

PETR BUBENÍČEK

## TVŮRČÍ FILMOVÝ PŘEPIS: ADELHEID

*Klíčová slova:* Adaptace, avantgardní kinematografie, vyprávění, František Vláčil – ADELHEID, Vladimír Körner – *Adelheid*.

*Keywords:* Adaptation, Avant-garde cinema, Narration, František Vláčil – ADELHEID, Vladimír Körner – *Adelheid*.

### **Creative Film Adaptation: Vláčil's ADELHEID**

#### *Abstract*

This study deals with ADELHEID (1969), František Vláčil's film adaptation based on Vladimír Körner's novel of the same name. The director does not disrupt the main story line of the original text; nevertheless he simplifies it by omitting some episodes. With his "open adaptation" Vláčil offers greater space for the viewer to reflect on a still traumatic historical topic: the expulsion of the German minority from post-war Czechoslovakia. Such a shift is made possible thanks to the "unorthodox material" of the literary text. This study explores the creative avant-garde methods used in the film, which above all demonstrate Vláčil's exceptional cinematic poetics. The adaptation itself is then examined as a distinctive process of intermedial transposition. The outcome of such a creative process is a new audiovisual work of art constructing a fictional world that portrays human freedom, the relationship between an individual and external unfortunate events and the topic of misunderstanding. Vláčil's ADELHEID is shown ultimately to provide universal testimony about human existence in a disturbed world.

---

Dva roky po vydání novely Vladimíra Körnera *Adelheid* natočil František Vláčil stejnojmennou filmovou adaptaci. Vznik novely i filmu byl poznamenán dobovými politickými okolnostmi. Körner původně napsal scénář, který ve schvalovacím řízení nebyl přijat pro údajné zpochybňování odsunu Němců. Až později vznikla próza, s níž se Vláčil seznámil, a podle ní také nový scénář. Při jeho psaní nedošlo k narušení stěžejní zápletky, přece však byl děj zjednodušen vypuštěním některých epizod. Neortodoxnost literárního díla, jak to sám Vláčil nazval (STRUSKOVÁ 1997: 173), přispěla ke vzniku zdařilého filmového přepisu. Filmová ADELHEID se vyjevuje jako výsledek kreativního adaptačního procesu, na jehož konci stojí polytematické, zcela svébytné a do značné míry samostatné umělecké dílo. Právě takové přepisy se mohou stát významnými zdroji úvah o kreativních přístupech k literatuře v avantgardní kinematografii. V této studii se

zaměříme na analýzu vybraných jevů dané intermediální transpozice (tj. k jakým změnám došlo při přechodu z modu *telling* do modu *showing*) a způsobů reprezentace v audiovizuálním médiu; pozornost tedy budeme věnovat především Vláčilově filmové poetice.

ADELHEID byla Vláčilovým druhým barevným hraným filmem (tím prvním byl krátký snímek SKLENĚNÁ OBLAKA [1958]). Kameramanem adaptace byl František Uldrich, který s Vláčilem spolupracoval i při vzniku ÚDOLÍ VČEL (1968). Práce s barvami byla promyšlená a měla posílit estetiku uměleckého díla. Vláčil měl jasnou představu o jejich využití, jak dokládá technický scénář (PŘÁDNÁ – ŠKAPOVÁ – CIESLAR 2002: 108–109). Mezi jednotlivými barvami je patrný rozdíl v estetickém účinku, který přináší odlišná pointování zápletek či evokuje proměny atmosféry. Vláčil v technickém scénáři píše o barevně pocitové sekvenci „od uklidňující bílé a zelené k barvám zneklidňujícím – červené“ (KÖRNER – VLÁČIL 1968: 100). Hra s barvami je patrná kupříkladu v jedné z úvodních sekvencí, kdy se stáváme svědky abstraktního obrazu. Poté, co je Viktor zbit vojáky, ukazuje kamera v polodetailu zcela rozmazané obrysy okna, za nímž je česká vlajka. V okně, které se otevírá, se objevuje opět rozostřený obraz lidské tváře: Viktor užívá okna jako zrcadla a ošetřuje si rány. Snový obraz se vyznačuje kontrastem červené vztažené k násilí, a naopak světlomodré a bílé. Charakteristickým rysem barevného vidění tohoto filmu je dále reprezentační purismus podřízený autenticitě, redukované barvy mají být součástí filmového celku, nemají přehlušit jeho jiné složky.

