tomto poli i přes mnohdy povrchní přístup dosud více než literární věda, např. ve zkoumání otázky programní hudby, interpretace oper za pomoci výkladu libreta, zkoumání písňových textů atd. Dalším problémem je terminologická roztržitost a odlišnosti v uchopení a výkladu styčných termínů. Vědci se většinou pohybují v extrémech: jedni tyto termíny přijímají a snaží se o jejich korektní výklad, druzí je odmítají a ostře ohraničují oblast působnosti obou umění, ačkoli v jejich vývoji mohlo docházet k různým „variantám a kombinacím obou krajních alternativ“ (J. Fukač).



OTÁZKY

1. Co určuje výzkum specifického vztahu „hudby v literatuře“?
2. Proč se vztahu literatury a hudby věnuje interdisciplinární komparatistika?
3. Jaké schéma hudebně-literárních výzkumů navrhl Steven P. Scher?
4. Jmenujte hlavní odborné práce, které se týkají vztahu literatura a hudba, zejména z komparatistiky.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Které české muzeum archivuje česká „chopiniana“, tedy české (i zahraniční) památky na pobyt F. Chopina v českých zemích? Dokázali byste najít a jmenovat některá z českých literárních „chopinian“ a kdo byl jejich autorem?

DALŠÍ ZDROJE



Hejmej, A. *Muzyczność dzieła literackiego*. 2. vyd. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

Muzyka w literaturze. Red. Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002.

Novák, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005.

Wellek, E., Warren, A. *Teorie literatury*. Přel. M. Calda, Z. Stříbrný. Olomouc: Votobia, 1996.

Bělina, P., Valšubová, A. *Mozart a jeho Praha*. Praha: Melantrich, 1996.

Hanousek, P. Beethoven, Liszt a Lichnovští, *Talent*, 2011, č. 5, s. 2–5.

Martinek, L. Reflexe vztahu literatury a hudby se zaměřením na polskou literární vědu In: *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia konaného 7. – 8. 11. 2007 v Olomouci. J. Schneider, L. Krausová (eds.). Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 127–137.

Martinek, L. *Fryderyk Chopin v české literatuře*. Opava: Slezská univerzita, 2013.

Novák, R. *Česká literatura jazzující (1918–1968)*. Ostravská univerzita: Ostrava, 2012.

Sus, O. *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*. L. Soldán, D. Jeřábek (eds.). Brno: Masarykova univerzita, 1992.

Volek, T. *Mozart a Praha*. Praha: Supraphon, 1973.

PRO ZÁJEMCE



Pokuste se zjistit podrobnosti pobytu Ludwiga van Beethovena a Franze Liszta na zámku v Hradci nad Moravicí, případně o pobytu Fryderyka Chopina nebo Wolfganga Amadea Mozarta v Čechách.

TUTORIÁLY



Poslechněte si například skladby Beethovena, Chopina nebo Mozarta inspirované pobytem v Čechách (zejm. Chopin) nebo vzniklé během jejich zdejšího pobytu byť nezávisle svou tematikou na českém prostředí (Beethoven, Mozart). Pakliže na to nepřijdete vlastním výzkumem a iniciativou, pro podrobnosti k poslechu kontaktujte vyučujícího. (Vycházejte z literatury uvedené v *Dalších zdrojích*.)



ŘEŠENÁ ÚLOHA

Odpovězte na otázku, jestli se pobytem výše zmíněných hudebních skladatelů (Beethoven, Chopin, Mozart) inspirovali někteří naši spisovatelé a jak se dané hudební inspirace konkrétně projevily v jejich tvorbě.

6 HUDBA V LITERATUŘE, ZÁKLADNÍ PROBLÉMY

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Po prostudování textu se budete orientovat:

- ve vzájemné literárně-hudební součinnosti;
- v symbiózách literatury a hudby;
- v otázkách a problémech „hudební“ tematiky v literatuře;
- v problematice hudby jako tematickém prostředku literárního vyjádření;
- v problematice hudby jako bezprostředního nebo zprostředkovaného objektu literárního zobrazení.

CÍLE KAPITOLY



Cílem kapitoly je

- seznámení se s široce pojímanou spoluprací obou umění – literatury a hudby,
- dále s různými názory na daný typ součinnosti a symbiózy,
- konečně s různými úrovněmi tohoto vztahu, jež lze rozvrhnout do různorodých směrů při zohlednění rozličných prvků, které byly přitom použity.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



literární hudebnost, genologie, fenomenologie, aluze, fonematika, syntax, hudební emocionalita, romantismus, Gesamtkunstwerk

Literatura je z různých druhů umění (výtvarné, hudební) nejvíce sémantická, proto jsou jí dostupné určité oblasti jevů, jež nelze vyjádřit v hudbě nebo v malířství. Hudba byla po nejdelší část své existence spojována vždy s mimohudebními účely. Až v klasicismu se nakrátko odpoutala od přímých vazeb v podobě tzv. hudby absolutní proti hudbě programní, která se v romantismu uplatnila s velkou vehemencí. Stále spory se vedou o to,

do jaké míry (a za jakých okolností) se v hudbě „rozpouštějí“ myšlenky – to je záležitost romantismu, ovšem chápání hudby nespočívá jen v pochopení proudů emocí.⁹

Romantismus, který snil o syntetizujícím umění (jehož prodloužením je wagnerovská koncepce Gesamtkunstwerku), zahájil velké přibližování hudby a literatury, jež přešlo do vzájemného pronikání umění – pronikání literárních způsobů myšlení do hudby a zhudebňování poezie. Obecná estetika přijímala existenci uměleckého díla i uměleckou kompozici obecně a jejich varianty spatřovala v dílech a ve výtvarných, hudebních a literárních kompozicích. S. Mallarmé tvrdil, že hudba a literatura jsou alternativní podobou jediného uměleckého jevu. Naopak zastánci výlučného pojetí speciálních estetik zdůrazňovali zásadní nesourodost různých umění, jejich autonomní povahu a z toho vyplývající odlišnost. Kompromisní stanovisko hájila Stefania Skwarczyńska, která připouštěla jako problém genologie přenos do literárního materiálu druhových východisek jiného umění. Také někteří skladatelé hovořili o tom, že existují oblasti vzájemné výměny specifických vlastností (*communicatio idiomatum*). K tomuto monistickému východisku sklánělo badatele přesvědčení, že vzájemná schopnost interpretace a vyrůstání „jednoho z druhého“ je umožněna zásadním strukturálním příbuzenstvím, podřízením hudby a „řeči“ nějaké společné logice nebo obecně zásadě rovnováhy. Zastánci specifických estetik tedy negují možnost interdisciplinárního přechodu, ale jak tradice, tak každodenní praxe svědčí o tom, že v literární historii se badatel těžko obejde bez znalosti vzájemného příbuzenství umění, že není dost dobře možné poznávat určitá literární díla, aniž by existovalo povědomí o hudbě, s níž byli spisovatelé v kontaktu, že docházelo k neustálé osmóze stylů, stylizací i technik nebo že máme doklady o dlouhodobé stylizačně-transkripční praxi v umění či alespoň o aluzích. V literatuře, která se odvolává (do té míry, do jaké to umožňuje jazyk) na hudební vzor, jenž se pak stává reinterpretovatelným výchozím systémem, jsou velmi snadno odlišitelné alespoň určité typy prvků patřících hudební konvenci. Můžeme se tedy nyní zamyslet nad literárně-hudební součinností a vzájemnými symbiózami literatury a hudby.

S. Skwarczyńska odlišuje kontakty a vlivy umění, jež probíhají:

- a) inspirací (tematickou, formálně-kompoziční, fakturovou);
- b) výpůjčkou (stejně jako v bodu a)
- c) transpozicí (jako v bodu a)
- d) součinností.

Široce pojímanou spolupráci umění považují za nezpochybnitelnou také R. Wellek a A. Warren v knize *Teorie literatury*. Důkazem je nejstarší historie umění. Řecká tragédie se zrodila z ducha hudby (mezi obřadním tancem a slavnostním zpěvem). Zpěvně byly přednášeny homérské eposy i hebrejské žalmy, starořecká rapsodie, ruské dumky a byliny, anglické a skandinávské balady, novodobá lyrika navazuje na hudební formy; středověká hudba a liturgická píseň daly vzniknout hudebně-slovní tvorbě: hymnům, kantátám, náboženským (i světským) písním. Funkce, které kdysi plnila starořecká tragédie, zčásti

⁹ Za úvahu na to téma jsem povinován díkem prof. Aleně Burešové.

převzala opera. V programní hudbě literární komentář plní úlohu pomocného a spolupracujícího prvku, nebo se hudba dokonce snižuje k úloze ilustrace ke komentáři. V hudebním zápise se setkáváme jednak se znaky specifickými pro hudební notaci a jednak s jazykovými výrazy, jež mají podávat informaci např. o rychlosti interpretace díla (nebo jeho části), určují náladový obsah hudebního díla (nebo jeho části) a jsou tedy důležité pro správné vyjádření charakteru a struktury hudebního díla (hovoříme o tzv. heteronomních znacích). Způsob interpretace tedy závisí také na významu slov, která denotují mimohudební stavy věcí, ačkoli na samotnou interpretaci má vliv specifická hudební tradice.

Na daný typ součinnosti a symbiózy jsou různé názory. Autoři *Teorie literatury* tvrdí, že nejlepší poezie nesměruje k hudbě, nejlepší hudba nepotřebuje slova, básně s dokonalou formou nejsou nejvhodnějším materiálem pro skladatele písní, žalmy ztrácejí svou uměleckou hodnotu v dílnách skladatelů (s čímž by šlo polemizovat). Impresionista Claude Debussy tvrdil, že hudba začíná tam, kde končí slova. Modernista Edgar Varése odlišuje inspiraci od součinnosti (kooperace). Podle něho podnět může vycházet z myšlenky, z něčeho, co navozuje pohnutí. Avšak to, co promlouvá ke skladateli zevnitř, je jenom zdánlivým motivem, jenž je nakonec eliminován z té podoby, již v závěru díla přijme. V literatuře je tomu podobně, pokud jde o úvodní podnět a konečný tvůrčí výsledek.

Soustředme se nyní na „hudební“ tematiku v literatuře.

K důležitým činitelům přibližujícím literární dílo k dílu hudebnímu patří eufonické, kompoziční, tematicko-obsahové a pojmové faktory. Nás bude zajímat hudba jako tematický prostředek literárního vyjádření a jako bezprostřední nebo zprostředkovaný objekt literárního zobrazení. První funkcí hudby se zabývají badatelé, kteří například zkoumají důležitost obrazů spojených s hudbou v Shakespearově díle a poukazují mj. na to, že v jeho symbolice zaujímá hudba významné místo. Druhou funkcí hudby se zabývají badatelé, kteří zkoumají působení hudby; lze ji pojmut do těchto bodů:

1. Popis hudebního díla: a) objektivní (odborný), b) subjektivní;
2. Popis reakcí posluchače na literární dílo: a) psychofyzická reakce (vnitřní postoj, smyslová zkušenost), b) duševní reakce (pocity a morální postoje).

Zdá se, že se hudební dílo, hudebník (skladatel nebo interpret), posluchač hudby a jeho prožitky mohou stát hlavním nebo vedlejším tématem některých literárních děl. Vyskytla se dokonce i domněnka, že by programovost hudebního díla měla usnadňovat jeho objektivní popsání literárními prostředky.

Již T. S. Eliot uváděl, že jenom zčásti lze tlumočit obsah básnického díla prostřednictvím literární parafráze. Literární popis nemůže rekonstruovat hudební dílo. Reagujeme-li na rekonstrukci hudebního díla v literárním zobrazení, zaměříme se na významy slov, které mohou jedině velmi mlhavě přibližovat hudební dojmy; zcela vyloučena je již hudebnost samého literárního díla. Pro zprostředkované poznání nějakého hudebního celku je pak nutná buď čtenářova znalost popisovaného díla, nebo umístění v popisu konkrétních

technických informací na téma zvuků, o které jde. Ve vědomí čtenáře dochází buď k připomenutí si skutečného díla, nebo k vytvoření představy fiktivního díla. Spisovatelská praxe popisování dojmů osob, které poslouchají hudbu nebo popisující chování hudebníka, jsou mnohdy vzdáleny rekonstrukci samého hudebního díla; subjektivní dojmy čtenáře se nedají předvídat. Pokud už hledáme něco, co by mohlo být „hudbou v literárním díle“, pak je možné hledání pouze ve zvukové vrstvě díla. Hudební dílo není možné napodobit slovesným materiálem, neboť slova pouze charakterizují náš postoj k hudbě, ale nikoli hudbu. Hudební estetiku nakonec zajímá zvuk ve fenomenologickém pohledu – jako kvalita nebo soubor kvalitativních prvků poskytnutých posluchači, takže nelze zcela subjekt eliminovat. Jestliže je tedy obtížné uchopit problematiku hudby, která je vytvořena literárním zobrazením či popisem, pokusme se tedy najít jiné úrovně a způsoby začleňování hudby do literatury. Nejprve si povšimněme „hudební“ fonematiky v literatuře.

Podobně jako se objevil hudební termín „Lieder ohne Worte“ (Mendelssohn), v literatuře byla hledána Sprachmelodie, tedy „hudební“ organizace zvukové vrstvy díla. Welles a Warren dokonce uvádějí, že nelze zcela zpochybnit možnost doslovného přetvoření poezie na hudbu. Je jisté, že tempo, rytmus a metrum patří k distinktivním rysům obou umění – poezie i hudby – ale našli bychom je i ve zcela nemúzických oblastech, takže nejsou specificky hudební, byť především v hudbě má například rytmus důležitou a výraznou funkci. O větší hudebnost verše usilovali francouzští symbolisté; jejich postulátem byla „melodizace“ básnické fráze. V hudbě je zvukový pohyb spojený hlavně s melodickou linií díla, přičemž samu hudbu lze charakterizovat jako organizaci času realizovanou ve zvukovém materiálu. V „jazyku“ hudby mezi zvukem a větnou stavbou (syntaxí) neexistuje zprostředkující úroveň, která je přítomna v přirozeném jazyku (a v jazyku literatury) jako úroveň slova – významové jednotky. Nejen repertoár zvuků, jako spíše vztah k zvuku odlišuje jazyk (a literaturu) od hudby. Literatura (poezii v to počítaje) je jazykovou promluvou, větnou analýzou smyslu vět, které tvoří základní vrstvu literárního díla. Setkání hudební technologie s básnickým materiálem je možné jen tehdy, když nastane odtržení poezie od jejích sémantických zdrojů a jejího vlastního materiálu (slovníku). Tehdy zaniká rozčlenění smyslu ve výpovědi, neboť nastal rozpad smyslu! A za co je třeba zaplatit tuto nejvyšší cenu? Vždyť sami obhájci „melodizování“ literatury přiznávají, že je čímsi zcela jiným než hudební melodičnost a nekonečně chudším, dokonce mnohdy neodlišitelným od tradiční onomatopoeie. Posluchač reaguje na slovo bezprostředně (soustředěním se na okamžik znění) a interpretačně (soustředěním se na význam), tudíž ani to, co vnímá v prvním okamžiku, není hudebním prožitkem. Přirozený jazyk totiž „nezní“; když mluvíme, nepředvádíme zvuky řeči.

Je tedy fonetická hodnota oním skutečným materiálem, který nám dovoluje hovořit o hudebnosti literárního díla? Můžeme na to odpovědět paralelou: Ikonické znaky plní svou úlohu znaku s ohledem na podobnost k nějakému předmětu. Tato podobnost je sice nutná, ale nedostačující, neboť musí nastoupit ještě konvence. V naší otázce je tomu podobně. Napodobovány jsou hudební harmonie, ale výsledkem jejich popisu v literatuře je jen jejich napodobení. Porovnávání hudebního systému s jazykovým tedy vyžaduje velké obezřetnosti.

Po dlouhou dobu byla hudba ve středu našeho emocionálního života, rozvíjela se prostřednictvím citů a díky nim. Současná hudební estetika uvádí, že v hudebním díle vystupují emocionální kvality, které nejsou totožné s výrazem něčích psychických stavů a jsou také ve značné míře určovány konvencemi. Filozofové (Schopenhauer, Hegel, Kant) stavěli různým způsobem do protikladu rozum a cit, z čehož proniklo do estetiky pojetí určitosti a neurčitosti a právě jako všeobšáhla neurčitost se projevila hudební emocionalita v literatuře. Tomu v kritických soudech odpovídaly další podobné pojmy jako „dojímavá atmosféra“, která byla přece tolik typická pro hudební modernismus (zejm. impresionismus), „hudební kolébání“ (houpání) apod. (Jako kdyby neexistovala jiná atmosféra hudby, například humor a vtip v tvorbě Monteverdiho, Bacha, Haydna, Mozarta, Wagnera, Mahlera ad.) Metafory kritiků jsou mj. svědectví o tom, že když už se nenašly obsahově jasné pojmy, připsala se literární hudebnosti citová neurčitost, tím pádem i významovou nepřesnost. „V hudbě se rozpouští myšlenka“, tvrdila téměř jednohlasně kritika, takže i tam, kde je hudba vzorem pro literární tvorbu. „Hudebnost“ byla spatřována ve zrušení významových struktur a logického pořádku, v upřednostňování konotací před denotacemi, v prchavosti myšlenek a obrazů, jež se jen otírají o zcela beztvare obsahové sféry. Romantické uvažování o hudebnosti literatury, charakteristické deintelektualizací (našly by se i výjimky, např. neurčitost u Valéryho nemusí být sentimentální, ale abstraktně rozumová) usvědčuje jejich původce o gnozeologickém omylu. Stačí změnit pohled na samu hudbu, když hudební formy představují v hudebním díle činitel racionálního pořádku. Feuerbachovské poukazování na smyslový okamžik v hudbě byl výsledkem určitého spekulativního způsobu myšlení. Poznání se rozdělovalo na bezprostřední (smyslové) a nepřímé (pojmové). V hudbě – dokonce i při zohlednění stavby díla – nebyly nalezeny pojmy, takže jí byla přirčena smyslovost a poznávací bezprostřednost a byla prohlášena za „nižší“ než slovo, jež se zúčastňovala toho, co bylo „duševní“ (Kant tento rozpor usiloval setřít, když zohledňoval v hudbě harmonii rozumu a citu). Oscilace mezi afektivním a rozumovým vnímáním umění není však ponechána náhodě. S kulturní formací (epochou) se vždy pojí určitá kulturní (estetická) norma, která vnímateli umožňuje kontakt s uměním.

Hudebnost, jak bylo naznačeno výše, se neredukuje na zvukovou stránku jazyka. To, co je nezvukové v hudebním díle, je buď způsobem organizace zvuku, nebo kvalifikacemi díla, jež vytvářejí celek. Náleží sem hudební forma (např. rondo, sonátové allegro, téma s variacemi), zvukový pohyb (spojený s melodickou linií), fázová struktura (quasi-časovost), emocionální kvality a umělecké hodnoty. Úsilí o přenesení hudebního vzoru na půdu literatury neopomenulo ani to, co je formálně-kompoziční. Zastánci výlučnosti speciálních estetik nezapomněli připomenout, že existuje zásadní nesouměrnost mezi kompozicemi různých umění, tedy nemožnost přesného přenesení (v doslovném smyslu) hudební kompozice na půdu literatury. Zdůrazňovali, že každý pokus tohoto druhu musí nabývat vlastní, individuální potvrzení a vysvětlení ze strany kritika a že „hudební“ kompozice nemůže v díle nahradit literární kompozici, může se jí nanejvýš stylisticky podobat, a to ještě jenom zčásti. Skwarczyńska například nesouhlasí s tím, že by měla v literárním díle existovat kompozice přenesená z jiných druhů umění, avšak na to jsou protiargumenty, které hudební kompozici v literárním díle naopak spatřují (*Edison V. Nezvala, Hymny J. Kasprowicze, Koncerty brandenburskie S. Swena Czachorowského*).

K tomu lze podotknout, že o hudebnost ve zvukové složce usilovali kromě humanistů mnozí moderní spisovatelé, např. K. Čapek, V. Vančura (uplatňovaly se forma sonátová, písňová, variační, obecné schéma gradace, dramatu atd.), přímo v textu se zaujímají postoje k hudbě (výklady hrdinů, role hudby v ději, např. L. N. Tolstoj, R. Rolland, J. Škvorecký, E. Hostovský aj.). Práce s významem i zvukem se realizuje zejména v poezii, ovšem i v řečové promluvě, která má svou melodiku, neexistuje řečový projev bez citového zabarvení (i v tzv. neutrálním projevu musí zůstat melodika řeči), běžně z tónu mluvy lze poznat rozpoložení mluvčího, mnohdy i jeho charakter.

Ostatně sama Skwarczyńska přiznává, že hudba literatuře předává především své formy. Je pravdou, že spisovatel má k dispozici jiný materiál než hudebník a tento materiál musí uspořádat především literárně a je taky pravdou, že hudební kompozice nedokáže odstranit z díla jeho myšlenkový obsah, jenž také vyžaduje kompozičního pojetí. Hudební kompoziční vzor zahrnuje větnou stavbu, versifikaci, ale také spisovatelovo zacházení s tematickými motivy, refrén, parafrázi, paralelismus, kontrasty, proplétání motivů, jejich ouverturové seskupení nebo variační přetváření, následování schématu fugy, sonáty, určování hlavních či příznačných motivů (leitmotivů) atd. V modernismu tyto kompoziční postupy byly potvrzovány i „hudebními“ tituly literárních děl nebo jejich částí. Tento způsob uspořádání motivů musel pochopitelně mít vliv na způsob organizace zobrazovaného světa v díle. A následně měl vliv i na literární kritiku, na metody analýzy takto uspořádaných literárních děl. Přemrštěné užívání hudební terminologie v analýze literárního díla ve své době vyvolalo řadu odmítavých reakcí (Skwarczyńska, Welck – Warren), neboť variace motivů, kontrasty nálad nebo jejich uvádění do souvislosti, dokonce i tehdy, když spisovatel vědomě navazuje na vzory z hudby, se mohou objevovat také nezávisle na hudebním vzoru a nemusí se odlišovat od běžných literárních postupů, jako je opakování nebo kontrast atd., které jsou ostatně charakteristické pro všechny druhy umění.

Východisko z této debaty nebo neutrální postoj v diskusi nabízí kategorie formálního mimetismu (M. Głowiński), která je chápána jako druh stylizačního přenesení konstruktivních pravidel, předstírání reprodukce cizí formy, sugesce analogie, jejichž rozpoznání je podmínkou správného pochopení díla. Z této pozoruhodné kategorie však vyplývá direktiva určující způsob percepce, která je nad formou. Není tedy ani tak důležité, jakou vzorovou formu spisovatel z hudby přejal, jako spíš metoda či způsob, jak to učinil.

V zásadě všechno, co vstupuje do literárního díla, vstupuje do něj již jako přetvořené, přetransformované – převrácené ve fantom (předstírání) sebe sama, ačkoli charakterizované jako „to stejné“ (tzn., že zůstává stále zachováno v konvenci předstírání – nepředstírání). Tento postoj je blízký fenomenologickému pohledu na literární dílo. V Ingardenově koncepci jsou věty, jež mají povahu tvrzení-soudů v literárním díle pouze quasi soudů (hrají úlohu soudů); v současném románu se vztahují k reálnému světu, ale pouze zdánlivě a současně jsou zasazeny v bytí, nelze je traktovat zcela vážně; v historickém románu mají s pomocí podobenství pouze otevírat předměty, které kdysi skutečně existovaly, dokonce mají předstírat, že jimi jsou (dochází ke quasizobecnění

minulé skutečnosti). Realitu zastupuje (podle filozofa Maxe Schelera) „fenomén reality“. Podobně je tomu se strukturálním aspektem literárního díla. Časovost je quasi-časovostí, jež spočívá na uspořádání návazností, jež je rovněž chápáno přeneseně. A čtenářské zkušenosti – jako typ zkušenosti – nejsou autentické, jsou jen vymyšlenými zkušenostmi, které značně specifickým způsobem zasahují do našeho života, vplétají se do něho, aniž by byly v pravém slova smyslu našimi zkušenostmi. V díle odhalené metafyzické kvality nejsou realizovány, jenom se o svůj způsob existence dělí se zobrazenými předměty. Dokonce jenom to, co má nějaký vztah k literatuře podléhá nějaké metamorfóze. R. Ingarden tvrdí, že každý význam označujícího nekomplikovaného výrazu představuje aktualizaci části ideálního smyslu, který je obsažen v pojmu odpovídajícího předmětu. Tento akt aktualizace představuje vykročení za sféru ideálního, probíhá mimo ni a existenciálně se od ní odlišuje. Tudiž i literární uskutečnění hudebnosti je spojeno – velmi podobně – se změnou způsobu její existence. Uvedení hudebnosti do díla, jak se domníval T. S. Eliot, musí proběhnout v čistě jazykové podobě. V literárním díle se nemohou skutečně realizovat ani metafyzické, ani hudební kvality, ale jedny i druhé mohou být odhaleny v quasi-realizaci. Tak soud vyřčený románovou postavou má hodnotu soudu pouze ve sféře zobrazeného světa, tak literární hudebnost má hodnotu pouze ve sféře literárního díla a mimo něj (tzn. z pohledu hudby samé) je jen quasi-hudebností. Kvalita „literární hudebnosti“ je kvalitativní modifikací literárnosti samé, za niž již nelze vystoupit, podobně intencionální stav výpovědi („citování“) nás nevede do mimotextové skutečnosti, ale pouze do intencionálního stavu toho, co je vysloveno. Objevování se oné „literární hudebnosti“ – pokud je možné a do té míry, do jaké je možné – připouští jistě její nejrůznější druhy a stupně zintenzivnění (nebo oslabení). Jistě nám nejde o to prostřednictvím analogie k Ingardenovi vytvořit jakousi kategorii quasi-hudebnosti, ale o zdůraznění určitých východisek, jež jeho koncepce nabízí.

SHRnutí KAPITOLY



Vztahy mezi hudbou a literaturou můžeme načrtnout na různých úrovních, rozvrhnout do různorodých směrů při zohlednění rozličných prvků.

1. Hudba v literatuře – veškeré informace o hudbě objevující se v literárním díle tematizovaným způsobem (podle terminologie Stevena Paula Schera „verbální hudba“).
2. Hudba a literatura – aktualizování v uměleckém jazyce prozodických vlastností přirozeného jazyka. V tomto smyslu hudební vlastnosti obsahuje každá jazyková výpověď (obsah této kategorie je větší než Scherova „hudba slov“).
3. Hudebnost literatury – vystoupení literárního díla za svůj ontologický statut směrem k statutu, který je vlastní jinému umění (např. interpretace hudebních technik a forem v literárním díle, která napodobuje hudební kompozici apod.).

Ad 1. Nejbohatší a nejrůznorodější ze zmíněných kategorií je „hudba v literatuře“. Existuje mnoho způsobů tematizování a uvádění hudby do literatury (například do světa románu). Uveďme některé z nich:

- a) Hudba nebo problémy s ní spojené jsou prvkem literární fikce:
 - popis, analýza konkrétního hudebního díla (nebo hudebního díla jako takového) a jeho vykonání či recepcce;
 - uvedení do zobrazeného světa předmětů spojených s hudbou – nástrojů, not, knih o hudbě atp.;
 - metaforické nebo doslovné užití hudební terminologie;
 - odkaz na jména, proudy, teorie nebo otázky spojené s hudbou.
- b) Do textu literárního díla jsou zapojeny úvahy na téma hudby, často nabývající téměř muzikologické podoby.
- c) Hrdinou literárního díla je hudebník, osoba spojená s hudebním prostředím nebo hudební prostředí jako takové. Daná situace obvykle vyvolává i jiné způsoby existence hudby v textu – popisy hudebních děl a jejich interpretace nebo recepcce, hudební metaforiku apod.
- d) Obrácení pozornosti k akustickým či hudebním prožitkům a zážitkům. Základem takového uvádění hudby do textu může být například charakteristika hrdiny jako člověka citlivého na akustické podněty, objevení se u něj hudebního talentu apod. Tyto podněty mohou obsahovat:
 - přirozené zvuky, hlasy přírody, lidské hlasy, systemizované zvuky obklopující člověka;
 - organizované hudební zvuky (melodie, motiv, hudební dílo, několik charakteristických zvuků).
- e) Hudební dílo nebo obecně hudba jako pramen inspirace literárního díla.
- f) Využívání v literárním díle fragmentu nebo celku textu známého ve spojení s hudbou, jako hudební text k hudbě lidové, populární, církevní apod.
- g) Umístění v próze veršovaných úryvků.
- h) Umístění v textu hudební notace:
 - skutečných nebo fiktivních hudebních děl;
 - not pro vyznačení rytmu, výšky zvuků apod.;
 - názvů not nebo jiných hudebních znaků.
- i) Titul nebo podtitul vyvolávající hudební souvislost:
 - navazování na autentické dílo, skladatele, hudebníka nebo hudební události;
 - navázání na nějakou hudební formu.

Ad 2. K „hudebním“ aspektům jazyka můžeme počítat:

- a) Práci s prozodií a intonací.
- b) Užívání onomatopoeie.
- c) Užívání hláskových paralelismů, paronomázie, echolálie.

Ad 3. K nejdůležitějším technikám „zhudebňujícím“ literární výpověď patří:

- a) Užívání opakování, paralelismů (syntaktických, tematických, formálních apod.), refrénovitost.
- b) Užívání rytmu.
- c) Následování hudebních forem.
- d) Práce s tempem díla.
- e) Užívání rytmu (lexikálního, větného, formálního, ale i v metaforickém smyslu).
- f) Poetičnost prózy.

Samozřejmě že v žádném literárním díle se nesetkáme se všemi uvedenými způsoby uvádění hudby do jeho textu, ani se všemi „zhudebňujícími“ strategiemi. Existují však díla, která realizují mnoho z výše uvedených způsobů, které mohou mít za následek, že čtenář nejen vyhledává hudební konstrukci nebo motivy, ale zároveň je pociťuje a prožívá.

OTÁZKY



1. Zamyslete se nad literárně-hudební součinností a vzájemnými symbiózami literatury a hudby.
2. Uveďte hlavní činitele, které přibližují literární dílo k dílu hudebnímu.

KORESPONDENČNÍ ÚKOL



Ve specializované antologii *Ladění slov* (1966), která je druhým větším pokusem po r. 1940 o výbor českých básní inspirovaných hudbou. Antologie je rozdělena do 12 na sebe navazujících oddílů, relativně chronologicky seřazených a rytmizovaných intermezzy, která vytvářejí básně v souhrnu nazvané *Píseň*. Zaměřte na vyhledání básní o hudbě v nejširším slova smyslu, na básně které jsou inspirovány hudebním dílem, skladateli, hudebníky, hudebními nástroji a vztahem hudby a přírody.

DALŠÍ ZDROJE



Dąbrowski, S. Muzyka w literaturze. (Próba przeglądu zagadnień). In: *Muzyka w literaturze*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków: Universitas, 2002, s. 145–169.

Eliot, T. S. Muzyka w poezii. In: *Szkice krytyczne*. Warszawa: PIW, 1972.

Głowiński, M. O powieści w pierwszej osobie. In: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1973, s. 63–65.

Ingarden, R. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.

Skwarczyńska, S. *Wstęp do nauki o literaturze*. Sv. 1. Warszawa: Pax, 1954.

Wellek, R. – Warren, A. *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia, 1996.

Kierzek, P. *Muzyka w „Żywych kamieniach“ Wacława Berenta*. Kraków: Universitas, 2004.

Ladění slov. V. Justl (ed.). Praha: SHV, 1966.

Martinek, L. Reflexe vztahu literatury a hudby se zaměřením na polskou literární vědu In: *Intermedialita: Slovo – obraz – zvuk*. Sborník příspěvků z mezinárodního symposia konaného 7. – 8. 11. 2007 v Olomouci. J. Schneider, L. Krausová (eds.). Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 127–137.

Novák, R. *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Tilia, 2005.

Novák, R. Vytváření básnické formy na hudebním principu. In: *Studia Philologica*, Annus X. Prešov: Fakulta humanitných a prírodných vied PU, 2003, s. 41–50.

Pešat, Z. Úloha hudebních titulů ve Vrchlického lyrice. In: *Sborník prací FF OU*, Literární věda, č. 4. Ostrava: Ostravská univerzita, 2000, s. 103–106.

Sedláček, K., Sychra, A. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska I. Příspěvek ke studiu fyziologických, psychologických a estetických předpokladů vnímání melodie hudby a řeči*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

Zajac, P. Hudba a lyrika, *Romboid*, 1980, č. 6, s. 71–75.



PRO ZÁJEMCE

Zaměřte se na tematizaci hudebních titulů například v poezii období českého romantismu nebo zejména modernismu, tedy v poezii přelomu 19. a 20. století (lze rovněž na příkladech děl ze světové literatury, kde je ovšem pojetí pro bádání již velmi široké). Romantikové přenášeli na oblast hudby názvy literárních žánrů (např. balada) i hudební názvosloví (mezinárodně uznávané italské hudební názvosloví, např. adagio, largo apod.). Modernisté uváděli do titulů svých básní názvy hudebních forem (např. preludia, nokturna, hymny, symfonie, koncerty, sonáty apod.). Mnoho z hudebních titulů básní má pouze metaforický charakter, evokují hudební konotace vyvolané názvy hudebních forem či žánrů. V poezii se však setkáváme i s takovými skladbami, které mohou, ale nemusí být opatřeny hudebním názvem, a přesto náležejí k těm básnickým strukturám, které jsou projektovány na hudebním principu. Zvláště patrné je to u textů vystavěných na principu některé hudební formy (Nezvalův *Edison* – sonátový princip). Přesné analogie vytvářet nelze, přesto můžeme v některých případech hovořit o hudebních principech, které se při konstruování literárního díla uplatňují a odpovídají spíše hudebním než literárním postupům.

TUTORIÁLY



Výběr titulů k průzkumu hudebních titulů můžete konzultovat s vyučujícím. Namátkově uvádíme tyto příklady (nejen z období modernismu): Otokar Březina – Z věčných dálek (*Tajemné dálky*), Hudba slepců (*Ruce*), Zpěv staletími bloudící (*Stavitelé chrámu*); Karel Toman – Ó hrajte..., Nálada (*Pohádky krve*); Jiří Wolker – Slepí muzikanti (*Těžká hodina*); Josef Hora – Pod prsty hudby (*Domov*); Jaroslav Seifert – Koncertní kavárna, Marseille (*Svatební cesta*); Vilém Závada – Hudebnice (*Hradní věž*); Vladimír Holan – Při hudbě (*Asklépiovi kohouta*), Hudba (*Kamení, přicházíš*); Oldřich Mikulášek – Hudba (*Ortely a milosti*), Poezie hudby (*Pulsy*), Ladění (*Tráva se raduje*); Ivan Blatný – Letní hudba (*Stará bydliště*) atd.

ŘEŠENÁ ÚLOHA



Pokud jde o prózu, vyhledejte jazzovou tematiku a motiviku například v díle Josefa Škvoreckého nebo Jacka Kerouaca. Zamyslete se nad tím, jakým způsobem je hudba v těchto dílech tematizována.

7 VZTAH LITERATURY A FILMU, FILMOVÁ ŘEČ VS. ŘEČ LITERATURY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V této kapitole budou studentům nejprve nastíněny základní možnosti vztahu literatury a filmu i možné důvody, proč se filmaři k literatuře tak často obracejí. Poté se bude kapitola důsledněji věnovat definici filmu a jeho vymezení vůči ostatním uměleckým druhům, zejména literatuře. Velký důraz bude kladen i na specifikaci typických znaků filmového umění a charakteristiku jeho jednotlivých žánrů, stejně jako na seznámení se se základními skladebnými a významotvornými prvky filmové řeči. Aby studenti totiž mohli snadněji proniknout do tajů vzájemného vztahu literatury a filmu, je potřeba, aby si osvojili nejen literární, ale především filmovou terminologii.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vysvětlit důvody, proč filmaři adaptují filmové předlohy,
 - definovat, co je film a jak se liší od ostatních uměleckých druhů,
 - definovat jednotlivé filmové žánry,
 - orientovat se v základních pojmech filmové řeči.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

240 minut



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

původní námět, adaptace, taxonomie, filmové druhy a žánry, hraný film, dokumentární film, animovaný film, experimentální film, filmová řeč, filmový obraz, záběr, střihová skladba, filmový zvuk, filmový formát, metráž filmu

7.1 Vztah literatury a filmu

Vzájemný vztah literatury a filmu existuje již od začátku zrodu kinematografie – tedy od konce 19. století – a s jejím vývojem se také postupně proměňoval. Literatura ovlivňovala filmovou řeč a kinematografie zase zpětně působila na literaturu. Zhruba polovinu filmové produkce pak tvoří právě filmové adaptace literárních děl.

Nyní se pokusíme odpovědět na otázku, proč se filmoví tvůrci tak často obracejí právě k literatuře jako zdroji námětů pro svá díla.

7.1.1 NEDOSTATEK PŮVODNÍCH NÁMĚTŮ

Jedním z důvodů může být nedostatek původních námětů. Těch nikdy nebyl dostatek, případně původní náměty nevyhovovaly svou kvalitou. Režiséry vždy lákala úspěšná literární či dramatická díla, a tak vznikala celá řada jejich filmových adaptací. Existuje mnoho autorů či titulů, ke kterým se filmaři neustále vrací. Zde jmenujme např. **Williama Shakespeara** a jeho divadelní hry, které patří k nejčastěji filmovaným literárním předlohám v dějinách kinematografie. Např. tragédie *Hamlet* se dočkala více jak sedmdesáti filmových zpracování v různých zemích světa.

7.1.2 LITERÁRNÍ DÍLO JAKO VÝZVA PRO FILMAŘE

Filmoví tvůrci literární předlohu místo původního námětu často volí také v případech, kdy je zřejmé, že filmová adaptace daného literárního díla nebude právě jednoduchá. Chtějí se tak s určitým dílem vypořádat, stává se pro ně výraznou uměleckou výzvou. Režiséra může buď zaujmout námět, myšlenka, rozsah nebo také forma původního literárního díla, které se na první pohled může jevit jako zdánlivě nevhodné pro filmové ztvárnění. Dílo ale může filmového tvůrce fascinovat i bez jeho větší znalosti. To je případ režiséra **Juraje Herze**, který natočil adaptaci románu Ladislava Fuchse *Spalovač mrtvol* jen na základě svého impulzivního zážitku, kdy ho ve výloze knihkupectví fascinoval právě bizarní název této knihy.

7.1.3 ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA JAKO ÚNIK OD BĚŽNÉ SCÉNÁRISTICKÉ PRAXE

V dějinách kinematografie čas od času nastanou období, která k adaptování literárních děl tíhnou mnohem více, jindy zase mnohem méně. Např. v českém filmu 50. let 20. století možnost adaptovat politicky nepřilíš angažované tituly literatury 19. století znamenala útěk od příliš politizované skutečnosti socialistického realismu. Tvůrci se tak mohli vyhnout tehdy vyžadovaným budovatelským a příliš angažovaným tématům. V 60. letech pak vznikala celá řada mimořádně kvalitních literárních děl, která zase filmové tvůrce přímo vybízela k zfilmování. Navíc filmaři v tomto období byli ve velmi úzkém kontaktu se

spisovateli a řada autorů pak působila jako scenáristé v Československém filmu (např. Arnošt Lustig, Josef Škvorecký...). Příkladem významné etapy dějin světové kinematografie, která k adaptování literárních předloh naopak příliš netíhla, je italský neorealismus, časově vymezený obdobím od 40. let do poloviny 50. let 20. století. Italští tvůrci tehdy inklinovali k téměř dokumentárnímu zachycení stavu společnosti a hledali zápletky pro své filmy přímo v životě tehdejší společnosti, nikoli v literatuře. Místo literárních předloh pak zpracovávali skutečné příběhy nebo se inspirovali faktickými událostmi, o nichž se např. dočetli v novinách.

7.1.4 KOMERČNÍ ASPEKT FILMOVÉ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Dalším důvodem, proč se tvůrci obracejí k literatuře, může být komerční aspekt předlohy a očekávání následného finančního úspěchu její filmové verze. Filmaři si nemusí vybírat literaturu jen pro umělecké či intelektuální kvality, ale například i z důvodu její popularity, a tedy s vidinou možného zisku, který může být podložen právě velkým zájmem čtenářů. V této souvislosti lze zmínit adaptace děl úspěšného a nejprodávanějšího českého autora **Michala Viewegha**. Jeho látky jsou oblíbené nejen u filmařů, zároveň jsou díky čtenářské popularitě zárukou vysoké návštěvnosti. Vieweghova rozsáhlá tvorba se pak na plátna kin dostala prostřednictvím následujících snímků: *Báječná léta pod psa* (1997, r. Petr Nikolajev), *Výchova dívek v Čechách* (1997, r. Petr Koliha), *Román pro ženy* (2005, r. Filip Renč), *Účastníci zájezdu* (2006, r. Jiří Vejdělek), *Nestyda* (2008, r. Jan Hřebejk), *Případy nevěrné Kláry* (2009, Roberto Faenza), *Román pro muže* (2010, r. Tomáš Bařina), *Andělé všedního dne* (2014, r. Alice Nellis) a *Vybíjená* (2015, r. Petr Nikolaev).



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

Zvolte si českého či zahraničního autora (prozaika, básníka či dramatika) a pokuste se zjistit, zda jsou jeho literární díla adaptována do filmové podoby. Na základě informací, které získáte z odborné literatury nebo ověřených internetových zdrojů, vytvořte krátký portrét autora ve vztahu k filmu. Pokud je to možné, seznamte se co nejdetailněji s filmovými adaptacemi jeho děl a jejich hodnocení také zahrňte do referátu. Nevíte-li si rady s výběrem autorů, můžete pátrat po filmových adaptacích následujících osobností: Božena Němcová, Vladislav Vančura, Karel Čapek, Bohumil Hrabal, Arnošt Lustig.

7.2 Filmová řeč vs. řeč literatury

Literatura a film jsou dva umělecké druhy, které se vyjadřují rozdílným jazykem. Způsoby, jimiž lze „číst“ film se sice do jisté míry podobají tomu, jak čteme literární text, v mnoha dalších ohledech se ale zásadně liší. Literatura i film mají společné především to,

že jsou tvořeny značně sofistikovanými a silně konvencionalizovanými systémy znaků, které vyžadují nemalou míru diváckých či čtenářských zkušeností.

Zatímco literatura doprovází člověka vlastně již od jeho prvopočátků (nejprve byla tradována ústně a později zaznamenávána písemně), film vznikl relativně nedávno na konci 19. století a z velké části je závislý také na technických vymoženostech. Jeho jazyk se poměrně rychle vyvíjel a inspiroval se i dalšími druhy umění.

Literatura – přesněji umělecká literatura – by se velmi jednoduše dala charakterizovat jako záznam jazykových projevů určitého národa nebo epochy. Zároveň je to tzv. umění monomateriálové, které pracuje jen s jedním materiálem – jazykem.

Definovat film je mnohem obtížnější, jelikož se jedná o umění syntetické, které v sobě sdružuje a kombinuje prvky ostatních uměleckých oborů. Jde tedy o umění vícevrstevné, které spolu s jazykovými projevy zahrnuje i obraz, zvuk, hudbu atd. První teoretici označili film za desátou múzu a domnívali se, že umění, která se zrodila před filmem, v něm našla své dovršení. Film zároveň řadíme mezi tzv. dramatická umění, jejichž základem jsou osoby předvádějící děj. Jiná klasifikace ho zase začleňuje mezi tzv. audiovizuální umění, která pro svou realizaci využívají obraz a zvuk. „*Film pracuje s obrovským souborem konvencionalizovaných znaků; má svá „slova“, „věty“, „závorky“, „zámlky“ i kapitoly. Tento model je v určitém smyslu blízký literárním textům. Filmová řeč určuje, jakým způsobem je film časoprostorově strukturován, takže se dají nalézat významné odlišnosti v odvyprávění stejného tématu. Film a literatura se vzájemně ovlivňují. Ačkoli již před rokem 1900 existovala v literatuře náhlá změna času a scény „mezitím zpátky v domě...“, pozdější literatura je stále více stavěna jako film.“¹⁰ Jednoduše by se dalo říci, že tedy využívá specifické prostředky – jazyk (znaky a syntax) a to za účelem vzbuzení estetického účinku.*

Přestože lze vnímat literaturu a film jako samostatné umělecké druhy, je jasné, že již od prvopočátků vzájemné koexistence se významně ovlivňovaly. Vztah mezi literaturou a filmem, a především hraným filmem, představuje mnohvrstevnatou a barvitou oblast. Režiséři od samých počátků filmu čerpali z literatury náměty, témata, postavy, ale i způsoby vyprávění – tzv. narativní vzorce – typické doposud jen pro literaturu. Filmoví historici a teoretici dokonce uvádějí, že téměř polovina filmových děl vychází z literárních textů. To lze přičíst především postupně vzrůstajícímu zájmu filmových producentů o již hotové příběhy, kterých bylo možné využít při vzniku nových snímků. V počátečním období měl vzrůstající zájem o literární předlohy i finanční odůvodnění: tehdy ještě nebylo nutné platit spisovatelům honoráře, neboť se na oblast filmu nevztahovala autorská práva. K prohlubování vztahů mezi literaturou a filmem často přispívali i sami spisovatelé svým zájmem o možnosti nového umění: v českém meziválečném prostředí lze zmínit aktivní podíl Karla Poláčka, Karla Čapka či Vladislava Vančury. Zároveň však byla reflektována i možnost oboustranné výměny a inspiračních popudů. Nové experimentální techniky, patrné v románech modernistických autorů, byly proto označovány za filmové.

¹⁰ MONACO, James. Jak číst film. Praha: Albatros, 2004, s. 174



OTÁZKY

Co se vám vybaví, když se řekne slovo film? Pokuste se charakterizovat, případně analyzovat různé významy slova „film“?

7.2.1 CO JE TO FILM?

Když se řekne slovo film, každému se vybaví poněkud jiná představa. Na tento pojem lze nahlížet z různých úhlů a skrývá tudíž celou řadu možných výkladů. V původním označení se jedná o tenkou světlocitlivou vrstvu na pružném průhledném podkladu – pásu – určeném k fotografickému nebo filmovému snímání skutečnosti kolem nás. Slovo film dále označuje záznam světelných a zvukových stop zachycených na zmíněném nosiči (filmovém pásu). Dále tímto termínem můžeme pojmenovat např. výsledek promítání, tedy obraz „oživený“ na projekční ploše. Je to také souhrnné, obecné označení pro kinematografii a veškeré její aspekty – umělecké, technické, komerční i společenské. Film je také souhrn děl určité národní produkce (např. německý film, francouzský film, asijský film), nebo takto označujeme jednotlivé umělecké dílo.

Nás bude tento termín ale zajímat především jako pojem označující dílo, které využívá filmového záznamu k účelům sdělování, a především k zábavě a tvůrčímu projevu – tedy jako nový druh umělecké tvorby. To nejlépe vystihuje následující citace: *„Jako v každém umění je ve filmu trochu magie a trochu hry, potřeba seberealizace a komunikace s jinými, zápas s materiálem a hledání smyslu a řádu věcí, pud sebezáchovy a snaha člověka přetrvat sebe sama, zvítězit nad smrtí. Co však odlišuje film od dávných umění, to je jeho bezprostřední závislost na technice. Film si přivlastnil a po svém přizpůsobil vše, co za tisíciletí vytvořila umělecká činnost ostatních tvůrčích odvětví: dramaturgickou zkušenost a herecký projev divadla, bohatství tematiky, kulturu slova a kultivovanost spisovatelů, emotivnost melodie a rytmu z oblasti hudby, kompozici plochy a ladění barev jako ve výtvarnictví. Film jako umělecké dílo je tedy souhrnným uměleckým projevem, výsledkem kolektivní tvůrčí činnosti, skladbou. Během relativně krátké doby své existence si vytvořil vlastní gramatiku i poetiku, bohatou paletu žánrů a řady specializovaných tvůrčích profesí. Dnes již film sám zpětně ovlivňuje a obohacuje výrazové prostředky jak divadla, tak literatury a výtvarného umění. Nelze říci, že by se vývoj filmu ustálil, naopak, s těsným vývojem techniky se jeho možnosti neustále posouvají vpřed.“¹¹*

7.2.2 ČLENĚNÍ FILMU PODLE DRUHŮ

Podobně jako v literatuře či v jiných oblastech umění existuje i ve filmu systém, jakým jsou jednotlivá díla tříděna a zařazována do určité soustavy. Tento systém se nazývá

¹¹ LEVINSKÝ, Otto. Film a filmová technika. Praha: SNTL, 1974, s.60-61

taxonomie. Jde především o rozdělení na umělecké druhy a žánry. Při tomto třídění musíme v případě filmu brát v úvahu také řadu převážně technicko-výrobních hledisek.

Filmy lze systematicky členit podle:

1. **typu realizace:** hraný / dokumentární / animovaný/ experimentální film
2. **původu:** profesionální / amatérský / nezávislý film
3. **technického způsobu realizace:** barevný / černobílý / zvukový / němý film
4. **formátu:** úzký / klasický / širokoúhlý film / filmy na DVD, VHS či jiných nosičích
5. **metráže:** krátkometrážní / středometrážní / dlouhometrážní film
6. **diváckého určení:** film pro děti / pro mládež / pro dospělé / rodinný film
7. **typu produkce:** umělecký / účelový / propagační / výukový film

7.2.3 ČLENĚNÍ FILMU PODLE TYPU REALIZACE

S ohledem na naše zaměření se budeme detailněji věnovat členění filmů podle typu realizace – tedy na hrané, dokumentární, animované a experimentální. S těmito kategoriemi – s drobnou výjimkou filmu dokumentárního – se totiž budeme také nejčastěji setkávat v souvislosti s tématem vztahu literatury a filmu.

HRANÝ FILM

Kategorie **hraného filmu** je v současné době nejžádanějším filmovým druhem – tedy pokud o kinematografii uvažujeme jako o umění, které se má prezentovat veřejně v kině. Hlavním rysem hraného filmu je umělecké stylizované zobrazení dramatické akce specifickými filmově-inscenačními prostředky, které využívá hry živých herců či objektů pro vyjádření příběhu. V hraném filmu může ale vystupovat ale i zvířecí hrdina, jak je tomu např. ve snímků Jeana **Jacquese Annauda** *Medvědi* (1988) či **Briana Levanta** *Beethoven* (1992), jehož hlavní postavou je pes. Předpokládáme, že osoby, místa a události jsou smyšlené (výjimku tvoří žánry historického či životopisného filmu, které zachycují konkrétní události či osobnosti).

Hraný film může být natočený podle původního námětu, literární předlohy, podle námětu ze současnosti, z historie nebo futurologické představy. Námětová návaznost na literaturu se projevuje v členění základních žánrových forem: mezi filmy najdeme drama v užším slova smyslu, komedii, tragikomedii či tragédii. Z epiky přejímá film povídku, novelu, román, pohádku, může se také inspirovat literaturou faktu.

Základní filmové žánry se člení dále podle kritérií *tematických* (historické, válečné, sociální, životopisné, psychologické, kriminální, milostné aj. filmy) nebo podle významových *důrazů na určitou uměleckou složku* (hudební komedie, taneční revue...). V typologii žánrů není zaveden pevný řád, ani přehledná systematizace třídících kritérií, často dochází také k jejich míšení.

DOKUMENTÁRNÍ FILM

Dokument je druh filmu, jehož hlavním cílem je zprostředkování a dokumentace skutečnosti. Stál u zrodu kinematografie a vyvinul se z raných forem zpravodajských kronik, které natáčeli první kameramani, když zaznamenávali výjevy normálního života i mimořádné senzací (např. několikavteřinové snímky **bratrů Lumièrů** *Odchod dělníků z továrny* nebo *Příjezd vlaku* atp.).

Snímáním reality se dokumentární film vymezuje oproti filmu hranému i animovanému. Zaznamenaná fakta jsou většinou významově mnohoznačná a dynamická. Dokumentární film užívá specifických technik natáčení – snímání volnou kamerou z ruky, skrytou kamerou, kontaktní snímání zvuku, improvizované reakce na probíhající událost apod. Filmaři-dokumentaristé tak touží zaznamenat realitu co nejautentičtěji. Ovšem jen málokterý dokumentární film nemanipuluje s realitou. Filmaři totiž sami rozhodnou, kam postaví kameru a na co se zaměří. Míra pravdivosti jejího zachycení je pak dána etickým přístupem tvůrce-dokumentaristy.

Dokumentární film dělíme podle způsobu realizace na dokument **autentický** s reportážním snímáním, který je bezprostředním, záznamem neopakovatelného jevu, a dále na dokument **rekonstruovaný**, kdy tvůrci po předchozí přípravě a studiu materiálů realizují upravené dokumentární snímání. Prvky dokumentárního filmu mohou také někdy přejímat i jiné filmové žánry. To je případ **fiktivního dokumentu** (nebo také paradokumentu), kterým je např. hraný snímek **Petra Zelenky** *Rok d'ábla* (2002), jenž využívá prvky typické pro dokumentární film ve snaze přesvědčit diváka, že se jedná o realitu, nikoli fiktivní (hraný) příběh.

Dokumentární film pak z hlediska stylu dělíme na tyto podskupiny:

1. **Umělecký dokument**, tedy filmový dokument v užším slova smyslu, v němž převládá sociálně-analytický pohled a realita je interpretována tvůrčím způsobem. Významným představitelem této linie byl český dokumentarista **Jan Špáta**, z jehož tvorby můžeme připomenout např. snímky *Největší přání* (1964), *Respice Finem* (1967), *Mezi světlem a tvou* (1990).
2. **Informativní dokument**, do kterého řadíme publicistickou a zpravodajskou tvorbu s žánry jako je reportáž, filmové zpravodajství, šot, interview... Tento typ dokumentu se dnes uplatňuje zejména v televizním vysílání.
3. **Dokument edukativní** či **didaktický**, tedy populárně vědecké, instruktážní, výukové a jiné filmy, jejichž cílem je vnést v různé míře vzdělávací aspekty do filmu a jeho prostřednictvím je sdělit i k divákovi.
4. **Dokument propagační**, jehož cílem je prosadit nějakou událost (agitka, reklama...).

ANIMOVANÝ FILM

Animovaný film lze obecně charakterizovat jako souvislou řadu postupně snímaných fází pohybu kresby, loutky, reálných neživých i živých předmětů, jejichž poloha a tvar se

mění mezi jednotlivými okénky filmu. Na rozdíl od filmu hraného a dokumentárního lze plynulý výsledný pohyb vidět až při projekci, kdy v rychlém sledu obrazů vzniká iluze pohybu. Zobrazovaná akce podléhá zcela záměrům realizátorů snímku, často se nemusí ohlížet ani na přírodní zákony a jiná omezení tzv. skutečného světa.

Animovaný film dělíme podle základního materiálu a technik animace na tyto druhy:

1. **Kreslený film**, který oživuje kresbu, je jednou z nejrozšířenějších technologií animovaného filmu. Tvůrci mohou také kreslit nebo rýt přímo na filmový pás tak, jak to dělal např. významný kanadský animátor **Norman McLaren**. Jako příklad jednoho z nejslavnějších kreslených animovaných filmů můžeme jmenovat snímek z dílny studia **Walta Disneye** *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1937). Nejznámější hrdinové kresleného filmu jsou např. Myšák Mickey, Kačer Donald, Pepek námořník a mnozí další, kteří se dodnes vrací k divákům v nových dobrodružstvích. Škola kresleného filmu má velkou tradici také u nás, animátoři ovšem tento žánr nevyužívají pouze v tvorbě pro děti (např. animované *Večerníčky* – seriál *Maxipes Fík, Bob a Bobek, králici z klobouku, O Krtečkovi*), ale realizují i filmy pro dospělé diváky (např. tvorba **Jiřího Brdečky, Michaely Pavlátové**...).
2. **Loutkový film** animuje trojrozměrné předměty v prostoru. Člení se podle typu zvolené loutky na: *prostorový, reliéfní a ploškový*. Jedním z nejvýznamnějších tvůrců prostorové loutky je režisér a výtvarník **Jiří Trnka**, který např. osobitým způsobem adaptoval Shakespearův *Sen noci svatojánské* (1959) nebo Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1954). Reliéfní loutku u nás nejvíce proslavili dva „proměňující se“ medvědi ze série *Pojďte, pane, budeme si hrát*. Příkladem ploškové technologie je seriál večerníčků *Kocour Mikeš* podle populární knihy Josefa Lady.
3. **Kombinovaný film** pak mísí více druhů animace, velmi často také s hraným filmem. Jeho výrazným českým zástupcem je světově uznávaný režisér **Jan Švankmajer**.
4. **Počítačová animace** využívá možností digitálního zpracování obrazu. Tzv. 2D (dvojměrné) a 3D (trojměrné) techniky se neustále rozvíjejí a nabízejí stále nové a efektivnější cesty k ohromujícím vizuálním efektům. Mezi nejúspěšnější snímky realizované počítačovou animací patří např. *Shrek, Doba ledová, Hledá se Nemo, Auta* nebo český film *Kozí příběh*. Řada filmů ale dodnes využívá kombinace klasické a počítačové animace, příkladem je americký film *Na vlásku* (2010).

EXPERIMENTÁLNÍ FILM

Experimentální film se vyčleňuje vůči většinové filmové produkci, jelikož využívá a hledá takové specifické postupy, které jsou mimo zájem hlavního proudu. Tvůrci – jejichž hlavním cílem je leckdy záměrné bytí na okraji – do filmů velmi často projektují své hraniční osobní postoje a snaží se překračovat stávající postupy, hledat nové tvůrčí, leckdy pro mainstreamovou produkci nepřijatelné cesty vyjádření, případně kombinují starší filmové postupy do nových podob a tvarů. Mezi významné zástupce současného českého

experimentálního filmu patří např. **Martin Blažíček, Martin Čihák, Filip Cenek, Petr Marek, Alice Růžičková** nebo **Vít Pancíř**, který v roce 2008 ve značně experimentálním duchu adaptoval do filmové podoby román **Jáchyma Topola** *Sestra*.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1. Zvolte si jeden druh filmu (hraný, dokumentární, animovaný, experimentální) a vyhledejte k němu pomocí internetu deset významných českých i zahraničních tvůrců. Zjistěte o nich podrobnosti na internetu nebo pomocí odborné literatury.
2. Zjistěte, jaké v České republice existují filmové festivaly a na jaké druhy filmů se specializují.

7.2.4 FILMOVÁ ŘEČ

Každé umění se vyjadřuje specifickým způsobem, vlastní řečí. Ta slouží ke sdělování a výměně myšlenek a díky jisté srozumitelnosti umožňuje dorozumění. To platí i pro film, který disponuje vlastním souborem vyjadřovacích prostředků. Podobně jako mluvený jazyk pracuje se slovy, tak soustava filmové řeči operuje prostředkujícími znaky – pohyblivými audiovizuálními obrazy (záběry a jejich skladbou). Jednotlivé záběry ve filmu pak mají tutéž funkci jako slova ve větě. Film tvoří tyto základní strukturní jednotky:

1. **Filmové okénko** = nejmenší statická jednotka filmu (filmového pásu). Během vteřiny proběhne kamerou nebo promítačkou 24 okének.
2. **Záběr** = nejmenší dynamická jednotka filmu mezi dvěma střihy.
3. **Obraz (scéna)** = úsek filmu tvořený řadou záběrů, spojených zpravidla principem jednoty místa a času.
4. **Sekvence** = scény řazené do delších celků. Vyznačují se jako kapitoly v knize jednotou dějového motivu.

Z těchto strukturních jednotek vzniká **film**, který je kompozičně uzavřeným celkem, jehož celkovou strukturu určil režisér. Právě využitím různých možností filmové řeči vzniká zajímavé (nebo nezajímavé) umělecké dílo.

FILMOVÝ OBRAZ

Nejstarším výrazovým prostředkem bylo členění prostoru filmované situace nebo akce dle **velikosti záběrů** na bližší (detaily) a vzdálenější záběry (celky). Kolem roku 1910 se začaly více uplatňovat výmluvné charakterizační detaily a později detaily plnící dramatickou funkci. Ve zvukové éře byl význam detailu jako aktivního významového prostředku potlačen. Za základní výrazový prostředek filmu se považuje proměnlivá

vzdálenost a postavení kamery vůči předváděným událostem, tj. střídání velikosti záběrů. Velikost záběru rozhoduje o emocionálním charakteru daného záběru ve filmu. Jinak na diváka působí např. plačící postava ztracená ve velkém davu v záběru velkého celku, zcela jiné emoce v nás vyvolá detailní záběr hrdiny, kterému po tváři stékají slzy. Záběry podle velikosti dělíme na velký celek, celek, polocelk, americký plán, polodetail, detail a velký detail.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vyhledejte v odborné literatuře hesla, případně kapitoly, které se věnují problematice záběrů. Pokuste se definovat jednotlivé typy záběrů podle velikosti, konkrétně: velký celek, celek, polocelk, americký plán, polodetail, detail a velký detail. Doporučená literatura k prostudování a splnění zadaných úkolů: Płażewski, J. Filmová řeč. Praha: Orbis, 1967; Bernard, J. – Frýdlová, P. Malý labyrint filmu. Praha: Albatros, 1988; Monaco, J. Jak číst film. Praha: Albatros, 2004.

Jednotlivé záběry mají také svou **kompozici** – tedy uspořádání jednotlivých prvků v obrazu, rozmístění postav, rekvizit, dekorace, využití krajiny. To vše je pro vnímání záběru důležité a diváka to velmi ovlivňuje.

Způsobům spojování záběrů se pak věnuje **filmová stříhová skladba** – montáž, která je velmi specifickým výrazovým prostředkem filmu. Díky filmové skladbě vznikají vyšší významové celky (sekvence) a celé filmové dílo. Stříhem se spojuje sled pohyblivých obrazů, jejichž konfrontací vzniká buď asociativní vazba, rozvinutí děje nebo kontrast. Lineární montáž spojuje záběry přímé časové následnosti, paralelní montáž zachycuje současně několik vyprávěcích motivů a asociativní montáž spojuje kauzálně nesouvisející záběry, přičemž vzniká metafora. Vnitrozáběrová montáž nevzniká stříhem, ale pohybem kamery kompozicí snímané scény. Z toho vyplývá, že teprve a pouze montáží vzniká kinematografické vyprávění. Montáž je tedy nejen technickým způsobem, který dovršuje tvůrčí filmový proces, ale i nástrojem emocionálního působení.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Pusťte si ukázkou ze svého oblíbeného filmu a všimněte si, jak režisér pracuje s velikostí záběrů. Doporučený film pro projekci: Spalovač mrtvol (režie Juraj Herz, 1968).

FILMOVÝ ZVUK

Kromě obrazové složky je dalším důležitým prvkem filmové řeči také **filmový zvuk**. Zvukový film jako masový fenomén nastoupil sice až na přelomu 20. a 30. let 20. století, filmaři se ale pokoušeli zvuk zachytit od samého počátku kinematografie. V té době ale záznam zvuku ještě nebyl – kvůli nedobrym technickým podmínkám – zaznamenáván na filmový pás, ale na jiné nosiče (fonografické válečky, gramofonové desky apod.), takže jeho reprodukce byla komplikovaná. Teprve až záznam zvukové stopy na jednom pásu společně s obrazem dal vzniknout skutečně zvukovému filmu.

Ve zvukové složce filmu rozlišujeme tři základní druhy zvukových prostředků (zvukové kategorie): jednak **mluvené slovo** neboli **řeč** (dialog, komentář), **hudbu** (původní hudba, převzatá hudba) a **ruchy** (přirozené a uměle vytvářené zvuky). Mluvené slovo a hudba jsou produkty lidského myšlení, tedy svébytné, organizované zvukové soustavy s komunikativním smyslem. Mluvenou řečí lze sdělovat zcela určité významy, hudební sdělení je nekonkrétní. Nad racionalitou u hudby výrazně převažuje emotivita a do popředí vystupuje stránka estetická. Zvuky přírody (praskání, rachot, bublání, hlasy zvířat...), zvuky strojů a činnosti člověka nechápeme jako složitě organizovaný systém, ale jako příznačný projev objektů v jejich činnosti, pohybu. Tyto zvuky užití v audiovizuálním díle se obvykle označují jako ruchy. Stejně jako ostatní výrazové prostředky vstupující do filmu se i ruchy uplatňují s tvůrčím záměrem, dostávají jistý řád, stávají se jedním ze systémů znakové řeči filmu. Vedle vymezených čistých typů zvukových kategorií existují i jejich kombinace a typy přechodové. Mluvené slovo a hudba jsou schopné sloučení a vzájemného umocnění v podobě zpívaného slova. Zvuk „nečteme“ stejně vědomým způsobem jako obraz, je všudypřítomný a všesměrový. Má vliv na vytváření prostoru a času. Nehybný obraz ožívá, jakmile k němu přidáme zvuk, který navodí pocit plynutí času. Řeči a hudbě se obvykle věnuje pozornost proto, že nese specifický, konkrétnější význam, skutečná konstrukce zvukového prostředí se však realizuje v oblasti zvukových efektů.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

V textu o filmovém zvuku jste narazili na následující termíny: dialog, komentář, původní hudba, převzatá hudba, přirozené ruchy, uměle vytvářené ruchy. S pomocí odborné literatury tyto pojmy vysvětlete. Doporučená literatura k prostudování a splnění zadaných úkolů: Bláha, I. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. Praha: AMU, 2004; Hůrka, M. Estetika zvuku ve filmu. Praha: ČSFÚ, 1985; Stadtrucker, I. Zvukové majstrovstvo vo filme a v televízii. Praha: SPN, 1972.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Výklad v této úvodní kapitole vám posloužil k základnímu seznámení s problematikou filmového umění. Nyní již budete umět vyčlenit film z množiny ostatních umění a budete

moci detailně pracovat se základní filmovou terminologií, jejíž přesné pojmenování je velmi důležité při analýze filmu a interpretaci vybraných uměleckých děl, ale i při širším vnímání literární a audiovizuální umělecké tvorby.

Zároveň jsme si ověřili, že motivace režisérů zfilmovat literární předlohy jsou rozmanité a odrážejí nejen ekonomické potřeby kinematografie, ale také umělecké programy jednotlivých tvůrců. Možnosti uchýlení se k určitým vybraným autorům také ovlivňuje obecný historický vývoj společnosti.

8 CO JE FILMOVÁ ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA? MODEL Y ADAPTACE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOL Y

V následující kapitole si vysvětlíme pojem filmová adaptace literární předlohy. Seznámíme se také se zásadními adaptačními teoriemi a přiblížíme několik vybraných pohledů předních filmových teoretiků, kteří se věnovali či věnují teorii adaptace. Začneme v angloamerickém prostředí, které nám nabízí mnohé adaptační modely, a dále zmíníme i český kontext, kde ale teorie adaptace zatím nemá vybudovanou větší tradici. Seznámení s jednotlivými adaptační modely je pro nás důležité zejména proto, že je lze zpětně využít při konkrétní analýze vybraných filmových děl, která vznikla na základě literárních předloh.



CÍLE KAPITOL Y

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- vysvětlit, co je to filmová adaptace literární předlohy a jaké jsou její zákonitosti,
 - charakterizovat rozdíl mezi doslovnou a volnou adaptací,
 - orientovat se v zásadních adaptačních modelech a teoriích.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDI U

cca 120 minut



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOL Y

filmová adaptace, doslovná adaptace, volná adaptace, adaptace na motivy, adaptace jako interpretace původního díla, modely filmové adaptace, adaptační studia

8.1 Pokus o definici filmové adaptace literárního díla

Film s literaturou spojuje jedna společná vlastnost: možnost vyprávět příběh. Jak jsme již zdůraznili, filmoví tvůrci se nejdříve obrátili k literární předloze, aby odvyprávěli její příběh. Aby to ale mohli učinit, musí původní literární prostředky adaptovat do nového jazyka, přizpůsobit je „novému prostředí“. Vzniká tak filmová adaptace literárního díla.

Jinými slovy: filmová adaptace je přepis literárního díla do podoby filmu. Konkrétně se jedná o převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev do řeči filmu. Při adaptaci literárních látek je obvykle nutné provést kondenzaci rozsáhlého literárního útvaru a zdůraznit dějové linie nosné pro film. To je v mnoha případech velmi složitý proces, neboť do značné míry podléhá subjektivnímu pohledu, individuálnímu cítění a profesní zručnosti režiséra a dalších pracovníků a pro filmaře obecně znamená velkou výzvu. Při adaptaci by měla být zachována a adekvátními filmovými prostředky tlumočena myšlenka původního díla. Adaptaci je možné provádět mnoha způsoby – od téměř doslovného přepisu (tzv. klasické adaptace), až k volné adaptaci, používající z původní předlohy jen některé motivy. Nadání tvůrci se pochopitelně nemusí spokojit s konvenčním převodem knihy na filmové plátno, ale mohou se literární předlohou pouze inspirovat či zpracovat její část. Jednotlivý filmový přepis literárního díla je specifický svými podmínkami, tvůrčím záměrem i určením.

V každém případě adaptaci vnímáme jako jeden ze způsobů interpretace výchozího díla a díky ní může vzniknout nové umělecké dílo. Filmová adaptace může mít nejrůznější kvality. Není podmínkou, že z brakové literatury automaticky vznikne špatný film, naopak hodnotná umělecká literatura nemusí být zárukou dobrého filmu.

KONTROLNÍ OTÁZKA



Vysvětlete klíčový pojem adaptace.

8.2 Modely filmové adaptace

Z počátku vycházely modely adaptace především ze srovnávací analýzy, kdy se komparoval film a kniha. Film byl posuzován především ve vztahu ke své předloze a jeho kvalitu výrazně určovalo věrnostní paradigma. Tento přístup se samozřejmě nevyhnul jistému zkrácenému pohledu a přehlížení uměleckých kvalit filmu. V případě hodnocení filmové adaptace se totiž nelze opírat pouze o věrnost literární předloze, ale je potřeba akceptovat rozdílné možnosti filmového a literárního média, a také to, že filmovou adaptací vzniká nové umělecké dílo. Důraznější debaty o teorii adaptace ovlivněné těmito podněty se rozvíjejí od 50. let 20. století, a to zejména v angloamerickém prostředí amerických a britských universit, kde na nově ustavených filmovědných oborech vznikaly stěžejní

koncepty adaptačních teorií. V nich se autoři snaží postihnout povahu adaptace, míru věrnosti a zdařilosti či lépe způsob uchopení literárního díla.

8.2.1 ADAPTAČNÍ STUDIA VE SVĚTĚ

Jako jeden z prvních se teorií filmové adaptace zabýval **George Bluestone**, označovaný jako „otec“ adaptačních studií. Ten ve své publikaci *Novels to film* (1957) poukazuje na rozdílnost filmu a literatury, které – jak zdůrazňuje – pracují s dvěma různými a značně odlišnými způsoby a prostředky uměleckého vyjádření. Zatímco podstatou literatury je jazykové vyjádření, film se prezentuje vizuálně, takže vztahy mezi oběma médii jsou v praxi neslučitelné. To je dle Bluestona hlavní příčinou toho, že filmová adaptace se nikdy nemůže podobat literární předloze. Ta tak slouží jen jako inspirační zdroj pro vlastní tvorbu filmaře, který nevytváří adaptaci, ale nové dílo.

Na Bluestona později navázala řada dalších autorů. Z nich můžeme jmenovat například **Geoffreyho Wagnera**, který v roce 1975 publikoval teoretickou práci *The Novel and the Cinema*. Wagner popsal tři možné druhy adaptace: *transpozici*, *komentář* a *analogii*. Transpozice je prostým přenesením románu na plátno, takže vzniká snímek velmi věrný předloze. Komentář je volnější parafráze předlohy, kdy adaptátor vědomě změní určité části původního díla. V případě analogie jde o výrazné vzdálení se předloze s účelem vytvořit odlišné a zcela nové umělecké dílo.

Obdobný model zmiňují v knize *The English Novel and the Movies* (1981) **Michael Klein** a **Gillian Parkerová**. Stejně jako Wagner i oni rozlišují tři různé modely. První je *věrnost vůči příběhu*, druhý *interpretace příběhu*, kdy dochází k zachování základní struktury příběhu a samotný text podléhá interpretaci nebo dekonstrukci. Poslední možností je *pojetí originálu jako syrové materie*, kdy původní dílo slouží jen jako námět nebo určité východisko pro vytvoření nového originálního díla.

Zásadní pokus o vytvoření adaptačního modelu učinil **Dudley Andrew** v práci *Concepts in Film Theory* (1984). Zavedl tzv. triadický model, v němž popisuje tři adaptační situace definované v pojmech *výpůjčka*, *transformace* a *křížení*. Výpůjčka je nejčastější a nejvolnější adaptační způsob, který je založen na pouhé inspiraci určitým prvkem, motivem, zápletkou, scénou či myšlenkou. Adaptace čerpá většinou z příběhů, které jsou ve společnosti dobře zavedené (např. Bible, mýtické příběhy). V adaptaci jsou zachovány především strukturní roviny díla jako rozvržení postav a jejich charakteristiky a vzájemné vztahy, dále základní prvky narace či kulturní a geografický kontext díla. V transformaci se adaptace s mnohem větším úsilím pokouší zachovat podstatné rysy originálu – a to buď věrnost „liteře“ textu (postavy a jejich vzájemné vztahy, prvky určující sociální, kulturní a geografický kontext, základní prvky narace), nebo jeho „duchu“ (zachování klimatu, hodnot, rytmu a stylu originálu). V případě přiblížení se „duchu“ původního uměleckého díla je podle Andrewa velmi složité tuto entitu naplnit. V případě transformace pak odlišnosti mezi předlohou a adaptací vycházejí především z rozdílné podstaty obou médií. Křížení je pak případem adaptace, která se snaží o zachování textu originálu v co nejvyšší

možné míře věrnosti, a vyplývá z toho, že si je adaptátor vědom specifičnosti a jedinečnosti tohoto textu. Nicméně ani v tomto případě nelze v důsledku přenést všechny mody a aspekty literární narace.

Další vlna zájmu o filmové adaptace přinesla v 90. letech přehodnocení některých starších východisek a komplexnější chápání adaptace jako interdisciplinárního kulturního dialogu. Nové pojetí přináší např. **Brian McFarlane** v titulu *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), v němž odkazoval na teorie Georgese Bluestona. McFarlane odsuzoval do té doby převládající studie, které klady hlavní důraz na „věrnost“ vůči knize a adaptaci se rozhodl zkoumat v návaznosti na strukturální analýzu narativu Rolanda Barthesa. Vyšel z jeho rozlišení funkcí a indicií, přičemž od sebe oddělil ty prvky literárního díla, které jde snadno převést na filmové plátno, a ty, jež vyžadují adaptaci („transfer“ a „vypovídání“). Zatímco např. zápletka příběhu nepřináší filmařům větší obtíže, zcela jinak je tomu s převodem atmosféry fikčního světa, charakterizací postav atd. Na rozdíl od svých předchůdců se omezuje na dvojčlenný model adaptace a rozeznává *situaci transferu* a *situaci vlastní adaptace*. Transferu podléhá to, co patří k vyprávěnému příběhu, co není spjato s jedním sémiologickým systémem a může být přímo přeneseno do filmu. Naproti tomu to, co patří k vypovídání, které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci. McFarlane uznává autonomii filmové adaptace, zároveň zdůrazňuje, že výsledný film nikdy není zcela nezávislý, neboť je vytvořen dle daného textu, ať už se s ním vyrovnává jakkoliv.

Zajímavými postřehy k diskuzi o novém směřování adaptačních studií přispěla **Kamilla Elliottová**. V knize *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003) tvrdí v ní, že slova a obrazy lze převádět z jednoho média do druhého a že forma se dá oddělit od obsahu. Představuje šest neoficiálních modelů adaptace: *pojetí spiritistické* (nejdůležitější je zachytit ducha textu čili autorský záměr, představivost a styl, ale často se tomu do cesty staví „mrtvá litera“ původního textu), *adaptace jako břichomluvectví* (text, z něhož adaptace vychází, představuje neživé tělo, jež není potřeba opustit, ale vzkřísit ho pomocí nové, filmové duše), *jako záležitost genetickou* (mezi knihou a filmem se přenáší jakási „hloubková narativní struktura, podobná struktuře genetické“), *jako rozklad/sklad (de/rekompozici)* (adaptace mísí znaky textové a filmové a pro její interpretaci je nutné postupovat nejen od románu k filmu, ale i opačným směrem), *jako inkarnaci* (využívá náboženský koncept „slova učiněného tělem“, kdy text je ve filmu zhmotněn a jeho nově vytvořená fyzická podoba zpětně ovlivňuje čtení knihy, neboť filmové obrazy mohou při návratu k románu překrýt vizualizace dřívější) a *jako triumf* (preferuje filmové médium oproti literatuře, filmová adaptace usiluje o „zušlechtění a racionalizaci románu“ a o to, aby se stala lepší reprezentací příběhu, než byla kniha).

Jednou z nejzásadnějších teoretických publikací je kniha **Lindy Hutcheonové** *A Theory of Adaptation* (2006). Filmovou adaptaci autorka vnímá jako tvořivý a svébytný tvůrčí akt, který vykazuje určitý druh nezávislosti na své předloze, vyplývající také z vlastní jedinečné vyjadřovací schopnosti každého média. Pojem adaptace tak neomezuje jen na variantu film-literární předloha, ale zahrnuje sem i přepisy divadelních her, oper, počítačových her,

videoklipů aj. Hutcheonová adaptaci nahlíží ze tří rozdílných nesouvisejících perspektiv jako *transpozici díla* (pouhá změna média, žánru nebo rámce způsobená odlišnou interpretací), *tvořivý a interpretační proces* (nové pojetí díla a jeho přivlastnění a zužitkování) a rozšířené *intertextuální zapojení* (sleduje intertextuálnost díla). Adaptací neoznačuje jen výsledný produkt, ale i samotný proces jeho vzniku. Během něho musí adaptátor literární dílo kreativně zpracovat, přičemž vede souboj s estetickými hodnotami a vlastnostmi díla a zároveň mu vzdává hold. Výsledné dílo je tak autonomní a nezávislé na předloze. V důsledku toho nabízí tři modely adaptace: *telling to showing* (převod vyprávění v předvádění), *showing to showing* (přechod textu z jednoho performativního média do druhého) a interakci *telling nebo showing* (recipient stává přímo aktérem nebo strůjcem příběhu, např. v případě počítačových her).

Mimo angloamerické badatelské prostředí se v oblasti adaptačních studií prosadila zejména polská teoretička **Alicja Helmanová**, která své úsilí shrnula do studie *Tvořivá zrada: Filmové adaptace literárních děl* (Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury, 1998). V ní předkládá základní a výstižnou definici pojmu filmová adaptace: „*Adaptovat znamená přepracovat, přizpůsobovat novým potřebám, novému použití. Tento základní smysl pojmu je zavedený i ve filmologickém myšlení, které jej sice rozvinulo, teoreticky zakotvilo, ale také omezilo na jednu oblast – na vztah literatury a filmu.*“¹² Zároveň rekapituluje několik možných pohledů na adaptační proces a uvádí autory, kteří se adaptací věnují. Sama pak nabízí vlastní třídění adaptací podle jejich historické proměnlivosti s ohledem na historickou poetiku filmu.

8.2.2 ADAPTAČNÍ STUDIA V ČESKÉM KONTEXTU

V českém prostředí se neobjevují zásadnější studie, které by si kladly za cíl vytvořit specifický a původní adaptační model. Problematice adaptací se u nás nicméně průběžně od 80. let 20. století věnovalo několik výrazných osobností.

Jiří Cieslar ve svém textu *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací* (1988) rozlišuje dvojí pojetí adaptace – interpretací a adaptací. Adaptací rozumí doslovný (věrný) přepis do filmového média (*Babička* Jana Čápa) a interpretace podle něho zohledňuje autorský zásah do zdrojového textu a přináší osobitou meditaci nad dílem (*Babička* Antonína Moskalyka).

Literární a filmová historička **Marie Mravcová** od 80. let publikuje srovnávací studie o filmových adaptacích a jejich předlohách (část z nich je zahrnuta v knihách *Literatura ve filmu*, 1990 a *Od Oidipa k Francouzově milence*, 2001). Vztah film – literatura nahlíží především z perspektivy jejich společné schopnosti vyprávět příběh, která vytváří základní platformu pro souběžné estetické vlastnosti. Proces adaptace pak nahlíží z pohledu

¹² HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133-144.

sémiologie jako proces konkretizace, který automaticky postuluje významové posuny filmové adaptace od své předlohy.

Mezi další české teoretiky zabývající se problematikou filmové adaptace patří jazykovědec, filmový a literární historik **Petr Mareš**, který vydal společně s Alenou Macurovou knihu *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1992) a společně s Petrem Szczepanikem připravil antologii *Tvořivé zrady* (2005), která zahrnuje nejvýznamnější příspěvky polských autorů k debatě o filmu a audiovizuální kultuře. Opomenout nesmíme také studie **Petra Málka** z počátku 90. let, publikované ve filmovém časopise *Iluminace* (např. *Konkretizace v literatuře a ve filmu*, 1991 a *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I-II*, 1993). V posledních letech se vztahu literatury a filmu soustavně věnuje zejména literární historik **Petr Bubeníček**, který inicioval a připravil tematická čísla časopisů *Iluminace* (1/2010), *Pandora* (20/2010) a *Česká literatura* (2/2013) věnovaná adaptačním studiím a jejich vývoji.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme nejprve vyložili pojem filmová adaptace literárního díla a dozvěděli se, že je možné ji provádět mnoha způsoby – od téměř doslovného přepisu (tzv. klasické adaptace), až k volné adaptaci. Zároveň jsme se pokusili stručně načrtnout přehled důležitých adaptačních teorií, které lze aplikovat v rámci analýzy vybraných filmových adaptací. Zkoumání vztahu literatury a filmu se věnují zejména specialisté na filmovědných oborech amerických a britských universit, kde vznikaly zejména od 50. let minulého století postupně stěžejní koncepty adaptačních teorií. Mezi nejzásadnější představitele patří teoretikové George Bluestone, Geoffrey Wagner, Michael Klein a Gillian Parkerová, Dudley Andrew, Brian McFarlane, Kamilla Elliottová nebo Linda Hutcheonová. Mimo angloamerické badatelské prostředí se prosadila zejména polská filmová vědkyně Alicja Helmanová. V Česku se – oproti širokému spektru zahraničních názorů – bohužel doposud neobjevily žádné zásadnější přístupy, setkat se můžeme spíše jen s dílčími srovnávacími studii (např. Jiří Cieslar, Marie Mravcová, Petr Mareš, Petr Málek). Soustavněji se pak mapování vztahu literatury a filmu v posledních letech věnuje literární historik Petr Bubeníček.

9 FÁZE A ASPEKTY ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola nabídne teoretický vhled do problematiky filmové adaptace literárního díla a tentokrát se zaměří zejména na určení jednotlivých fází adaptace a zejména na vysvětlení pojmů jako je selekce, amplifikace, aktualizace a konkretizace. Následně budeme nahlížet filmovou adaptaci literárního díla ze tří různých aspektů – kvantitativního, kvalitativního a realizačního, přičemž na příkladech jednotlivých filmů postihneme základní rozdíly mezi těmito možnými přístupy.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- určit fáze filmové adaptace,
 - definovat, jaké jsou aspekty přepisu literárního díla do filmové podoby – a to s důrazem na kvantitativní, kvalitativní a realizační hledisko,
 - charakterizovat rozdíl mezi věrným přepisem, volným přepisem a přepisem na motivy,
 - aplikovat teoretické poznatky v rámci analýzy konkrétních filmů.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

cca 180 minut



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

fáze filmové adaptace, selekce, amplifikace, aktualizace, konkretizace, kvantitativní aspekt adaptace, kvalitativní aspekt adaptace, realizační aspekt adaptace, věrný přepis, volný přepis, přepis na motivy

9.1 Fáze filmové adaptace

Filmová adaptace literárního díla má několik fází. Na začátku tohoto složitého procesu stojí důkladné přečtení a interpretace literárního díla. Scenárista se pokouší chápat knihu a rozhoduje se o tom, jakou výkladovou rovinu zvolí. Podle zvolené myšlenkové koncepce pak dochází k *selekcí* (výběru) jednotlivých motivů předlohy. Obecně můžeme říci, že neexistuje ideální předloha, u které by nemuselo docházet k výběru daných motivů a která by se dala „doslovně“ převést do filmové podoby. V tomto momentě je to právě osoba scenáristy (který je současně dramaturgem), kdo určuje, zda zůstane věrný původní předloze, nebo dodá dílu své nové interpretace.

V další a výrazněji tvůrčí fázi scenárista jednotlivé motivy rozpracovává a provádí *amplifikaci*. Konkrétně to znamená, že domýšlí naznačené charaktery postav, např. také přidává postavy zcela nové a poskytuje jim nová zázemí. Závisí samozřejmě na jeho fantazii a zkušenostech a také na tom, jakou zvolí míru odchýlení se od původní předlohy. Hezkým příkladem funkční amplifikace je filmová adaptace povídky **Jana Drdy** *Vyšší princip* (režie **Jiří Krejčík**, 1960). Na úpravě scénáře se podílel s režisérem Krejčíkem také samotný autor předlohy. Po domluvě rozšířili původní povídku o mnohá časová a dějová pásma, zároveň dopsali řadu nových postav. Intimní příběh několikastránkové předlohy, který by vydal na pětiminutové filmové cvičení, se rozrostl do rozměrů téměř antické tragédie. Ovšem tvůrcům se podařilo nevídané: nenarušili původní vyznění povídky, jen ho pravými prostředky vhodně zdůraznili.

Po amplifikaci následuje fáze *aktualizace*, při které se scenárista společně s režisérem snaží hledat nové významy a výklady díla. Aktualizace může mít různou intenzitu. Někdy se tvůrci snaží zachovat co největší věrnost předloze, jindy se zase snaží zasadit původní dílo např. do zcela nového historického, společenského či geografického kontextu. Takovým příkladem je adaptace Shakespearovy tragédie *Romeo a Julie*, kterou v roce 1996 zfilmoval režisér **Baz Luhrmann**. Zachoval sice přesně podle dramatikovy předlohy jednotlivé postavy a konflikty, zároveň ale celé drama přenesl do současnosti, do amerického města Verona Beach. Účelem aktualizace bylo přiblížení předlohy zejména mladým divákům, její zatraktivnění a zároveň i odmítnutí klasických, historizujících adaptací klasických titulů.

Završením procesu filmové adaptace literární předlohy je fáze *konkretizace* – tedy audiovizuálního zachycení jednotlivých postav a situací. Tento krok už není v rukou scenáristy či dramaturga, ale podílí se na něm režisér za podpory dalších tvůrčích filmařských profesí (scénograf, kostýmní návrhář, maskér atp.), kteří společně konkretizují scenáristovu práci.

9.2 Různé aspekty přepisu literárního díla do filmové podoby

Konkrétní přepis literárního díla do filmové podoby pak má několik aspektů.

9.2.1 KVANTITATIVNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Kvantitativní aspekt znamená míru či množství převedených motivů do nové podoby. Zůstává otázka, zda má být autor či tvůrce přepisu věrný originálu, nebo se mu má vzdát. Vznikají tyto typy adaptací:

- a) **Věrný přepis**, pro který se také ustálily termíny otrocký či doslovný. Tvůrci většinou cítí potřebu co nejvíce se přiblížit literárnímu dílu, což ovšem vyžaduje předlohu s adekvátním rozsahem a obsahem. Většinou se jedná o literární útvary jako je novela nebo povídka, v případě rozsáhlejších útvarů (jako jsou rozsáhlé románové fresky – např. Proustovo *Hledání ztraceného času*) se totiž nedá věrný přepis vůbec předpokládat. Tvůrci většinou jednoduchým způsobem reprodukují literární text se snahou získat co nejpřesnější ekvivalent hlavní linie syžetu, konfliktu, hrdiny a kresby prostředí. Motivací k realizaci takové adaptace je většinou popularizace díla oblíbeného veřejností, často jsou sledovány i cíle komerční i umělecké. Ve výsledku tento způsob přepisu většinou sklouzává spíše k jednoduché ilustraci textu. Mezi příklady relativně zdařilého věrného přepisu lze zařadit např. snímek *Rozmarné léto* režiséra **Jiřího Menzela** (1967, předloha **Vladislav Vančura**).
- b) **Volný přepis** využívá z původní předlohy jen určité motivy a linie a nedodrží přesně její dějovou strukturu. Na straně druhé se tvůrci snaží zachytit původní atmosféru a zaměřují se na vystižení hlavního smyslu díla i za cenu nutných redukcí a odchylek od originálu. Tento přístup pramení z adaptátorova vědomí nemožnosti plné reprodukce výchozího textu filmem. Příkladem volného přepisu je adaptace **Hrabalových** *Ostře sledovaných vlaků* (1967), kdy režisér **Jiří Menzel** zobrazil jen tři dějové epizody předlohy, ovšem oproti jejímu tematickému a časovému vrstvení je sjednotil do lineárně probíhajícího děje. Za další příklad volného přepisu poslouží snímek **Jaromila Jireše** *Žert* (1967), adaptace románu **Milana Kundery**.
- c) **Přepis na motivy** je velmi uvolněným způsobem adaptace původní předlohy. Příkladem takové postupu je snímek **Saši Gedeona** *Návrat idiota* (1999), ve kterém se tvůrce odkazuje na jediný motiv **Dostojevského** románu *Idiot*. Jiným případem je přepis na motivy v případě českého filmového muzikálu *Hvězda padá vzhůru* (r. **Ladislav Rychman**, 1973), který vznikl jako volné zpracování klasického dramatu **J. K. Tyla** *Strakonický dudák*. Příběh je zasazen do období normalizace, kdy titulní hrdina – v herecké a pěveckém podání Karla Gotta – po krátkém kontaktu s kapitalistickou cizinou rychle prozře a uznává, že realita socialismu je pro život tou nejideálnější volbou. Režiséři jsou si v případě přepisu na motivy velmi často vědomi polemického vyznění výsledného díla.

9.2.2 KVALITATIVNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Kvalitativní aspekt adaptace literárního díla pak hodnotí výsledek zejména v souvislosti s estetickými kvalitami literární předlohy a filmové podoby. Důležité je zejména to, jak se

pracuje s myšlenkou, smyslem či poetikou díla a hodnotí se úroveň myšlenkové závislosti na předloze. Podle aspektu kvality dělíme tyto typy filmových prepisů:

1. **Adaptace** důsledně se držíci ducha či smysl předlohy. To se např. povedlo režisérovi **Václavovi Krškovi** při realizaci **Šrámkovy** předlohy *Měsíc nad řekou* (1953). Nejen že na dané ploše důkladně ztvárnil jednotlivé dějové momenty a postihl přesnou psychologii hrdinů příběhu, ale dokázal výrazně zachytit prchavé okamžiky impresionistického ladění a zaměření původní divadelní hry.
2. **Interpretace** nabízí nové čtení původní předlohy, kdy výsledný filmový prepis nemusí souhlasit s tradičními výklady původního literárního díla. Touto cestou se vydal režisér **Pavel Juráček**, který pro svůj film *Případ pro začínajícího kata* (1969) jako východisko zvolil předlohu **Jonathana Swifta** *Třetí kniha Gulliverových cest* (*Cesta do Laputy, Balnibari, Glubbdribu a do Japonska*).
3. **Rezignace** se pak výrazně odchyluje či upouští od myšlenky předlohy, což leckdy znamená její zjednodušení či popření,

9.2.3 REALIZAČNÍ ASPEKT ADAPTACE LITERÁRNÍHO DÍLA

V případě realizačního aspektu je důležité to, jaké prostředky filmové řeči tvůrci při adaptaci zdůrazňují a jaké prvky ve výsledném díle převládají. Mluvíme o různých typech prepisů, jako je **výtvarný prepis** (uplatňoval ho např. **Juraj Herz**, který se snažil v rámci realizace toho kterého snímku zdůraznit určitý výtvarný styl – v případě *Spalovače mrtvol* to byl expresionismus, *Sladké hry minulého léta* odkazovaly k francouzskému impresionismu a filmy *Morgiana* či *Petrolejové lampy* byly zase oslavou výtvarného symbolismu a secese). Takto může vzniknout také **hudební prepis**, který klade důraz na hudební stránku (**Jaromil Jireš**: *Valerie a týden divů*), **herecký prepis** (klade důraz na herecké ztvárnění – např. filmové adaptace režiséra **Jiřího Menzela**). Ideálním příkladem vyváženého uplatnění všech složek filmové řeči je tzv. **komplexní film** (*Amadeus* **Miloše Formana**, který vychází z předlohy **Petera Schaffera**).

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Vyberte si film, který vznikl podle literární předlohy českého autora. Porovnejte ho s předlohou a na základě realizačního hlediska adaptace určete, o jaký prepis se jedná.



SHRnutí KAPITOLY

Tato kapitola se pokusila nastínit typologii filmové adaptace, přičemž vyšla zejména z hledisek kvantitativních, kvalitativních a realizačních. Typologie filmové adaptace se ale neustále vyvíjí, protože vstřebává nové podněty ze svého okolí.

10 FILMOVÁ ADAPTACE PODLE LITERÁRNÍCH DRUHŮ (PRÓZA, DRAMA, POEZIE)

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představí různé možnosti vzniku filmových adaptací literárních děl na základě různých literárních druhů – tedy lyriky, epiky a dramatu. Budeme se věnovat i úskalím, která adaptace odlišných literárních druhů sebou mohou přinášet.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly dokážete:

- charakterizovat zákonitosti adaptování jednotlivých literárních druhů,
 - odůvodnit, který literární druh je nejvhodnější a který nejméně vhodný pro adaptování do filmové podoby,
 - srovnat literární předlohy a jejich výsledné adaptace v závislosti na různých druzích literatury.
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



180-240 minut

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



literární druhy a žánry, epika, lyrika, drama, povídka, novela, román, divadelní hra, lyrickoepické žánry, filmová narace

10.1 Filmové adaptace literárního díla podle literárních druhů

Umělecká literatura se dělí na tři základní literární druhy: epiku, lyriku a drama, paralelně se používá pojmenování próza, poezie a drama. Toto dělení nevyklučuje různé

průniky jednotlivých druhů – např. lyrickoepické dílo (**K. H. Mácha**: *Máj*), lyrizovaná prozaická epika (**Vojtěch Dyk**: *Krysař*) nebo lyrické drama (**Fráňa Šrámek**: *Měsíc nad řekou*). Každý z literárních druhů nabízí jiné podmínky pro možnosti literární adaptace.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Pokuste se zodpovědět otázku, k jakému literárnímu druhu nejvíce inklinuje film v případě filmových adaptací literárních předloh. Volí filmaři jako východisko pro svá filmová zpracování častěji poezii, prózu nebo drama? Své stanovisko zdůvodněte.

10.1.1 FILMOVÉ ADAPTACE PROZAICKÝCH DĚL

Pokud jde o četnost adaptování, próza zaujímá mezi všemi literárními druhy prvenství. Filmaři se k ní obracejí nejčastěji, protože film má s literaturou společné vyprávění. Navíc, vyrovnat se s formou dramatu či poezie bývá podle režisérů údajně těžší.

Próza, respektive umělecká próza, se začala emancipovat poměrně pozdě, a to až v průběhu 18. století v době preromantismu a osvícenství, kdy poezie začala postupně ustupovat do pozadí a význam prózy narůstal. Počátkem 19. století v období romantismu už próza dosahovala rovnocenného postavení s ostatními literárními druhy a ve 20. století literatura psaná řečí nevázanou, neutrálním, „přirozeným“ jazykovým stylem zaujala přední místo zájmu čtenářů. Prózu dělíme na základní prozaické žánry:

1. **Povídka** disponuje kondenzovanou narativní linií, která jako by byla připravena pro filmové ztvárnění. Postavy zde ale nejsou tak rozvinuté, jako je tomu u delších prozaických útvarů. Proces eliminace je tak velmi jednoduchý. Adaptace povídky ale často vyžaduje pravý opak – většinou bývá rozšiřována a doplňována. Je samozřejmě logické, že při adaptaci povídky zaujímá svou roli interpretace jako taková. Na „prostoru“ povídky lze také snadněji určit volbu hlediska či úhlu pohledu, z něž bude filmové vyprávění vedeno.

Ideálním příkladem filmové adaptace povídky je snímek *Vyšší princip* (**Jiří Krejčík**, 1960), který vznikl podle stejnojmenné předlohy **Jana Drdy**. Režisér společně s autorem kratičkový text upravili a výrazně dotvořili. Původní předlohu rozšířili o další časové i prostorové roviny a řadu postav, takže ve filmové verzi není veškerá pozornost upřena pouze na neokázale statečné gesto staromládeneckého latináře, ale významnými se stávají i postoje studentů, pedagogů gymnázia i celého maloměsta, všech těch, kteří jsou v čase heydrichiády, během níž se děj odehrává, vystaveni nemilosrdnému teroru. Vedle tlumeného holdu lidské odvaze zde Krejčík poprvé od konce války ukázal, co zmůže všudypřítomný strach, a také zrušil falešnou iluzi o jednotě národa semknutého v boji s nepřitelem. Svůj film přitom postavil nejen na emotivně působivých hereckých

výkonech, ale rovněž na výsostném režijním umění. Jeho střízlivě vedené líčení se každou chvílí nepozorovaně překlání do polohy jitrivé citovosti, vyvolávající již v několika diváckých generacích spontánní pohnutí. Dalším příkladem filmu, který vznikl jako adaptace literární povídky, je *Němá barikáda* (1949, r. **Otakar Vávra**). Tato nepřilíš vydařená adaptace povídek ze stejnojmenné knihy **Jana Drdy** byla v době svého vzniku výrazně zatížena ideologickým nábojem. Filmu *Démanty noci* (1964) – surrealisticky laděný celovečerní debut **Jana Němce** o útěku dvou mladých židovských uprchlíků z transportu smrti – vznikl podle povídky **Arnošta Lustiga** *Tma nemá stín*, ale pojmenován byl podle povídky *Démanty noci*, které pojednávají zcela jiný dějový motiv. Film je osobitou interpretací předlohy, protože v něm – na rozdíl od předlohy – často splývá reálné a imaginární. V některých případech je povídka jako východisko pro celovečerní film svým rozsahem krátká a tvůrci ji zároveň nechtějí obohacovat o nové linie, a tak využijí několik literárních povídek (pravidelně 3-4), které samostatně zadaptují a uvedou ve formě tzv. povídkového filmu (např. *Perličky na dně* – r. **Jiří Menzel**: *Smrt pana Baltazara*; r. **Jan Němec**: *Podvodníci*; r. **Evald Schorm**: *Dům radosti*; r. **Věra Chytilová**: *Automat Svět*; r. **Jaromil Jireš**: *Romance*). Režisérem povídkového filmu může být jeden tvůrce, případně každou povídku režíruje jiný režisér.

2. **Novela** je žánr kratšího nebo středního rozsahu. Od povídky a románu se liší tím, že se soustřeďuje na jeden jednoduchý, ale poutavý a nápaditý příběh. Tomu se věnuje dramaticky, sevřeně, stupňuje ho až do překvapivého dějového zvratu (tzv. bod obratu), který je základem kompozice novely, a do závěrečné pointy. Tento literární žánr je svým rozsahem velmi vhodným pro filmovou adaptaci. Příklady filmů, které vznikly jako adaptace novely, jsou tituly *Smrt v Benátkách* (1971, r. **Luchino Visconti** – podle **Thomase Manna**), *Rozmarné léto* (1967, r. Jiří Menzel – podle **Vladislava Vančury**) nebo adaptace novel **Vladimíra Körnera** *Adelheid* (1967, r. **František Vlácil**) či *Zánik samoty Berhof* (1983, r. **Jiří Svoboda**).
3. **Román** je rozsáhlý prozaický žánr, smyšlené vyprávění. Vývoj románu je dlouhý, což se výrazně projevilo na proměnlivosti jeho struktury. Na rozdíl od povídky nebo novely je román co do rozsahu delší (často se uvádí, že by měl obsahovat minimálně 40 000 slov, ale nejedná se o závazné pravidlo) a co do fabule komplikovanější (často rozvíjí příběh několika směry, zachycuje více hlavních postav a mnoho postav vedlejších, ale ani to není bezpodmínečný rys).

Adaptace románového díla je velmi složitý proces. Stejně jako u povídky musí dojít k transferu úhlu pohledu tak, aby bylo možno jej přetransformovat z psaného slova do vizuálního kódu. Původní autorská vize, zahrnující postavy, zápletku, rozvíjení děje, může být změněna za účelem jejího tvarování do filmového formátu. Tvůrci filmu se většinou musí rozhodnout, které z postav a dílčích či vedlejších dějových peripetií je nutno eliminovat a které naopak sehrají podpůrnou roli při kompletaci scénáře jako dramatického celku. Příkladem filmové adaptace románu je snímek *Žert* (1968), který režisér **Jaromil Jireš** natočil podle stejnojmenné předlohy **Milana Kundery**.

10.1.2 FILMOVÉ ADAPTACE DRAMATU

Drama, o němž jako o jednom z druhů literatury výrazně pojednává ve své *Poetice Aristoteles*, vzniká většinou za účelem uvedení (inscenování) v divadle. Na rozdíl od lyriky a epiky je základem dramatu dramatický konflikt a dialog. Ten je tvořen přímými jazykovými promluvami a realizován jednáním dramatických postav. Text doplňují scénické poznámky (popis prostředí, postav, vysvětlivky), které neslouží k reprodukci herci. Drama je určené k převedení na divadle a počítá se zpětnou vazbou diváků. Tvůrci adaptují dramata do filmové podoby celkem často, a to zejména proto, že chtějí zopakovat úspěch jevištního díla na filmovém plátně. Tento zájem ale může být zavádějící. To, co funguje na divadle, totiž filmové plátno unést nemusí.

Příkladem nevydařené adaptace dramatu je titul *Srpnová neděle* (1960, r. **Otakar Vávra**). Úspěch divadelní inscenace dramatu **Františka Hrubína** rozhodně nebyl zopakován ve filmu, který vyznívá jen jako pouhý „záznam“ a zfilmované divadlo. Tvůrci filmové adaptace se totiž téměř doslovně drželi textu a jeho struktury. Nevznikla tak filmová adaptace, ale titul inscenovaný prostřednictvím kinematografie. Zcela jiná, opačná situace nastala v případě filmu *Sen noci svatojánské* (1957, r. **Jiří Trnka**). Režisér vyšel ze známé komedie **Williama Shakespeara** a zvolil zcela osobitý klíč k jejímu adaptování. Ač je Shakespeareova dramatika postavena na slovu, Trnka se od něj dokázal oprostit, potlačil ho a soustředil ho jen do promluv vypravěče, který děj s jemnou ironií komentuje a citlivě napomáhá v orientaci v ději. Slovo zde nahrazují jednotlivé animované výjevy a divákova fantazie se tak soustředí na vizuální stránku. Drama se zde ideálně přizpůsobilo požadavkům filmového umění.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Vyhledejte deset filmových adaptací různých dramatických textů českých autorů. Najděte o těchto filmech co nejvíce dostupných informací.

10.1.3 FILMOVÉ ADAPTACE LYRIKY

Lyrika je literární druh, který zprostředkovává subjektivní básnickovy pocity, jeho úvahy, myšlenky a nálady, přičemž upřednostňuje monologické vyjádření v první osobě. Nezachycuje časovou následnost událostí a od ostatních literárních druhů (a vlastně i filmu) se liší svým nedějovým základem. Je tedy logické, že je nejméně adaptovaným literárním druhem.

Přesto čas od času vznikne filmové dílo, které z lyriky vychází. Většinou jde o adaptace některých hraničních žánrů, které disponují vyprávěním či dějem: lyrickoepický žánr, básnická povídka (*Máj* **K. H. Máchy**), balada (báseň s ponurým a spádovým dějem,

soustředěným k tragickému střetnutí postavy s démonickou silou), lyrická (lyrizovaná) próza...

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si báseň Františka Hrubína *Romance pro křídlovku* a srovnajte ji se stejnojmenným filmem Otakara Vávry. O jaký typ přepisu se jedná?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme ve zkratce naznačili, jaké jsou rozdíly mezi jednotlivými literárními žánry a druhy a současně jsme poukázali i na to, jaké se vyskytují překážky při převádění literární předlohy do filmové podoby. Každý z literárních druhů totiž pro další filmové zpracování nabízí zcela odlišnou výchozí materii. Nejvíce filmů vzniká na základě prozaických děl, která svou strukturou vyprávění nejvíce vyhovují filmové naraci. Také dramata tvůrci adaptují do filmové podoby celkem často, a to zejména proto, aby znovu zopakovali úspěch jevištního díla na filmovém plátně. To ale ještě nemusí znamenat, že vznikne kvalitní adaptace, která by ve výsledku vhodně pracovala s prvky filmové řeči. Vzhledem ke svému nedějovému základu je logicky nejméně adaptovaným literárním druhem lyrika.

11 K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU I. (DO ROKU 1960)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Tato kapitola nabízí chronologicky uspořádaný přehled filmových děl námětově čerpajících z české literatury, a to konkrétně v období od počátku zrodu kinematografie až do konce 50. let 20. století. Periodizace kopíruje zásadní mezníky vývoje české kinematografie, výklad zároveň neopomíná začlenění filmových adaptací literárních děl do jejího kontextu. Sleduje také postupně se vyvíjející vztah spisovatelů k českému filmu.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- orientovat se v periodizaci české kinematografie v rozmezí let 1896-1959,
 - určit období dějin české kinematografie, která k adaptování literárních předloh inklinují více nebo méně,
 - určit, ve kterých obdobích tvůrci upřednostňovali adaptace umělecky hodnotné literatury,
 - získat přehled o umělecky zdařilých adaptacích české literatury.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

cca 120-180 minut



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

česká kinematografie, film jako pouťová atrakce, filmová společnost, filmové ateliéry, kult filmových hvězd, bulvární literatura, drama, próza, literarizace filmu, filmová dramaturgie, socialistický realismus

11.1 Období němého filmu do roku 1930

11.1.1 POČÁTKY KINEMATOGRAFIE: 1896-1918

Dějiny české kinematografie se začínají psát už krátce po historicky první filmové projekci bratrů Lumièrů, která se uskutečnila v Paříži v prosinci 1895. V českých zemích se poprvé promítalo už v červenci 1896 v Karlových Varech. Kočovní podnikatelé posléze se svými kinematografy cestovali po městech a vesnicích a fascinovali diváky kouzlem „živých“ obrazů. Počátky kinematografie jsou spojeny s prezentací filmu především coby pouťové atrakce, která měla přitáhnout pozornost diváků a zajistit zisk filmovým podnikatelům. Z technických důvodů vznikaly jen krátké dokumentární záznamy a hrané skeče. Pro realizaci adaptací literárních děl ještě nebyly vhodné podmínky. Český filmový průmysl dlouho zaostával za světovými trendy a stabilnější společnosti se – po vzoru těch zahraničních – začaly prosazovat až s počátkem druhého desetiletí 20. století (např. 1911: Kinofa, 1913: ASUM).

V této době u filmu také ještě neexistovala pozice scenáristy. Scénáře si většinou psali sami režiséři podle vlastních námětů. Česká literatura se tak na plátna nedostávala téměř vůbec, spíše výjimečně se objevovaly adaptace významných děl literatury zahraniční (např. 1911: *Dáma s kaméliemi* nebo 1912: *Šaty dělají člověka*, oba r. Max Urban). Tento stav měl příčinu i v jisté počáteční nedůvěře spisovatelů vůči filmu, kteří jej z počátku nepovažovali za dostatečně umělecky hodnotný a odmítali s ním spojovat svá jména. Za prvního průkopníka, který tuto bariéru prolomil, lze považovat českého divadelníka a autora **Jaroslava Kvapila**, který realizoval podle vlastního námětu a scénáře snímek *Ahasver* (1915) – veselou příhodu malířky, která s manželovou pomocí hledá model pro svůj obraz. V roce 1922 pak Kvapil natočil podle scénáře **Karla Čapka** film *Zlatý klíček* – moderní pohádku o metaři, který za pomoc kouzelného zlatého klíčku nezákonně zbohatne. Kopie filmu se bohužel nedochovala. Své náměty filmu poskytl jako jeden z prvních osvětlených autorů také prozaik a dramatik **František Zavřel**, podle jehož stejnojmenných divadelních her vznikly v období němého filmu snímky *Noční děs* (1914, r. Jan A. Palouš) a *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač).

11.1.2 KINEMATOGRAFIE PO VZNIKU ČESKOSLOVENSKA DO ROKU 1938

Výrazné změny v oblasti kinematografie sebou přinesl vznik Československé republiky v roce 1918. Vznikala první stálá kina a došlo i k rozvoji filmového podnikání. Ustavily se nové filmové společnosti a profesionální ateliéry, a tak vzrůstal i počet filmů: ročně bylo natočeno okolo 20-30 celovečerních titulů. Většinou se ale jednalo o snímky nevalné umělecké úrovně. Brzy se začalo v českém filmu uplatňovat i několik výrazných režisérů (např. Martin Frič, Karel Lamač nebo Gustav Machatý), kteří si později vydobyli světový věhlas. Začíná se objevovat i profese specializovaného filmového libretisty, v té době většinou zcela neznámého autora, který psal filmové scénáře. Po vzoru světových

filmařských velmocí se také v českém filmu začínají prosazovat první herecké hvězdy, mezi které nesporně patřila Anny Ondráková. Později ztvárnila např. hlavní roli ve filmu Alfreda Hitchcocka *Její zpověď* (Blackmail, 1929). Mezi vrcholy němé produkce patřilo zejména historické drama *Stavitel chrámu* (1919, r. Karel Degl), dále sociálně laděný příběh chudé pražské pradleny *Takový je život* (1929, r. Carl G. Junghans) a formálně propracovaný a ve světě uznávaný titul *Erotikon* (1929), který Gustav Machatý natočil podle filmového manuskriptu *Panenství* Vítězslava Nezvala.

Postupně se také začíná sblížovat film s literaturou, i když zpočátku to nebyla setkání nijak umělecky výrazná. Úroveň filmových adaptací nebyla velká a kvalitní předlohy měly odvést pozornost od filmových nedostatků. Největší skupinu adaptací tvořily filmy natočené podle literárních předloh bulvárních autorů. Tato volba byla dána konkurenčním tlakem, který nutil producenty hledat takové náměty, které by přivedly do kin co nejvíce diváků. A tak se preferovala díla okrajové literatury, s nimiž scenáristé nakládali dle vlastní libosti. Vítězily šestákové romány, které nabízely nezvyklá dobrodružství plná malebných zápletek a neuvěřitelných nedorozumění v lásce, žárlivosti a podvodu.

Mezi nejoblíbenější autory patřili **Josef Skružný** – redaktor *Humoristických listů* a autor šesti filmových veseloher *Láska si nedá poroučet* (1918), *Dráteníček* (1920), *Zelený automobil* (1921), *Venoušek a Stázička* (1922), *Lásky Kačenky Strnadové* (1926), *Milenky starého kriminálního* (1927) a *Falešná kočička* (1926), dále **Jan Klecanda** s filmy *Šest mušketýrů* (1925), *Prach a broky* (1926, oba r. Přemysl Pražský), *Páter Vojtěch* (1928, r. Martin Frič), *Starý hřích* a *Adjunkt Vrba* (oba 1929, r. Miroslav J. Krňanský), **Bohumil Zahradník Brodský** – *Čarovné oči* (1923), *Děvče z hor* (1924), *Dům ztraceného štěstí* (1927), *Životem vedla je láska* (1928) nebo autor sentimentálních příběhů ze studentského prostředí **Vilém Neubauer** – *Sextánka* (1927), *Filozofka Mája* (1928) a *Hanka a Jindra* (1929). Prosadila se také autorka umělecky málo náročných románů **Popelka Biliánová** s tituly *Do panského stavu* (1925, r. Karel Anton), *V panském stavu* a *Paní Katynka z Vaječného trhu* (oba 1927, r. Václav Kubásek).

Okrajová literatura dala výjimečně vzniknout také hodnotným filmovým dílům. Do historie českého filmu se nesmazatelně zapsal snímek Přemysla Pražského *Batalion* (1927), který vznikl podle stejnojmenné povídky **Josefa Haise Týneckého** z roku 1922 a patří mezi desítku nejoceňovanějších českých filmů němé éry. V zachycení příběhu tragického osudu kdysi váženého pražského advokáta a poslance dr. Františka Uhra režisér dosáhl silného emotivního účinku díky propojení skvěle vedených herců, výtvarného pojetí i skladby záběrů. Již zmíněný prepis románu *Páter Vojtěch* **Jana Klecandy** byl zase úspěšným debutem režiséra **Martina Friče**, kterému se podařilo vhodně potlačit sentimentalitu předlohy a s využitím filmové symboliky a výrazným podílem exteriérových záběrů kameramana Otto Hellera povýšit původní dílo na filmařsky precizně propracovaný melodramatický příběh nešťastné lásky.

Pokud byla zvolena náročnější látka, bylo to zejména pro atraktivitu tématu či obecnou proslulost předlohy, kterou adaptace pak ale většinou jen ilustrovala. Důkazem, že se film s literaturou ještě moc nepřátelil, je případ Jiřího Voskovce, který herecky debutoval pod

pseudonymem Petr Dolan v roli Ríši v adaptaci *Pohádky máje* (1926, r. Karel Anton) **Viléma Mrštíka**. Za své účinkování v tomto filmu byl dokonce vyloučen z Devětsilu, protože nově se rodící avantgarda nepovažovala snímek za dostatečně umělecký.

Pokud jde o kvalitativně hodnotnou literaturu, němý film se tak nejčastěji obracel k literární klasice 19. století. Filmaře přitahovala díla **Boženy Němcové** *Babička* (1921, r. Thea Červenková) a *Pohorská vesnice* (1928, r. Miroslav J. Krňanský), **Karoliny Světlé** *Kříž u potoka* (1921, r. Jan Stanislav Kolár) a *Nemodlenec* (1924-1928, r. Václav Kubásek), **Karla Hynka Máchy** *Cikáni* (1922, r. Karel Anton), **Karla Václava Raise** *Pantáta Bezoušek* (1926, r. Karel Lamač) či **Jakuba Arbesa** *Sivoooký démon* (1919, r. Václav Binovec) a *Ukřižovaná* (1921, r. Boris Orlický). Na dvou posledně zmíněných titulech spolupracoval filmový scenárista a ředitel společnosti American-Film Jan Reiter, který okomentoval složité možnosti prosazení české literatury na filmovém plátně: „*Již před třemi roky hovořil jsem o Arbesově romanetu Ukřižovaná, jako vhodném pro zfilmování, s několika literáty a divadelníky, a upozornil jsem na dramatickost a působivost tohoto romaneta pro filmové zpracování. Avšak všichni tito činitelé nechtěli ani připustiti možnost, že by Ukřižovaná mohla býti zfilmována. Nedbal jsem jejich úsudku, vyžádal jsem si svolení dědiců zemřelého mistra a napsal jsem libreto, a pustili jsme se do práce, která setkávala se u nezúčastněných s pochybovačným úsměvem. A teprve když byly předvedeny první ukázky filmu, uznáno, že moje předpoklady byly správné. A veřejné předvedení Ukřižované, jakož i kritiky veškerého denního tisku daly mému „názoru“ za pravdu. (...) Stejně pietním a uměleckým vypravením Ukřižované byla spokojena i rodina Arbesova, neboť mně dala na půl roku právo výběru ze všech jeho děl. A tak nyní pracujeme na druhém filmu, rovněž dle romaneta Arbesova, *Moderní Magdaleně*.“¹³*

Malý prostor dostaly také adaptace závažnější literatury současné. K prvnímu dílu románu **Jaroslava Haška** *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* se obrátil režisér Karel Lamač. Do hlavní role snímku se zkráceným názvem *Dobrý voják Švejk* (1926) obsadil Karla Nolla, který předtím hrál s úspěchem Švejka v několika divadelních inscenacích. Ačkoli je Lamačův film vrcholem jeho režijní tvorby, vyzněl především jako filmová ilustrace dokonalejšího literárního díla. V němém snímku se výrazně projevil nedostatek zvukové složky, takže typický slovní humor – tak neodlučitelný od jednání Haškových postav – byl do titulků vložen jen ve zkrácené podobě a film se stal jen útržkovitou ilustrací známých Švejkových výroků. Kladem byl vynikající herecký výkon Karla Nolla v jeho nejslavnější roli.

Zmínit bychom měli také adaptace děl **Egona Erwina Kische** – úprava v náznacích idealizovaného románu z prostředí pražské spodiny *Pasák holek* (1929, r. Hans Tinter) a zejména průkopnický titul *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton). Původně vznikal jako němý a dodatečně byl ozvučen. Snímek o nevinné venkovské dívce, která se ve městě protlouká jako prostitutka a upadne v zavržení, když se o ní roznese, že strávila noc

¹³ Schmitt, Julius: Snaha o náš dobrý film, Film, roč. 1921, č. 1, s. 1.

s vrahem před jeho popravou, citlivě přetlumočil předlohu a díky inovativní kombinaci němých i zvukových prostředků se zařadil mezi nejvýznamnější evropská díla své doby.

Nejednou se čeští tvůrci obrátili také k dramatu a na plátna kin se tak dostaly němé filmové verze děl **J. K. Tyla** *Paličova dcera* (1923, r. Thea Červenková) a *Pražský flamendr* (1926, r. Přemysl Pražský), dále *Jedenácté přikázání* (1925, r. Václav Kubásek) a *Podskalák* (1928, r. Přemysl Pražský) **F. F. Šamberka**, *Její pastorkyňa* (1929, r. Rudolf Měšťák) **Gabriely Preissové**, *Bludička* (1922, r. Thea Červenková) **Jaroslava Kvapila** či *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač) **Františka Langera**. Nepříliš zdařilé ovšem byly adaptace epických básní – konkrétně tituly *Magdaléna* (1920, r. Vladimír Majer) **Josefa Svatopluka Machara** či *Lešetínský kovář* (1924, r. Ferry Seidl) podle předlohy **Svatopluka Čecha**.

11.2 Nástup zvuku a vývoj kinematografie do roku 1945

11.2.1 ČESKÝ ZVUKOVÝ FILM A LITERATURA DO ZAČÁTKU 2. SVĚTOVÉ VÁLKY

Nástup zvuku na začátku 30. let 20. století přečkal mladý český film bez větších otřesů. Významnou událostí bylo vybudování ateliérů na Barrandově. Na okraji Prahy vyrostl velký filmový komplex, který byl ve své době nejmoderněji vybaveným studiem v Evropě. První snímek zde byl natočen roku 1933.

Vedle průměrných komerčních titulů vznikala i řada výjimečných děl. Mezi ta, která zaznamenala výrazný úspěch i v zahraničí, patří především snímky *Extáze* (1931, r. Gustav Machatý), *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton) nebo lyrické drama o životních snech dvou chudých dětí *Řeka* (1933, r. Josef Rovenský). Mezi divácky oblíbené filmaře patřili zejména Karel Lamač, Martin Frič, Václav Wasserman, Miroslav Cikán, Svatopluk Innemann nebo Otakar Vávra. Velký podíl na úspěchu jejich filmů mělo i herecké obsazení. Mezi nejpopulárnější hvězdy filmu 30. let patřili zejména komik Vlasta Burian, „milovníci“ Oldřich Nový a Svatopluk Beneš, dále Hugo Haas nebo Jindřich Plachta. Mezi ženami se prosadily Adína Mandlová, Lída Baarová, Nataša Nollová nebo Růžena Nasková.

Umělecká úroveň filmových adaptací nebyla velká, takže kvalita předlohy opět měla odvést pozornost od nedostatků filmu. Z hlediska množství byla díla vážné a bulvární literatury téměř v rovnováze. Postupně ale snahy o adaptace hodnotných literárních děl pomalu převážily nad náměty z okrajové literatury (např. úpravy bulvárních operet **Járy Beneše** *Uličnice* nebo *Slečna matinka* (obě 1938, r. Vladimír Slavínský). Příkladem z druhého tábora je film *Trhani* (1936, r. Václav Wasserman) podle předlohy **Jana Nerudy** nebo dva snímky Otakara Vávry – *Filozofská historie* (1937, podle předlohy **Aloise Jiráka**) a *Cech panen kutnohorských* (1938, podle komedií **Ladislava Stroupežnického** *Paní mincmistrová* a *Zvíkovský rarášek*). Kromě toho, že se jedná o umělecky náročnější díla,

nesly oba snímky aktuální dobové vyznění a v problematické předválečné době symbolicky a tvůrčím způsobem oživovaly kulturní dědictví.

Vedle převažující klasiky 19. století – např. *Maryša* (1935, r. Jan Rovenský) podle **bratří Mrštíků** či *Naši furianti* **Ladislava Stroupežnického** (1937, r. Václav Kubásek, Vladislav Vančura) – přibyla díla inspirovaná psychologickou literaturou nové vlny soudobých autorů, na jejímž základě vznikají více či méně zdařilé adaptace. Podle románu *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová* **Boženy Benešové** natočil E. F. Burian divácky náročnější snímek *Věra Lukášová* (1938) a režisér Josef Rovenský v roce 1937 zfilmoval nejprve román **Marie Majerové** *Panenství* a následně titul **Josefa Kopty** *Hlídač č. 47*. Nebývalé divácké odezvy se dostalo filmovým zpracováním humoristických románů **Karla Poláčka** *Muži v offsidu* (1931, r. Svatopluk Innemann) a *Dům na předměstí* (1933, r. Miroslav Cikán) i děl **Karla Čapka**, konkrétně protiválečného dramatu *Bílá nemoc* (1937, r. Hugo Haas) či dramatického příběhu navrátilce z Ameriky *Hordubalové* (1937, r. Martin Frič).

K podstatnému zrovnoprávnění literatury a filmu v tomto období nemalou měrou přispěli spisovatelé, kteří se sami pokusili o filmovou tvorbu. Formování uměleckého filmu výrazně ovlivnil především **Vladislav Vančura** svými snímky *Před maturitou* (1932), *Na sluneční straně* (1933, spolupráce s **Vítězslavem Nezvalem**) a *Marijka nevěrnice* (1934, spolupráce s **Ivanem Olbrachtem**).

11.2.2 KINEMATOGRAFIE ZA 2. SVĚTOVÉ VÁLKY (1939-1945)

S nástupem Adolfa Hitlera k moci se začalo měnit politické klima v celé Evropě. V roce 1938 se i Československo dostalo do vlivu agresivního fašistického Německa, které přísně kontrolovalo směřování naší kinematografie. Pražské Barrandovské ateliéry se staly hlavním filmovým centrem Říše a tvůrci, kteří byli pronásledováni pro svůj původ nebo politické názory, se museli stáhnout do ústraní (E. F. Burian, Karel Hašler) nebo emigrovat (Hugo Haas, Jiří Voskovec, Jan Werich). Nejvyšší tituly natáčejí zejména Martin Frič, Otakar Vávra nebo František Čáp. Protektorátní doba logicky nepřála experimentům, a tak téměř polovina ze 114 celovečerních hraných filmů natočených od března 1939 do května 1945 byly komedie s jednoduchými zápletkami nebo kostýmní filmy a melodramata.

Pokud to jen bylo možné, snažili se tvůrci využívat literární předlohy českých klasiků, které interpretovali s důrazem na vlastenecké cítění a národní hodnoty s jasným cílem oslavy českého národa a jeho tradic. Často se zaměřovali na postavy spjaté s naším venkovem a akcentovali symboliku a motivy malebné české krajiny i lidového folkloru. Na plátna kin se tak dostala *Babička* (1940, r. František Čáp) **Boženy Němcové**, *Muzikantská Liduška* (1940, r. Martin Frič) **Vítězslava Háška**, *Pohádka máje* (1940, r. Otakar Vávra) **Viléma Mrštíka**, *Paličova dcera* (1941, r. Vladimír Borský) **J. K. Tyla**, *Turbina* (1941, r. Otakar Vávra) **Karla Matěje Čapka-Choda** nebo *Barbora Hlavsová* (1942, r. Martin Frič), vycházející z motivů románu *Skleněný vrch* **Jaroslava Havlíčka**. Tyto snímky diváci vnímali jako skrytý protest proti nacistické nadvládě. Úroveň adaptací ale byla různá.

Někdy se látku podařilo aktualizovat, jindy šlo o pouhou ilustraci, která ulpívala na povrchu původního textu. Umělecká úroveň nicméně nebyla pro národně-povzbuzovací funkci stěžejní. Zmiňované adaptace hodnotných literárních předloh a národně-obranné tendence v českém filmu byly rovněž příčinou potlačení okrajové literatury. Druhořadých předloh reálně ubylo, více se točilo podle námětů současných autorů a naprosto převažovaly látky z klasických literárních děl.

Okupační úřady ale také vyvíjely na tvůrce tlak a usilovaly o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch. Jedním z nejnápadnějších ústupků domácích filmařů nacistické dramaturgii byl titul *Jan Cimbur* (1941), který František Čáp natočil podle stejnojmenné předlohy **Jindřicha Šimona Baara**. Tvůrci pro potřeby filmu náležitě zdramatizovali antisemitský motiv lichvářského židovského krčmáře. V románu hrdina Salomon opouští dobrovolně vesnici jako reakci na nevráživost venkovanů, kteří do jeho hospody přestali chodit. Ve filmu na muže, uvedeného v titulcích jen jako „židovský krčmář“, místní ženy uspořádají pogrom, jeho krčmu, vyobrazenou jako hnízdo neřesti, vydrancují a zapálí. Zbitý krčmář odchází s malým batohem na zádech a z kopce se naposledy smutně ohlíží za vesnicí.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Jaké znáte nejpoblárnější adaptace literárních děl v české kinematografii od počátku do roku 1945 a proč se jimi staly? Zdůvodněte.

11.3 Poválečná kinematografie v bouřlivých proměnách

11.3.1 PŘECHOD K SOCIALISTICKÉ KINEMATOGRAFII (1945-1948)

S koncem 2. světové války dochází ke znárodnění filmového průmyslu. Cílem bylo vyprostit kinematografii z pout obchodních zájmů a osvobodit tvůrce od závislosti na ryze komerčním přístupu producentů. K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Adaptace tvořily téměř polovinu poválečné produkce, důraz se kladl na scenáristickou přípravu a proceduru schvalování scénářů. Spisovatelé byli prosazováni na všech úrovních řízení kinematografie: byli zaměstnáváni jako dramaturgové a scenáristé, zasedali v uměleckých radách a dalších kontrolních orgánech.

Dramaturgie v rámci boje s tzv. literárním brakem zcela vyloučila dříve značně oblíbenou ženskou četbu. Ze zábavné literatury zůstaly především divadelní veselohry založené na dialogu a situační komice jako např. *Poslední muž Františka Xavera Svobody* zfilmovaný pod názvem *Poslední mohykán* (1947) nebo *Okénko Olgy Scheinflugové* uváděné jako *Dnes neordinuji* (1948, oba r. Vladimír Slavínský).

S ohledem na příklon ke klasické literatuře vznikaly adaptace historických próz autorů převážně 19. století, které ale ještě souzněly s poetikou předválečného filmu, neboť jejich příprava plynule přešla z periody válečné do poválečné. Vznikly snímky realizované podle próz **Zikmunda Wintra** *Rozina sebranec* (1945) a *Nezbedný bakalář* (1946, oba r. Otakar Vávra), **Jana Nerudy** *Týden v tichém domě* (1947, r. Jiří Krejčík), **Antala Staška** *O ševci Matoušovi* (1948, r. Miroslav Cikán) či **Františka Kubky** *Alena* (1947, r. Miroslav Cikán, podle povídky *Karlštejnské vigilie*). Prostřednictvím historické fikce se leckdy nepřímo prosazoval i postoj k přítomnosti (např. témata sociální necitlivosti). Hledání historické paralely a dobové situace se promítlo do volby dramatu **Aloise Jiráska** *Jan Roháč*, jehož přepis nazvaný *Jan Roháč z Dubé* (1947, r. Vladimír Borský) zdůrazňoval nacionální patos s protikladem slovanství a německví.

Mnohem častěji se východiskem pro filmaře stávala tvorba umělecky renomovaných autorů – většinou prozaiků meziválečné éry. To mělo zajistit zvýšení umělecké úrovně filmů a posílit kulturně a národně výchovnou úlohu kinematografie. Tituly podle předloh **Fráni Šrámka** *Léto* (1948, r. K. M. Walló), **Karla Čapka** *Krakatit* (1948, r. Otakar Vávra), **Ivana Olbrachta** *Nikola Šuhaj* (1947, r. M. J. Krňanský – podle románu *Nikola Šuhaj loupežník*), **Marie Pujmanové** *Předtucha* (1947, r. Otakar Vávra) či **Karla Poláčka** *Hostinec U kamenného stolu* (1948, r. Josef Gruss) navozovaly určité paralely s dobovými problémy a náladami a mnozí tvůrci v nich dokonce prosadili aktualizační posuny. Nejvýznamnějším počinem bezprostředně poválečného období se stal snímek Karla Steklého *Siréna* (1947), který vycházel ze dvou kapitol stejnojmenného románu **Marie Majerové**. Sociální drama o povstání dělníků na Kladně, v němž se tematika třídních konfliktů potkávala s dramatičností a patetickým vyzdvižením individuální tragiky, bylo oceněno Zlatým lvem na festivalu v Benátkách v roce 1947.

11.3.2 FILM A LITERATURA V ÉŘE SOCIALISTICKÉHO REALISMU (1948-1956)

Rok 1948 znamenal zásadní zvrat v dějinách Československa. Cílem únorového puče bylo nastolení komunistické diktatury, likvidace parlamentního demokratického systému a připojení Československa k sovětskému mocenskému bloku. Tyto změny výrazně poznamenaly i oblast kinematografie. Ekonomické aspekty byly vnímány spíše jako druhořadé, na významu nabývala především propagandistická dimenze filmu, která zastíňovala jakékoli umělecké snahy. Na základě vládního nařízení vznikl podnik Československý státní film, byla zavedena centralizace výroby i tuhá cenzura. Důkladnou dramaturgickou přípravu doprovázela soustava složitých schvalovacích procedur. Oficiálně platilo, že filmové umění musí sloužit ideologii a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem v duchu socialistického realismu. Filmařská obec – až na drobné výjimky – rezignovala v zájmu společenské objednávky na tvůrčí svobodu, a tak vznikala schematická díla s jednostranně typizovanými charaktery. Tematicky se tvůrci soustředili zejména na svět pracujícího člověka a jeho problémy, výrazným fenoménem se stal budovatelský film s vysokou frekvencí žánrů jako agitka či špionážní a politické drama.

Tvůrci se také nejednou obraceli k vybraným obdobím českých dějin (zejména husitství a národnímu obrození), historie byla ale nahlížena jednostranně a často docházelo – pod vlivem ideologie – k jejímu překrucování. Jistý únik od této deformované tvorby nacházeli tvůrci v oblasti filmů pro děti a mládež, v nichž mohli projevit svůj smysl pro poetično a fantazii.

Podstatná část znárodněné filmové produkce také vycházela z literárních předloh, jejichž vhodná volba měla zajistit kvalitu filmového díla. Výběr textů tak byl striktně podřízen cílům kulturní politiky a hlavní důraz byl kladen na jejich společenskou a agitační funkci. Předmětem adaptací se často stávala prověřená a vyhovující díla minulosti, zejména klasické literatury, kterou filmaři v rámci dobového kontextu výrazně aktualizovali. Druhým inspiračním zdrojem byly nově vznikající tituly, které se snažily naplňovat požadavky socialistického realismu.

V případě prvně zmíněné skupiny byla přednostně adaptována díla, která přispívala k legitimizaci nových poměrů, podporovala prokomunistický výklad starší i nedávné minulosti a kladla důraz na boj dělnické třídy. Stereotypní líčení třídního protikladu ale většinou provázel značný vnějškový patos. Jedním z prvních snímků této linie byla *Němá barikáda* (1949, r. Otakar Vávra) vycházející ze stejnojmenné knihy povídek **Jana Drdy**. Oproti předloze tvůrci zvýraznili třídní rozvrstvení postav i optimistické vyznění spjaté s aktem osvobození a perspektivou budoucího šťastného života. Dále zmiňme filmové adaptace próz **Antonína Zápotockého** *Vstanou noví bojovníci* (1950, r. Jiří Weiss) a *Rudá záře nad Kladnem* (1955, r. Vladimír Vlček), **Karla Nového** *Chceme žít* (1950, r. E. F. Burian), **Ivana Olbrachta** *Anna proletářka* (1952, r. Karel Steklý), *Botostroj* **T. Svatopluka** (1954, r. K. M. Walló) či *Kavárna na hlavní třídě* **Gézy Včeličky** (1953, r. Miroslav Hubáček). Ideologicky motivované dějové posuny poznamenaly přepis povídky **Svatopluka Čecha** *Jestřáb kontra Hrdlička* (1953, r. Vladimír Borský) či titul **Ivana Olbrachta** *Bratr Žak*, uvedený pod názvem *Komedianti* (1953, r. Vladimír Vlček).

Tvůrci se samozřejmě obraceli i k textům české národní klasiky. *Divá Bára* podle stejnojmenné povídky **Boženy Němcové** (1949, r. Vladimír Čech) ještě důsledně ctěla předlohu, v případě zpracování *Strakonického dudáka* **Josefa Kajetána Tyla** (1955, r. Karel Steklý) a zejména pak filmů vycházejících z próz **Aloise Jiráska** *Temno* (1950, r. Karel Steklý), *Psohlavci* (1955, r. Martin Frič) i jeho husitské trilogie *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1957, r. Otakar Vávra) se jednalo o výrazně ideologicky deformované ilustrace jednoznačně hodnocené historie. Výjimkou byl loutkový přepis *Starých pověstí českých* (1952), v němž režisér Jiří Trnka vyvážil vlastenecký patos poetičností, výtvarnou virtuozitou a odlehčujícím humorem.

Únik od dobové schematičnosti s důrazem na ztvárnění problematiky individuálního hrdiny pak nabídlo jen několik málo filmových adaptací. Mezi ně patří artistní zpracování veselohry **V. K. Klicpery** *Divotvorný klobouk* (1952, r. Alfréd Radok) a dva lyrické přepisy děl **Fráni Šrámka** *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954, oba r. Václav Krška). Divácky nejpoulnějším žánrem byly filmové pohádky, které ideově vyhovovaly dobovému vyzdvižení lidové kultury, zároveň přitahovaly zájem svou výpravností i

humorem. Největší ohlas získaly tituly *Pyšná princezna* (1952) a *Byl jednou jeden král* (1954), které režisér Bořivoj Zeman natočil jako volné adaptace pohádek **Boženy Němcové** *Potrestaná pýcha* a *Sůl nad zlato*. Další pohádky pak vycházely zejména z díla **Karla Jaromíra Erbena** – *Obušku, z pytle ven!* (1955, r. Jaromír Pleskot) nebo **Jana Drdy** – *Hrátky s čertem* (1956, r. Josef Mach).

Žánr komedie se v tomto období musel výrazně emancipovat od meziválečných lidových zábavných titulů a najít dobově adekvátní podobu, povinně zatíženou ideologickým nánosem. To se naštěstí nenaplnilo v případě adaptací próz **Jaroslava Haška**. Na plátna kin se dostala jak jeho povídková tvorba ve filmech *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952, r. Miroslav Hubáček a Oldřich Lipský) a *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955, r. Oldřich Lipský), tak i *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Ty inspirovaly jednak animátora Jiřího Trnku k realizaci tří loutkových snímků *Osudy dobrého vojáka Švejka I. – III.* (1954–1955), následně se o věrný přepis s důrazem na přesné předvedení sledu scén pokusil Karel Steklý v hraných filmech *Dobrý voják Švejk* (1956) a *Poslušně hlásím* (1957).

Snímky čerpající námětově z literatury první poloviny 50. let většinou pozbývají jakýchkoli uměleckých kvalit. Jednalo se totiž převážně o adaptace vzorových děl české socialistickorealisticke budovatelské literatury, která jednostranně zdůrazňovala vyhraněné agitační poslání a schematickou typologii černobíle rozdělených postav. Zmíňme např. přepisy výrobního dramatu **Vojtěcha Cacha** *DS 70 nevyjždí* (1951, r. Vladimír Slavínský), vesnické veselohry **Jaroslava Zrotala** *Slepice a kostelník* (1950, r. Oldřich Lipský a Jan Strejček), titulu **Vaška Káni** *Parta brusiče Karhana* s názvem *Karhanova parta* (1951, r. Václav Wasserman a Zdeněk Hofbauer), veselohry **Karla Stanislava** *Stavěli zedníci* zfilmované jako *Štika v rybníce* (1951, r. Vladimír Čech), románu **Václava Řezáče** *Nástup* (1952, r. Otakar Vávra) či povídky **Jiřího Marka** *Nad námi svítá* (1952, r. Jiří Krejčík).

11.3.3 LITERATURA A FILM V DOBĚ POLITICKÉHO TÁNÍ PO ROCE 1956

Po smrti J. V. Stalina a krátce poté i Klementa Gottwalda v roce 1953 došlo v Československu k otřesu politického systému. Napětí studené války uvolnila významná mezinárodně-politická událost – XX. sjezd KSSS v roce 1956, na kterém Nikita Chruščov odsoudil zvěrstva stalinismu a následovala kritika kultu osobnosti. Na krátkou dobu dochází i u nás k určitému uvolnění a politickému tání, kdy je zdůrazňována nutnost vyrovnat se s minulostí. Zásadním mezníkem v oblasti kultury byl II. sjezd Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956, na kterém řada tvůrců kritizovala období tzv. socialistického realismu. Pozitivní důsledkem sjezdu bylo otevření se české kultury i českého filmu světovým trendům. Postupně vznikla celá řada filmů, které otevřeně a leckdy velmi odvážně kritizovaly soudobou společnost a apelovaly na otázky svědomí. Někdy také hovoříme o tzv. českém civilismu.

Od poloviny 50. let také dochází k proměně ve volbě literárních předloh pro filmové adaptace. I zde se projevuje potřeba vyrovnat se se schematickou tvorbou agitačně zaměřené kinematografie předešlého období a odvážně a otevřeně kritizovat nedostatky společnosti a apelovat na otázky svědomí člověka. Určitý posun se projevila i ve vztahu k dílům klasickým. Nový pohled tvůrci uplatňují např. v případě tvorby dosud výrazně preferovaného **Aloise Jiráka**. Film *Ztracenci* (1956, r. Miloš Makovec) podle autorovy stejnojmenné povídky se záměrně vyhýbal patetickému nahlížení dějin a soustředil se na postoje několika obyčejných lidí v mezní situaci války. Důslednou psychologickou drobnokresbu hrdinů a jejich vztahů zase nabídl adaptace románů **Jarmily Glazarové** *Advent* (1956, r. Vladimír Vlček) a *Vlčí jáma* (1957, r. Jiří Weiss) a kupodivu i *Občana Brycha* **Jana Otčenáška** (1958, r. Otakar Vávra). Nostalgické ohlédnutí za dobou mezi válkami vyvolal povídkový snímek *O věcech nadpřirozených* (1958, r. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach a Miloš Makovec), založený na prózách **Karla Čapka** z *Povídek z jedné kapsy* a souboru *Bajky a podpovídky*.

V polovině 50. let zaznamenal český film také nástup druhé poválečné generace spisovatelů, mezi kterými se začali svými pokusy o kritické postižení aktuálních společenských problémů projevovat zejména **Pavel Kohout**, **Jan Procházka**, **Ivan Kříž**, **Ludvík Aškenazy**, **Jan Otčenášek** nebo **František Hrubín**. Vojtěch Jasný např. zfilmoval rok po divadelním uvedení hru **Pavla Kohouta** *Zářijové noci* (1956), v níž autor odvážně odhaloval negativní jevy v armádě. Scénář k satirické filmové komedii Jána Kadára a Elmara Klose *Tři přání* (1958) napsal **Vratislav Blažek** a posléze jej upravil do podoby divadelní hry *Třetí přání*.

Toto umělecké a kritické vzepětí však bylo zanedlouho – naštěstí jen na krátko – sraženo k zemi. V únoru 1959 se v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici konala konference hodnotící dosavadní filmovou tvorbu. Zazněly zde příspěvky dogmatických kritiků českého filmu, v nichž došlo mj. k odsouzení několika zásadních snímků uplynulého období (např. *Tři přání*) za jejich vyhrocený postoj proti okrajovým společenským jevům a negativistickému nazírání skutečnosti. Krátce po skončení přehlídky došlo ke stažení některých titulů z distribuce, následovala restriktivní opatření a vrátila se výraznější cenzura. Banskobystrická konference se tak stala aktem politického výprasku, který se snažil oslabit náběh ke svobodnější umělecké tvorbě.



KORESPONDENČNÍ ÚKOL

1. Přečtěte si povídku Jana Drdy *Vyšší princip* (ze souboru povídek *Němá barikáda*, 1946). Vypracujte odpovědi na následující otázky: 1) Kdo je hlavní hrdina, případně kdo jsou hrdinové této povídky? 2) Popište děj povídky, pokuste se vystihnout hlavní téma. 3) Popište, kdy a v jakém časovém rozmezí se odehrává děj příběhu. 4) Popište postavu profesora latiny. Jak je v literární předloze charakterizován? Konkrétně rozveďte, jak si hrdinu představujete, určete jeho věk, povahové i fyzické rysy. 5) Vysvětlete, co znamená přezdívka „Vyšší princip“.

2. Zhlédněte film *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík) a následně vypracujte písemné odpovědi na následující otázky: 1) Jak se liší děj filmu od literární předlohy? 2) O čem film pojednává? 3) Srovnajte prostředí, ve kterém se děj odehrává, s prostředím literární předlohy. 4) Popište postavy, které se v literární předloze nevyskytují, a charakterizujte jejich povahy. 5) Popište, jaké nálady ve vás film vyvolává? Měli jste podobné pocity již při čtení povídky? Co podle vás tyto pocity způsobilo? 6) Popište, která scéna ve filmu na vás nejvíce zapůsobila?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V průběhu 20. století začala literatura promlouvat ke svým adresátům také prostřednictvím nového média – filmu, který díky svému postupnému rozvoji vstupoval s literaturou do úzkého vztahu, a navazovala s ní řadu různorodých vazeb. Toto sbližování probíhalo postupně a vzhledem k výraznějším filmařským mocnostem i s jistým zpožděním. Zhruba celá první dvě desetiletí se česká literární díla na plátna kin téměř vůbec nedostala, což pramenilo i z počáteční nedůvěry spisovatelů vůči filmu coby pouťové atrakci. K výraznějšímu sblížení došlo až po 1. světové válce, nicméně filmová tvorba zůstala v zajetí bulvárních předloh. Pokud jde o hodnotnou literaturu, němý film se nejčastěji obracel k literární klasice 19. století, úspěch zaznamenaly i adaptace děl Jaroslava Haška či E. E. Kische. S nástupem zvukového filmu ve 30. letech pak převážily snahy o adaptace hodnotnějších literárních děl nad náměty z okrajové literatury. Během 2. světové války tvůrci kladli důraz na volbu takových námětů, které mohli interpretovat s akcentem na vlastenecké cítění, s jasným cílem oslavy českého národa. Zároveň byl na tvůrce vyvíjen tlak okupačnímu úřady, které usilovaly o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch. Také přechod k socialistické kinematografii po jejím znárodnění v roce 1945, ale především po proměnách v Únoru 1948 přinesl výrazné zásahy do vztahu literatury a filmu. K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu, kdy adaptace tvořily téměř polovinu poválečné produkce. Dramaturgie úspěšně vyloučila meziválečný brak, místo něj ale prosadila rovněž schematické adaptace vzorových děl české socialistickorealisticke budovatelské literatury. Únik hledala zejména v námětech z klasické literatury, které ale většinou striktně podřizovala cílům kulturní politiky.

12 K PROBLÉMŮM ČESKÉ LITERATURY VE FILMU II. (OD ROKU 1960 DO SOUČASNOSTI)



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V návaznosti na předcházející kapitolu budeme dále sledovat vývoj české kinematografie od roku 1959 až do současnosti a opět se zaměříme na filmové tituly, které vycházejí z literárních předloh českých autorů.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly dokážete:

- orientovat se v periodizaci české kinematografie v rozmezí let 1959-2018,
 - určit období dějin české kinematografie, která k adaptování literárních předloh inklinují více nebo méně,
 - určit, ve kterých obdobích tvůrci upřednostňovali adaptace umělecky hodnotné literatury,
 - získat přehled o umělecky zdařilých adaptacích české literatury.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

cca 120-180 minut



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

česká nová vlna, druhá vlna válečné prózy, normalizace, perestrojka, privatizace kinematografie, proměny dramaturgie

12.1 Slibná šedesátá léta (1959-1968)

Ačkoli konference v Banské Bystrici zbrzdila slibný vývoj československého filmu po roce 1956, nepodařilo se jí ho zastavit úplně. Zhruba od roku 1961 se navíc začaly

projevovat liberalizační tendence, které vedly k intenzivnímu rozvoji nejen v oblasti kinematografie. Postupná stabilizace poměrů umožnila nástup jedné z nejméně výrazných etap českého filmu – tzv. české nové vlny, která se zformovala převážně z absolventů FAMU a jim generačně blízkých přátel. Zároveň měla pozitivní vliv také na tvorbu starších tvůrců (např. Otakar Vávra, Zbyněk Brynych, Elmar Klos a Ján Kadár, František Vlácil, Vojtěch Jasný), kteří v této dekádě vytvářejí svá nejlepší díla.

12.1.1 ÚZKÉ PROPOJENÍ FILMOVÉ A LITERÁRNÍ SFÉRY

Pro období 60. let je typické výrazné propojení literární a filmové sféry, které se vzájemně ovlivňovaly. Film se inspiroval literárními náměty a literatura zpětně přebírala prvky filmové řeči. U řady autorů došlo k úzkému sepětí literárních a filmových aktivit. Tvůrci jako např. **Vladimír Körner** či **Jan Procházka** pro film adaptovali své prózy, a naopak původní scénáře rozpracovávali do podoby literárních děl. Výrazně se také projevil obrat filmu od literární klasiky 19. století k české literatuře 20. století – a to buď k titulům právě vydávaným, případně dosud nepublikovaným.

Na přelomu 50. a 60. let – pod vlivem rezoluce konference o československé kinematografii v Banské Bystrici v roce 1959 – se pozornost adaptátorů ještě obracela převážně k tvorbě oficiálně vyzdvihoovaných autorů, jejichž díla zdůrazňovala antagonismus socialismu a kapitalismu a často mapovala události spojené s vývojem dělnického hnutí. Podle románu **Marie Majerové** *Nejkrásnější svět* tak vznikl snímek *Kde řeky mají slunce* (1961, r. Václav Krška) a novela **Vladimíra Neffa** *Zelené pochodně* posloužila jako inspirace pro titul *Pochodně* (1960, r. Vladimír Čech). Režisér Otakar Vávra zfilmoval román **Gézy Včeličky** *Policejní hodina* (1960) a *První partu* (1959) **Karla Čapka**. Nesmíme opomenout ani prepis historického románu **Alfréda Technika** *Mlýn na ponorné řece*, který pod názvem *Đáblova past* (1961) zfilmoval František Vlácil.

Současnou tematiku, jejíž zobrazování se v počátcích tohoto období nejednou utápělo ve schematicnosti a bezradnosti, zastupovaly adaptace románu **Jana Otčenáška** *Občan Brych*, kterou pod názvem *Jarní povětrí* (1961) natočil Ladislav Helge, filmová verze dramatu **Františka Pavlíčka** *Labyrint srdce* (1961, r. Jiří Krejčík) či *Noční host* (1961, r. Otakar Vávra) podle hry **Ludvíka Aškenazyho**. Značnému úspěchu se těšil dobrodružný film podle románu **Rudolfa Kalčíka** *Král Šumavy* (1959, r. Karel Kachyňa), pojednávající o zásazích pohraničnicků proti lidem překračujícím po Únoru 1948 státní hranici.

V kinematografii 60. let rovněž zaznamenáváme výrazný příklon k tematice 2. světové války. Tuto tendenci můžeme vysledovat jednak na přelomu 50. a 60. let v souvislosti s adaptacemi děl generačně starších tvůrců – např. *Reportáž, psaná na oprátce* (1961, r. Jaroslav Balík) **Julia Fučíka** či *Práce* (1960, r. Karel Kachyňa) **Jana Mareše**. Stejnomená povídka **Jana Drdy** *Němá barikáda* posloužila k realizaci psychologicky propracovaného filmu *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík).

Postupně se do filmu dostávají také díla tzv. druhé vlny válečné prózy, která usilovala o psychologicky věrnější postižení individuálních osudů i budování sugestivní atmosféry strachu a ohrožení. Často tvůrci také zobrazovali tragické osudy Židů v době okupace, jak tomu bylo v případě adaptace novely **Jana Otčenáška** *Romeo, Julie a tma* (1959, r. Jiří Weiss), která nabídla velmi citlivý pohled na dospívání v době války. Nejčastěji se ale tvůrci obraceli k dílu **Arnošta Lustiga**. Nejprve vznikl na základě povídek ze sbírky *Noc a naděje* film *Transport z ráje* (1962, r. Zbyněk Brynych), následovaly *Démanty noci* (1964, r. Jan Němec, podle povídky *Tma nemá stín*), v nichž se režisér snažil postihnout niternou situaci hrdinů za pomoci obrazových vizí, a komorně pojatá *Dita Saxová* (1967, r. Antonín Moskalyk). Židovské problematice se rovněž věnuje film Zbyňka Brynychy *...a pátý jezdec je Strach* (1964), vycházející z novely **Hany Bělohradské** *Bez krásy, bez límce*, a Oscarem oceněný *Obchod na korze* (1965, r. Ján Kadár a Elmar Klos), jehož základem je povídka **Past Ladislava Grosmana**. Autor ji paralelně s prací na scénáři upravil do podoby rozsáhlejší novely, která vyšla pod názvem *Obchod na korze* (1965).

Na počátku 60. let se začala mezi filmovými adaptacemi výrazněji prosazovat současná tematika. Tvůrci se snažili např. o kritický pohled na pracovní prostředí. Výraznější umělecký úspěch v této oblasti ale zaznamenal jen přepis novel **Jana Procházky** *Zelené obzory* (1962, r. Ivo Novák) nebo **Lenky Haškové** *Obžalovaný* (1964, r. Ján Kadár a Elmar Klos), reflektující otázku odpovědnosti člověka ve vysoké pracovní funkci. O zachycení deziluze tehdejší každodennosti se pokoušely adaptace nových titulů, vycházejících z tzv. poetiky všedního dne, např. snímky *Marie* (1964, r. Václav Vorlíček, podle novely **Alexandra Klimenta**), *Pršelo jim štěstí* (1963, r. Antonín Kachlík, podle prózy **Jana Trefulky**) nebo *Souhvězdí Panny* (1965, r. Zbyněk Brynych, podle novely **Milana Uhdeho** *Ošetřovna*).

Žánrová pestrost literatury se v 60. letech přenesla do filmu. Vedle divácky oblíbených přepisů detektivních próz (**Hana Bělohradská**, **Václav Erben**, **Eduard Fiker**, **Pavel Hejman**, **Anna Sedlmayerová**, **Josef Škvorecký** aj.) se objevily filmy s fantastickými zápletkami vycházející především z povídek **Josefa Nesvadby** (*Blbec z Xeenemünde*, *Tarzanova smrt*, 1962, r. Jaroslav Balík). Jednou z nejslavnějších českých filmových parodií na western, kde správní muži pijí pouze kolalokovu lihuprostou limonádu, se stal snímek podle předlohy **Jiřího Brdečky** *Limonádový Joe* (1964, r. Oldřich Lipský).

12.1.2 NÁSTUP NOVÉ VLNY

Úzká vazba filmu na současnou literaturu se promítla také do tvorby mladých režisérů, příslušníků tzv. nové vlny, kteří se začali v kinematografii prosazovat zhruba od roku 1964. Už svým symbolickým programovým manifestem – povídkovým filmem *Perličky na dně* (1965, r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), vycházející z Hrabalových povídek otištěných v souborech *Perlička na dně* a *Pábitelé* – vzdali hold významnému českému spisovateli **Bohumilu Hrabalovi**. Součástí „Perliček“ měly být původně i filmy *Fádni odpoledne* (1964, r. Ivan Passer) a *Sběrné surovosti* (1965, r. Juraj Herz), ale ty se již do časového rámce povídkového celovečerního filmu nevešly.

Hrabalovy prózy mladé filmaře přitahovaly zejména díky autentickému a originálnímu zobrazení obyčejného života i přirozeně působícím dialogům. Dvorním adaptátorem Hrabalových próz se stal Jiří Menzel, který se značným úspěchem zfilmoval válečnou novelu *Ostře sledované vlaky* (1966). Filmový příběh mladičkého eléva Miloše Hrmy, který na malé železniční stanici přes své milostné problémy dospívá na práh mužství, získal v roce 1967 Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Další Menzelův film *Skřivánci na niti* (1969), ve kterém zpracoval povídky z Hrabalovy knihy *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, se do kin dostal až v roce 1990. Jiří Menzel zaujal mj. i adaptací novely **Vladislava Vančury** *Rozmarné léto* (1967). Podařilo se mu zachovat košatě barokní jazyk předlohy a přesně vystihnout atmosféru dávno zapomenutých časů.

Filmaři nové vlny se hlásili i k dalším reprezentativním dílům literatury 60. let. Měli potřebu utkat se s nově vzniklými texty a skrze specifické filmové prostředky umělecky vytvořit hodnotné adaptace, často s důrazem na netradiční a experimentální postupy. Velkou pozornost vzbudilo pro své tragikomické a ironické ladění i aktuální politické akcenty prozaické dílo **Milana Kundery**. Vznikly tak filmy *Nikdo se nebude smát* (1965, r. Hynek Bočan) a *Já, truchlivý bůh* (1969, r. Antonín Kachlík) podle povídek ze sbírky *Směšné lásky*, v roce 1968 byl podle stejnojmenného románu natočen film *Žert* (r. Jaromil Jireš), jehož hlavní hrdina Ludvík Jahn představuje oběť, která se ani po letech nedokáže vyrovnat s utrpenou křivdou, a tak se za ni chce pomstít, ale vše se nakonec obrátí proti němu. Předmětem těch nejvýraznějších adaptací tohoto období se staly prózy **Vladimíra Párala** *Soukromá vichřice* (1967, r. Hynek Bočan), **Ladislava Fukse** *Spalovač mrtvol* (1968, r. Juraj Herz) nebo **Karla Michala** *Čest a sláva* (1968, r. Hynek Bočan).

Výboji příslušníků nové vlny se dokázali inspirovat také generačně starší a zkušenější režiséři. Např. Otakar Vávra, který v této době coby pedagog na FAMU formoval řadu jejích budoucích, čelních představitelů a současně byl svými studenty sám ovlivněn, se dvakrát obrátil k lyrizovaným dílům **Františka Hrubína**. Jak v adaptaci *Zlaté renety* (1965), tak zejména ve zpracování básnické skladby *Romance pro křídlovku* (1966) našel adekvátní filmová vyjádření svébytných předloh. Oba filmy vynikají propracovanou lyrickou optikou, smyslem pro civilní všednodennost i pochopením pro postavy, nostalgicky hledající ztracený čas. Reprezentativním dílem konce 60. let se stala Vávrova adaptace románu **Václava Kaplického** *Kladivo na čarodějnice* (1969), která se v dobovém kontextu stala historickým podobenstvím o mechanismech moci. Vedle Otakara Vávry je třeba zmínit také režiséra Františka Vláčila, který vytvořil stěžejní dílo české kinematografie – kongeniální adaptaci románu **Vladislava Vančury** *Marketa Lazarová* (1967), ve které proti nevšednímu jazyku staví složitou souhru dynamického obrazu, zvuku a hudby. Vlácil také dokázal ve filmu brilantně prolnout lyrickou a epickou složku.

Období slibného rozvoje kinematografie 60. let nicméně bylo velmi rázně ukončeno kvůli politickým událostem spojeným s okupací v roce 1968. Značné administrativní zásahy i nástup normalizace v následujících letech znamenal výraznou regresi ve vývoji českého filmu.



KONTROLNÍ OTÁZKA

Které české filmy získaly prestižní filmové ocenění Oscar za nejlepší cizojazyčný film, jež je každoročně udělované americkou Akademií filmového umění a věd?

12.2 Od normalizace k perestrojce (1968-1989)

Nástup normalizace zasáhl do filmové tvorby neúprosně a znamenal prudký zlom v započatém nadějném vývoji předcházejícího období. Velká pozornost byla věnována zejména kontrole kinematografie. Zastavila se výroba řady připravovaných filmů, ty aktuálně dokončené byly uloženy tzv. do trezorů a promítány až po roce 1989. To byl například osud snímku *Skřivánci na niti* (1969) Jiřího Menzela, znemožněno bylo také uvedení adaptace románu **Evy Kantůrkové** *Smuteční slavnost* (1969, Zdenek Sirový). Došlo také k zásadním výměnám tvůrčích pracovníků, kteří nesouhlasili se sovětskou okupací nebo jejich tvorba ideologicky nevyhovovala novým požadavkům režimu. Na Barrandově vznikly nové tvůrčí skupiny, do nichž pronikli druhořadí filmaři.

Proměna oficiální kulturní politiky silně ovlivnila i úroveň filmových adaptací literárních děl. Řadě autorů spojených s obrodným procesem 60. let byl postupně znemožněn přístup do filmových studií a v kinematografii se začala uplatňovat nově prosazovaná oficiální literatura podřizující se ideji socialismu. Námětově vyhovovaly zejména látky z pracovního prostředí či historie dělnického hnutí, oslavovali se příkladní socialističtí hrdinové. Propojení literární a filmové sféry za normalizace zesílilo i proto, že bylo snazší prosadit film opírající se o již knižně vydaný text.

Od roku 1971 vznikala celá řada filmů, které se snažily vyjít vstříc „požadavkům nové doby“ a naplno sloužit zájmům komunistické strany jako nástroj propagandy a výchovy. Důraz se kladl na tzv. angažovanou problematiku. Do popředí tak znovu vystupovaly náměty z dějin dělnického hnutí nebo zpracování historických událostí, které stvrzovaly význam komunismu a socialismu (vznik KSČ, dělnické hnutí, kolektivizace vesnice). Vznikala pak většinou prvoplánová díla nevalné úrovně, jako např. filmy *Dvacátý devátý* (1974, r. Antonín Kachlík, podle předlohy **Jaroslava Matějky**), *Svět otevřený náhodám* (1971, r. Karel Steklý, adaptace románu **Josefa Kadlece**), *Černý vlk* (1971, r. Stanislav Černý, přepis novely **Karla Fabiána**), *Zločin v Modré hvězdě* (1973, r. Antonín Kachlík, podle epizody románu **Ivana Olbrachta** *Anna proletárka*), *Kronika žhavého léta* (1973, r. Jiří Sequens, přepis románu **Václava Řezáče** *Bitva*), *Čas lásky a naděje* (1976, r. Stanislav Strnad, přepis románu **Antonína Zápotockého** *Rozbřesk*), *Pavlinka* (1974, r. Karel Kachyňa, podle románu **Alfréda Technika** *Svárov*), *Tobě hrana zvonit nebude* (1975, r. Vojtěch Trapl podle vlastní divadelní hry), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975, r. Karel Steklý, přepis románu **Bohumila Nohejla** *Velká voda*), *Bouřlivé víno* (1976, r. Václav Vorlíček,

volná adaptace románu **Jana Kozáka** *Svatý Michal*) nebo *Náš dědek Josef* (1976, r. Antonín Kachlík, podle prózy **Jaroslava Matějky**).

Od ideologie zůstaly naštěstí oproštěné kultivované prepisy klasických literárních děl. To je případ hodnotné adaptace *Babičky* **Boženy Němcové** (1971, r. Antonín Moskalyk), jejíž scénář anonymně napsal zakázaný František Pavlíček. Tři povídky **Vladislava Vančury** se staly východiskem pro film režiséra Jana Schmidta *Luk královny Dorotky* (1970) a velmi působivá byla i adaptace románu **Jaroslava Havlíčka** *Petrolejové lampy* (1971, r. Juraj Herz), která kladla důraz na psychologii postav a pečlivě vykreslení dobové atmosféry. V této linii později Juraj Herz pokračoval prepisem **Hrubínova** pohádkového dramatu *Panna a netvor* (1978). Na postupy nové vlny navázal prepis „černého“ románu **Vítězslava Nezvala** *Valerie a týden divů* (1970, r. Jaromil Jireš). Zájem diváků vzbudily i četné adaptace próz s detektivními a kriminálními motivy, např. *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko* (1970), *Smrt černého krále* a *Vražda v hotelu Excelsior* (1971) **Jiřího Marka**.

V první polovině 70. let se pak v případech adaptací klasických děl využívalo možnosti předlohu transformovat, a to s důrazem na dobově politické aktualizace a ideologické úpravy. Příkladem jsou nepříliš vydařené filmy *Rytmus 1934* (1980, r. Jaroslav Balík, podle románu **Václava Řezáče** *Černé světlo*) nebo *Temné slunce* (1980), v němž se režisér Otakar Vávra podruhé vrátil k románu **Karla Čapka** *Krakatit* a pokusil se výstražně varovat před válečnými choutkami současných imperialistů.

Na straně druhé se objevovaly i tendence využívat apolitického rozměru předloh a vyzdvihoval například půvab atmosféry starých dobrých časů. To je případ filmové balady *Stín kapradiny* (1985), kterou František Vlácil natočil podle předlohy **Josefa Čapka** se scenáristickým příspěvkem Vladimíra Körnera. V 80. letech filmaři využívali klasické tituly hlavně jako volné východisko pro nadčasové vyprávění – např. *Poklad hraběte Chamaré* (1984, r. Zdeněk Troška, podle novely **Aloise Jiráka** *Poklad*) nebo *Prokletí domu Hajnů* (1988, r. Jiří Svoboda, podle románu **Jaroslava Havlíčka** *Neviditelný*).

Jen pozvolna se kinematografie navracela k autorským osobnostem poválečného období, zejména 60. let. Jednou z výjimek byl klasik socialistického realismu **Jan Otčenášek**. Dílčí motivy z jeho románu *Kulhavý Orfeus* posloužily jako námět k filmu *Svatba bez prstýnku* (1972, r. Vladimír Čech). Snímek *Milenci v roce jedna* (1973, r. Jaroslav Balík) zase vycházel z jeho nedopsaného románu *Pokušení Katarina*.

Určitá proměna nastala v letech 1978 – 1979, kdy byli vzati na vědomí někteří spisovatelé 60. let, jejichž adaptace často patřily k tomu nejlepšímu, co během normalizace vzniklo. Prostor ve filmu dostaly adaptace próz **Vladimíra Párala** *Radost až do rána* (1979, r. Antonín Kachlík), *Mladý muž a bílá velryba* (1979) a *Katapult* (1984, oba r. Jaromil Jireš), *Muka obraznosti* (1990, r. Vladimír Drha). Na plátna kin se také vrátila tvorba **Bohumila Hrabala**, jehož dvorní režisér Jiří Menzel dokázal ve filmech *Postřižiny* (1981) a *Slavnosti sněženek* (1984) najít adekvátní filmové výrazové prostředky pro vyjádření jeho specifické literární řeči. Baladické ladění pak provázelo filmy podle próz

Vladimíra Körnera *Adelheid* (1969, r. František Vlácil) a *Cukrová bouda* (1980, r. Karel Kachyňa, podle novely *Zrození horského pramene*). Körnerův původní scénář k filmu *Zánik samoty Berhof* (1985, r. Jiří Svoboda) se zase stal východiskem pro autorovu pozdější stejnojmennou prózu. Divácky vděčná byly adaptace předlohy **Adolfa Branalda** *Vizita*, podle které vznikly filmy Karla Kachyni *Pozor, vizita!* (1981) a *Sestřičky* (1983), nebo zpracování povídek **Oty Pavla**, jež se staly inspirací filmu *Smrt krásných srnců* (1986, r. Karel Kachyňa). Prvky sci-fi a komedie v sobě zase spojovaly adaptace předloh **Josefa Nesvadby** *Slečna Golem* (1972, r. Jaroslav Balík) a *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977, r. Jindřich Polák).

Hlavním úkolem normalizační produkce ale bylo prosadit příběhy ze současnosti, které zachycovaly nejistoty, citové zmatky i revolty mladých hrdinů a vyzdvihovaly jejich závěrečné zapojení se do společnosti. Předním autorem ideologicky přijatelných námětů byl **Karel Štorkán**, podle jehož předloh byly natočeny filmy *My ztracený holky* (1972, r. Antonín Kachlík), *Půlnoční kolona* (1972, r. Ivo Novák), *Rodeo* (1972, r. Antonín Máša) a *Kvočny a Král* (1974, r. Jaromír Borek). Vesnickou tematiku nabídla zpracování próz **Jana Kostrhuna** *Plavení hřibat* (1976, podle novely *Prázdniny*), *Tvář za sklem* (1979, podle románu *Černé ovce*), *Pytláci* (1981) a *Vinobraní* (1982), které režíroval Hynek Bočan. Humorná nadsázka se stala základem jedné z nejuspěšnějších komedií *Jak svět přichází o básníky* (1982, r. Dušan Klein) podle novely **Ladislava Pecháčka** *Amatéri*. Naopak konfliktní hrdiny, kteří se dostávají do střetu s okolím, i důraz na sociálněkritický aspekt přinášejí filmová zpracování próz **Jiřího Švejdy**, podle kterých vznikly filmy *Požáry a spáleniště* (1980, r. Antonín Kachlík), *Kariéra* (1984, r. Július Matula, předloha *Dva tisíce světelných let*) a *Havárie* (1985, r. Antonín Kopřiva), dále **Václava Duška** *Křehké vztahy* (1979, r. Juraj Herz, podle prózy *Druhý dech*) nebo **Petra Novotného** *Zámek „Nekonečno“* (1983, r. Antonín Kopřiva, podle prózy z výchovného ústavu pro mládež *Vezmu sekeru*). Osobitě zpracování tematiky nelehkého dospívání a generačních konfliktů pak najdeme ve filmech Karla Smyczka *Jen si tak trochu písknout* (1980) a *Sněženky a machři* (1982; oba na motivy románové prvotiny **Radka Johna** *Džínový svět*) či *Krajina s nábytkem* (1986, podle povídkové knihy **Zdeňka Rosenbauma**).

V důsledku politického uvolňování v druhé polovině 80. let se začal objevovat i prostor pro sociální kritiku a satiru. Téma pokrytectví a protekcionismu se objevilo ve filmu *Hauři* (1987, r. Július Matula, podle románu **Stanislava Váchy**), alkoholismus zase pranýřoval přepis románu **Ladislava Pecháčka** *Dobří holubi se vracejí* (1988, r. Dušan Klein).

Zajímavý byl v tomto období vztah filmu a divadla. Vznikaly především přepisy nekonvenčních divadelních inscenací, jejichž smyslem bylo vyrovnat se s poetikou a atmosférou divadelního titulu a případně je významově povýšit posunem do nového filmového kontextu. Na plátna kin se tak dostaly – v režii Vladimíra Síse – dvě osobitě verze inscenací brněnského Divadla na provázku *Balada pro banditu* (1978, podle hry **Milana Uhdeho**) a *Poslední leč* (1981). Vladimír Sís zprostředkoval divákům také tvorbu **Jiřího Suchého** v divadle Semafor ve filmu *Jonáš a Melicharová* (1986). Stejnojmenná inscenace **Boleslava Polívky** se stala inspirací filmu Věry Chytilové *Šašek a královna*

(1987). Do českého filmu 80. let výrazně zasáhli také autoři Divadla Jára Cimrmana **Zdeněk Svěrák** a **Ladislav Smoljak**, kteří sem přenesli svůj osobitý humor skrze snímky navazující na jejich inscenace s ústřední postavou Jára Cimrmana *Jára Cimrman ležící, spící* (1983) a *Rozpuštěný a vypuštěný* (1984, podle hry *Vražda v salonním coupé*).

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Které filmové adaptace české literatury období po roce 1989 se z vašeho úhlu pohledu nejvíce povedly a proč? A které nikoli? Vycházejte ze své divácké zkušenosti a svá tvrzení se pokuste zdůvodnit.

12.3 Adaptace české literatury v českém filmu po roce 1989

Bezprostředně po proměnách v roce 1989 se česká kinematografie vydala cestou, která byla opakem situace v letech 1945-1989. Filmaři se museli vyrovnat zejména s novými ekonomickými a organizačními podmínkami. V roce 1993 byl zrušen státní monopol, což proměnilo celkový charakter filmového průmyslu. Došlo k rozpadu do té doby monopolního výrobce filmů Filmového studia Barrandov, které prošlo složitou privatizací. Finanční podpora za strany státu byla minimální a tvůrci tak byli odkázáni zejména na aktivity soukromých producentů. Již od počátku 90. let tak vzniká celá řada filmových společností (např. Bonton, Space Films, Bioscop, Ateliéry Zlín...). Výraznou producentskou činnost později rozvinula i veřejnoprávní Česká televize, která se stala největším koproducentem filmů. Česká kinematografie se sice konečně stala svobodnou, ale byla to především svoboda bez peněz, s níž si mnozí tvůrci nevěděli rady. Chyběli zkušenosti producenti, rozpadalo se výrobní zázemí, nastala nemilosrdná konfrontace se zahraniční konkurencí. Z těchto podmínek se odvíjejí nové dramaturgické tendence filmové tvorby po roce 1989, která se z počátku snaží sázet zejména na jistotu. A tu mj. poskytovala právě úspěšná literární díla, jež se stávala předlohami mnohých adaptací.

12.3.1 BEZPROSTŘEDNÍ REAKCE NA MINULÝ REŽIM

Na počátku 90. let se tvůrci pokoušeli vyrovnávat s komunistickou minulostí. Často velmi neúspěšně ventilovali své osobní křivdy z období normalizace nebo se v adaptacích úspěšných literárních předloh vraceli k nelehkému období 50. let 20. století. Již v roce 1991 natočil režisér Vít Olmer první český soukromý film – adaptaci stejnojmenné předlohy **Josefa Škvoreckého** *Tankový prapor*. „Vzpomínka“ na vojenskou službu v 50. letech velmi lákala diváky, kteří se skrze adaptaci v minulosti zakázaného díla mohli podívat na socialismus tak, jak to dosud nebylo možné. Snímek ovšem místo závažnější reflexe nabídl hlavně zábavně laděné historky z vojenského prostředí. Bulvární ladění bylo předzvěstí Olmerova uměleckého pádu, který se bohužel naplnil realizací dvoudílného filmové

zpracování románu **Vladimíra Párala** *Playgirls 1* a *Playgirls 2* (1995) o třech přítelkyních, které se rozhodnou podnikat v erotickém byznysu. Podobně jako *Tankový prapor* vyzněla i adaptace jedné z nejčtenějších knih bezprostředně porevolučního období *Černí baroni* (1992, r. Zdeněk Sirový) **Mirolava Švandrlíka**. Realizační záměr opět nedošel naplnění, neboť námět neodpovídal naturelu zádumčivého režiséra, kterému se nepodařilo povznést se nad nenáročnost předlohy. Přes nenaplněné umělecké ambice však *Tankový prapor* i *Černí baroni* zaznamenaly značný komerční úspěch. Tematikou komunistického režimu se ve svých knihách zabývá také někdejší politický vězeň **Jiří Stránský**, z jehož předloh vyšel Hynek Bočan ve filmu *Bumerang* (1996). Jednalo se o první český film z prostředí bolševických lágrů, který byl zároveň lidsky pochopitelným zúčtováním s minulostí.

12.3.2 ODKAZ ČESKÉ KLASIKY

Na počátku 90. let nutil filmaře nedostatek soudobých literárních předloh sahat jak po osvědčených, tak i pozapomenutých autorech české literární klasiky. Nejčastěji se tvůrci obraceli k dílu **Bohumila Hrabala**, ale bohužel žádná z adaptací nedosáhla kvalit slavných *Ostre sledovaných vlaků* nebo *Postřižin*. Dušan Klein zfilmoval pod názvem *Andělské oči* (1993) povídku *Bambini di Praga 1947* a zachytil osudy partičky podezřelých pojišťováků, kteří jsou nakonec sami obelstěni. Výsledek nicméně nepřesáhl úroveň barvotiskového retra. Ještě hůře dopadla *Příliš hlučná samota* (1994, r. Věra Caisová). Tvůrci sice do hlavní role získali slavného francouzského herce Philippa Noireta, ale nepochopení předlohy dalo vzniknout jednomu z nejslabších filmů 90. let. Práva na zfilmování knihy *Obsluhoval jsem anglického krále* se zase stala předmětem deset let trvajících tahanic. Když film, jenž zrcadlí v osudech číšníka dramata a prohry, kterými prošly naše dějiny v minulém století, v roce 2007 vznikl, zaujal sice svými dokonalými dobovými stylizacemi, ale tragikomičnost předlohy, ani metaforu českého osudu 20. století vystihnout nedokázal.

Tvůrci starší a střední generace se pak obraceli k literatuře období mezi světovými válkami, a to proto, že nedokázali najít výraznější kontakt s realitou ve zpracování současných témat. Klasikem, jehož skeptický pohled na temné stránky lidské psychiky filmaře v minulosti nejednou inspiroval, byl spisovatel **Jaroslav Havlíček**. V případě filmu *Helimadoe* (1992) ale režisér Jaromil Jireš natočil jen nostalgické retro, které z původně dominantní postavy románu – domácího tyрана dr. Hanzelína – udělalo sympatického podivína a na úkor dilematu mezi rodinnou soudržností a osobní svobodou vyzdvihlo motiv prvního citového okouzlení i hlubokého rozčarování vnímavého dospívajícího chlapce Emila. Humoristický román **Zdeňka Jirotky** *Saturnin* – pojednávající o mladém muži dobrého společenského postavení a jeho svérázném sluhovi Saturninovi, který způsobí v poklidném životě svého pána řadu překvapivých zvrátů – patří díky svému až barokně košatému jazyku mezi čtenářsky nejoblíbenější české knihy. V roce 1993 se ho zhostil režisér Jiří Věřčák, jehož retrosnímek sice zaujme hvězdným obsazením i nostalgickou atmosférou dokonalého koloritu 30. let 20. století, ale specifický duch předlohy v něm bohužel chybí. Také tvorba dalšího výrazného meziválečného autora **Vladislava Vančury** vynikala zejména bohatým jazykem. Filmaři při přepisu jeho předloh uspěli jen tehdy, dokázali-li vytvořit svébytnou atmosféru, do níž by se vančurovská stylizace hodila. To ovšem není případ

adaptace *Útěku do Budína* (2003, r. Miloslav Luther), která je především kostýmní podívanou toporně ilustrující příběh generační vzpoury ve swingujících 20. letech. Spisovatel **Ivan Olbracht** v této době přitahoval filmaře zejména díky svým titulům zachycujícím osudy podkarpatských Židů. Podle jeho předloh vznikl nejprve komediálně laděný *Golet v údolí* (1995, r. Zeno Dostál), který se s využitím laskavého komentáře soustřeďuje na nostalgicky smířlivý popis již zmizelého světa svérázné židovské vesnice. Tragicky laděný snímek *Hanele* (1999, r. Karel Kachyňa, podle povídky *O smutných očích Hany Karadžičové*) pak vypráví příběh mladé ženy, která je kvůli milostnému vzplanutí k muži, jenž se odklonil od tradiční víry, zavrhnuta nejen židovskou komunitou, ale i vlastní rodinou. Legionářský spisovatel **Josef Kopta** je známý díky svému psychologickému románu *Hlídač č. 47*, který v roce 2008 nově zpracoval režisér Filip Renč. Syrový příběh válečného vysloužilce, který předstíráním hluchoty odhalí manželčinu nevěru, patří k nejlepším českým filmům té doby. Román pozapomenutého spisovatele a dekadenta **Josefa Karla Šlejhara** *Kuře melancholik* převedl na plátno v roce 1999 jako svůj třetí režijní počín kameraman Jaroslav Brabec. Snímek obdařil výrazným obrazovým řešením, korespondujícím s dějovými zvraty, nicméně značně posunul jeho vyznění, když z původního příběhu malého čtyřletého chlapce, který po smrti matky marně hledá jistoty ve světě dospělých, vypustil motivy týrání. Svůj smysl pro originální vizualitu Brabec projevil už v roce 1993 v přepisu knihy **Josefa Váchala** z roku 1924 *Krvavý román*. Obrazově vysoce stylizovaný film, který si pohrával se stereotypy brakové literatury, formálně stavěl na žánrových schématech kinematografie od jejích počátků až do zvukové éry. Většina zmíněných adaptací je převážně jen ilustracemi původních literárních předloh. Světlou výjimkou mezi tvůrci, kteří se snažili literární předlohy uchopit nově, byl Vladimír Michálek. Jeho netradiční přepis *Ameriky* (1994) **Franze Kafky** byl výtvarně stylizovanou podívanou, shrnující představy Středoevropana o Americe. Zajímavě se vyrovnal s přepisem meziválečné autobiografie **Jakuba Demla** ve filmu *Zapomenuté světlo* (1996). Příběh přesadil do období normalizace a do role vesnického kněze, bojujícího koncem 80. let za zachování místního kostela, obsadil netradičně komika Bolka Polívku. Stranou zájmu filmařů nezůstala ani poezie. Klasiku 19. století, jako je **Erbenova Kytice** a *Máj* **Karla Hynka Máchy**, převedl do podoby celovečerních kalendářových ilustrací, postrádajících jakoukoli básnivost režisér F. A. Brabec.

12.3.3 SOUČASNÉ LÁTKY

S jistou stabilizací české literatury se v polovině 90. let začínají objevovat i noví autoři, kteří přicházejí se svými současnými pohledy na svět, v nichž výrazně převažují tendence k autobiografičnosti či (psuedo)autentičnosti. Zájem čtenářů o jejich díla zákonitě vzbudil pozornost filmařů.

Vděčné látky poskytoval humorista **Petr Šabach**. Vzhledem k epizodickému charakteru jeho knih vznikaly na jejich základě většinou volné adaptace, kterým dodával dějovou linku scenárista Petr Jarchovský. V roce 1993 to byla *Šakalí léta* (r. Jan Hřebejk) – retromuzikál z období 50. let pojednávající o začátcích rock'n'rollu ve čtvrti režimních prominentů Dejvicích. Na pozadí událostí roku 1968 se zase odehrávala úspěšná komedie *Pelíšky* (1999, r.

Jan Hřebejk), jejíž děj se soustředí kolem hašteření dvou ideologicky znesvářených rodin, žijících v jednom domě a bezděčně sdílejících vše dobré i zlé. Na *Pelíšky* volně navázala hořká komedie *Pupendo* (2003), která opět zachycuje dvě rodiny spojené těsnými pouty citů, tentokrát ovšem v morálně komplikované době normalizace. Nepříliš zdařilou komedií situovanou tentokrát do 90. let pak byl film *U mě dobrý* (2008). *Občanský průkaz* (2010) generačně spřízněného režiséra Ondřeje Trojana se pak v příběhu čtveřice mladíků, jejich přátel, lásek i rodičů opět vrací do doby normalizace.

Filmaři se zákonitě obraceli i k literárním předlohám domácích bestsellerů. Nejčastěji adaptovaným autorem se stal **Michal Viewegh**, který ve své tvorbě umí propojit na jedné straně komerčně atraktivní témata, kdy často vychází z pokleslých žánrů, na straně druhé ale velmi dobře vystihuje psychologii hrdinů, atmosféru i prostředí. Od roku 1997 se jeho příznivci dočkali celkem deseti adaptací. Jako první zfilmoval jeho autobiograficky laděnou knihu *Báječná léta pod psa* v roce 1997 Petr Nikolaev. Film ve své době zaznamenal velký úspěch, protože s humornou nadsázkou zachycoval osudy jedné obyčejné rodiny za komunistického bezčasí, v době, kdy bylo Československo okupováno sovětskými vojsky. Nikolaev (který je mj. také autorem drsného filmu z prostředí deklasované mládeže 70. let ...*a bude hůř* podle románu **Jana Pelce**) adaptoval i další Vieweghovu předlohu *Vybíjená* (2015). Režisér Petr Koliha v roce 1997 zfilmoval *Výchovu dívek v Čechách* – milostný příběh učitele a začínajícího spisovatele, který se kvůli penězům ujme nelehkého úkolu vzdělat dceru bohatého podnikatele. Filip Renč zase v roce 2005 vytvořil z *Románu pro ženy* – Vieweghova nejprodávějšího titulu – mondénní pseudofeministickou podívanou, v níž matka a dcera hledají pravého muže pro cestu životem. Na komerční úspěch snímku navázal režisér Jiří Vejdělek filmem *Účastníci zájezdu* (2006), v němž ale vytvořil jen oddechovou prázdninovou komedii, těžící z konfrontace typově odlišných rekreatů během dovolené na Jadranu. Následující komedie *Nestyda* (2008, r. Jan Hřebejk) vychází z *Povídek o manželství a sexu*, jež Viewegh vydal v roce 1999 a uplatnil v nich své zkušenosti s rozvodem. Film pojednává o čtyřicátníkovi pokoušejícím se neustálými zálety zahnat neodbytně se hlásící krizi středního věku i narůstající nespokojenost s vlastním manželstvím. Poměrně malému diváckému úspěchu se těšily snímky *Případy nevěrné Kláry* (2009, r. Roberto Faenza) nebo *Román pro muže* (2010, r. Tomáš Bařina), v němž samolibého soudce, který vezme své dva sourozence – umírajícího mladšího bratra a osamělou sestru – na dovolenou do Tater, ztvárnil Miroslav Donutil. Vieweghově typickému rukopisu se poněkud vymyká fantasticky laděný příběh čtyř andělů s názvem *Andělé všedního dne*, který v roce 2014 zfilmovala Alice Nellis.

Ve výčtu divácky úspěšných titulů pak nesmíme opomenout adaptaci románu **Jaroslava Rudiše** *Grandhotel* (2006). Příběh o lásce, samotě, nejistotě, frustracích a touze splnit si své sny zasadil režisér David Ondříček do prostředí hotelu Ještěd, ale bezradný film se bohužel rozpustil ve figurkaření a vnějškové líbivosti.

Experimentálnější linii v adaptacích české literatury tvoří snímky, které vznikly podle předloh autora **Jáchyma Topola**, jehož tvorbu charakterizuje specifické nakládání s jazykem, které rozbíjí výrazové konvence a provokuje užíváním drsných výrazů. To vše akcentuje i syrový přepis novely *Anděl* z prostředí drogových dealerů, kterou pod názvem

Anděl Exit (2000) realizoval Vladimír Michálek. Na motivy Topolovy kultovní knihy *Sestra* (1994) vznikl v roce 2008 stejnojmenný film Víta Pancíře. Zatímco Michálek se rozhodl rekonstruovat příběh, Pancíř vsadil na abstrakci a vystižení ducha vyprávění. V jeho filmu se doplňuje svébytný koncept obrazu s Topolovými hutnými, někdy až barokně nadingy větami a původní hudbou kapely Psi vojáci.

Po roce 1989 se tvůrci také často věnují adaptacím divadelních her či přepisům divadelních inscenací do filmové podoby. Hlavní motivací – ne vždy ale naplněnou – je většinou úspěch díla na jevišti, který se filmaři pokoušejí zopakovat. Tak tomu bylo v případě filmové verze úspěšné divadelní hry **Jiřího Hubače** *Dům na nebesích* (1980), kterou pod názvem *Jedna kočka za druhou* (1993) nepříliš úspěšně zfilmoval František Filip. V roce 2005 se do kin dostala černá komedie **Petra Zelenky** *Příběhy obyčejného šílenství* – a to v režii samotného autora, který hru o vztazích a absurditě každodenního života už předtím sám režíroval v pražském Dejvickém divadle a ve filmovém přepisu se mu podařilo nápaditě odpoutat od divadelní podoby. Vznikla inteligentní komedie o lidech, jejichž chování je podřízeno snaze zbavit se jakýmkoli způsobem osamělosti. Nepříliš kvalitní přepisy divadelních her nabídly tituly *Ještě žiju s věšákem, plácačkou a čepicí* (2006, r. Pavel Göbl) – absurdní tragikomedie na motivy divadelní hry **René Levinského**, v níž se hlavní postavy snaží řešit své vztahové propletence na pozadí mizejícího genia loci opuštěného nádraží, a také *Zakázané uvolnění* (2014, r. Jan Hřebejk) – výbušná konverzační komedie, jež vznikla podle komorní hry **Petra Kolečka** o únosu nevěsty ze svatby. Oba snímky dokazují, že film vždy nemusí najít adekvátní zpodobnění filmové předlohy. Neopomenutelným počinem je naopak titul *Odcházení* (2011) – adaptace poslední hry **Václava Havla**. Snímek, jenž byl také Havlovým režijním debutem a který se zcela výhradně odehrává v zahradě jisté vládní vily, sice dramatickou strukturu původní divadelní hry nepopře, přesto se režisérovi podařilo vytvořit osobitou atmosféru, v níž se sebeironickým nadhledem i nepopíranou kritikou poměrů soudobé politické kultury zachycuje groteskní proměny moci. Na plátna kin se kupodivu dostávaly také více či méně zdařilé přepisy divadelních inscenací, které většinou nepříliš invenčně kopírovaly jejich jevištní podobu. Patří sem např. adaptace stejnojmenné divadelní hry **Václava Havla** – nadčasové ironické komedie o totalitních mechanismech *Žebrácká opera* (1991), kterou režisér Jiří Menzel již dříve uvedl na jevišti pražského Činoherního klubu. Dále lze zmínit např. *Dobře placenou procházku* (2009, r. Miloš Forman) – obnovené nastudování titulu divadla **Semafor**, které v roce 2007 uvedlo pražské Národní divadlo, nebo film *Čtyři dohody* (2013, r. Olga Špátová a Miroslav Janek) podle úspěšné divadelní inscenace **Jaroslava Duška**.

V poslední době počet filmů, které vznikají na základě literárních děl, oproti situaci na počátku 90. let výrazně poklesl. Z důvodu nedůsledného systému dotací filmů ze strany státu se totiž snížil počet nově vznikajících snímků, a tak se zájem tvůrců soustředí hlavně na původní náměty, případně mezinárodní koprodukce upřednostňují témata nadnárodní. Filmaři se tak i k osvědčeným literárním dílům – bestsellerům – obracejí s menší frekvencí.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Adaptace literárních děl představují v české kinematografii v období 2. poloviny 20. století velmi výraznou položku. Volba titulů vždy závisela na vývoji kinematografie a společenských poměrech. Pro liberální 60. léta pak bylo typické propojení literární a filmové sféry, jež se vzájemně ovlivňovaly a u řady autorů navíc docházelo k úzkému sepětí literárních a filmových aktivit. Stabilizace poměrů umožnila nástup tzv. české nové vlny a měla pozitivní vliv i na tvorbu starších tvůrců, kteří v této dekádě vytvářejí leckdy svá nejlepší díla. Filmové adaptace vycházely z reprezentativních literárních předloh (tvorba Arnošta Lustiga, Bohumila Hrabala, Milana Kundery, Vladimíra Párala...), se kterými se tvůrci měli potřebu vypořádat většinou značně osobitě. Období slibného rozvoje nicméně bylo velmi rázně ukončeno kvůli politickým událostem v roce 1968. Nástup normalizace v 70. letech zasáhl do filmové tvorby neúprosně a znamenal prudký zlom. Proměna oficiální kulturní politiky silně ovlivnila i úroveň filmových adaptací literárních děl. Od roku 1971 vznikala celá řada filmů, které se snažily vyjít vstříc „požadavkům nové doby“ a naplno sloužit zájmům komunistické strany jako nástroj propagandy a výchovy. Jedním z hlavních úkolů normalizační produkce ale bylo prosadit příběhy ze současnosti, které zachycovaly nejistoty, citové zmatky i revolty mladých hrdinů a vyzdvihovaly jejich zapojení se do společnosti. K další proměně pak dochází po roce 1989, kdy adaptace úspěšných literárních děl většinou měly být sázkou na jistotu.

LITERATURA

- AUJEZDSKÝ, P. *Od knížky k televiznímu filmu*. Brno, JAMU, 2009.
- BARTOŠEK, L. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha, Mladá fronta, 1985.
- BAZIN, A. *Co je to film?* Praha, 1979.
- BORDWELL, D. – THOMPSON, K. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha, NAMU, 2011.
- BUBENÍČEK, P. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Iluminace*. Praha, NFA, 2010, č. 1, s. 7-21.
- BUBENÍČEK, P. *Zásahy adaptace: ke studiu literatury ve filmu*. In: *Česká literatura*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013, č. 2, s. 156-182.
- FEDROVÁ, S., ed. *Česká literatura v intermediální perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?)*. Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010.
- Filmový sborník historický. Film a literatura*. Praha, Československý filmový ústav, 1988.
- HALADA, A. *Český film devadesátých let*. Praha, Lidové noviny, 1997.
- HELMANOVÁ, A. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: *Tvořivé zrady: Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: NFA, 2005, s. 125-144.
- HELMANOVÁ, A. *Adaptace jako základní tvůrčí technika filmu*. In: *Host*, 2001, č. 2, s. 57-64.
- HOMOLÁČ, J. *Intertextovost a utváření smyslu v textu*. Praha: Karolinum, 1996.
- HUTCHEON, L. *Teória adaptácie*. Brno, JAMU, 2012.
- CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, Host, 2008.
- LUKEŠ, J. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha, Slovart, 2013.
- MACUROVÁ, A. – MAREŠ, P. *Text a komunikace: jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha, Karolinum, 1993.
- MRAVCOVÁ, M. *Literatura ve filmu*. Praha, Melantrich, 1990.
- MRAVCOVÁ, M. *Od Oidipa k Francouzově milence*. Praha, NFA, 2001.

Pavla Bergmannová, Ondřej Haničák, Libor Martinek - Literatura v intermediální perspektivě 2

PLAŻEWSKI, J. *Filmová řeč*. Praha, Orbis, 1967.

PŘÁDNÁ, S. – ŠKAPOVÁ, Z. – CIESLAR, J. *Démanty všednosti*. Praha, Pražská scéna, 2002.

THOMPSON, K. – BORDWELL, D. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, AMU, 2011.

ŽALMAN, J. *Umlčený film*. Praha, KMa, 1993.

kol. aut.: *Dějiny českého výtvarného umění VI*. (1, 2), Praha: Academia, 2007.

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992.

PIJOAN, J. *Dějiny umění 1–10*, Praha: Odeon, 1982–1987.

HUYGHE, René, et al. *Umění a lidstvo*, encyklopedie 1. - 4. díl, Praha (70. léta 20. stol.)

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Studijní opora *Literatura v intermediální perspektivě I. a II.* Slouží k lepšímu seznámení a prohloubenějšímu poznání s problematikou intermediality. Autoři opory se s ohledem na profil studia soustředili ke vztahům literatury a hudby, literatury a výtvarného umění a literatury a hudby. Zájem problematiku intermediality, o hybriditu mediálních textů či o roli nových technických prostředků objevil a prosadil v době, kdy kulturní prostor postmoderní západní společnosti ovládla tzv. Nová média, kdy svět se díky internetu stal jednou velkou globální vesnicí a kdy počítačové simulace nahrazují realitu.

Rozhodně však možno konstatovat, že intermedialita otevřela literární teorii – neboť k literární vědě vztahujeme naše intermediální přesahy – nejen nové prostory bádání, ale stala se zároveň podnětem k nové metodologické sebereflexi. V tomto je rovněž naše studijní opora, reflektující nejnovější poznatky v oboru, nejen užitečnou příručku, ale svým způsobem průkopnická v české výukovém (vzdělávacím či didaktickém) prostředí.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: **Literatura v intermediální perspektivě 2**

Autor: **Mgr. Pavla Bergmannová**
Mgr. Ondřej Haničák
Doc. PhDr. Libor Martinek, Ph.D.

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 129

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.