Samotný adaptační proces nebyl hladký, režisér narážel na politické bariéry doby, a docházelo tedy ke změnám původních záměrů: „Na první pohled se může zdát, že právě tento příběh je nejméně vhodný pro barvu, zvlášť teď, když musíme okna zastírat průhledem na sních – za okny mělo být pozdní léto nebo podzim, všecko bylo zamýšleno s výhledem do indiánského léta, do přírody – no, situace v naší zemi odsunula naše pracovní plány o několik měsíců a nám nezbylo nic jiného, než točit tak, jak se vůbec dá“ (TUNYS 1969: 3). Původní představa časového rámce filmu vycházela z literárního díla. Körner na nevelkém prostoru novely vytvořil pole kontrastů mezi horkým, avšak přívětivým létem, tísnivým podzimem a zimou bez naděje. Proměny adaptačních záměrů a odsunutí natáčení o několik měsíců způsobené vnějšími okolnostmi nicméně přinesly filmu novou kvalitu: záběry na holou, bezlistou krajinu jsou od počátku pochmurnější, barevná paleta je uměřenější. V takovém časoprostoru pak ještě výrazněji vytanula zápleтка: nerovnoměrný vztah mezi Viktorem a Adelheid.

Hudebním dramaturgem adaptace byl skladatel Zdeněk Liška (s Vláčilem spolupracoval i na HOLUBICI [1960] a MARKETĚ LAZAROVÉ [1967]). Vláčilovy obrazy propojil s citáty z hudebních skladeb Sebastiana Bacha a Johanna Strausse; jejich rafinovaná souhra odhaluje další možnost kreativní práce s možnostmi audiovizuální reprezentace (Mc FARLANE 2007: 16). Stěžejní posuny zde vytvářejí rozdíly v tvorbě obou skladatelů. Bach je autorem hluboce spirituálním, sošným a teologicky přísným. Strauss je jeho pravým opakem, představuje lehkost života i tvoření, dočasnost a pomíjivost, povrchní radost vídeňských kavalírů užívají-

cích si posledních okamžiků mizejícího světa. Takovou volbou Liška zdůraznil konflikt mezi dvěma základními rovinami filmu: tragikou na straně jedné a zdánlivě idylickou lehkostí na straně druhé. Rozporuplné vyznění obrazové a zvukové stopy je patrné od samotného počátku. Při dlouhém příjezdu do pohraničí zaznívá dosti rušivě Bachův chorál, anticipující vstup do znepráteného prostoru i tragický konflikt. Podmanivá krása podzimní přírody v teplých, podvečerních barvách zde totiž nesouzní s vážností hudebního citátu. Nedlouho poté se Viktor ve vlaku dostává do konfliktu s českými vojáky. Zbití a ponížení hlavního hrdiny je nyní doprovázeno lehkým Straussovým valčíkem. Pronutí nepřítomného pohledu Viktora Chotovického s valčíkem je zde pak výrazným kontrapunktem.

### Narace a perspektivy

Literární vypravěč novely *Adelheid* dává zprvu přednost věcné reprezentaci povrchu věcí. Záhy nicméně zvolí hledisko jedné z postav: fikční svět sleduje především perspektivou Viktora Chotovického. Film nám mentální perspektivu hlavního hrdiny nabízí méně často. Před divákem tedy zůstává nesnadný úkol porozumět Viktorovi z jeho gest, zasazení do prostoru mizanscény atp. Obtížná čitelnost niterných motivací muže, jemuž se svět neustále odcizuje, byla navíc posílena hereckým projevem Petra Čepka. Tento oblíbený představitel psychologických postav rozvíjí hlavního hrdinu bez teatrálních emocí, obzvláště v monologických pásmech postrádají jeho projevy jakékoli exprese. Ještě ve scénáři nebyl odklon od sdělné narace novely tak výrazný, neboť se v něm počítalo se scénami, které explicitněji dokreslí Viktorovy vzpomínky na mrtvé rodiče. K tomu v definitivní verzi nedošlo. Vláčil dal přednost věcnému zobrazení děje před stylizacemi literárního díla – vše cizorodé postupně mizí a zůstávají jen obnažené mezilidské vazby.

Takový stylový posun ovšem nevylučuje možnost hry s perspektivami, do nichž je divák vtažen. V adaptaci jsou kupříkladu místa, která nás zavádějí až do snu hlavní postavy. Poté, co Viktor po příchodu do Heidenmannova domu ulehne na lůžko a zapálí si cigaretu, obraz postupně tmavne a přechází do pohledu snímajícího prostor před lokomotivou, jež právě vjíždí do tunelu. Ještě předtím se rozezněl Straussův valčík, který zde asociuje vzpomínky na trapnost příchodu válečného hrdiny do osvobozené vesnice. Spolu se změnou vizuální perspektivy se ocitáme ve Viktorově snu, nitro postavy se vyjevuje v momentu nevědomí. Spánek a procitnutí jsou ve zvukové rovině naznačeny hukotem lokomotivy přehlušujícím Straussův valčík; realistický ruch odpovídající obrazu přechází v cizorodý zvuk, který Viktora probouzí: kdosi drhne kartáčem podlahu v domě.

Je-li Viktor Chotovický figurou, jež se vzpírá jednoduché čtenářské či divácké recepci, postava Němky Adelheid je naprostou hádankou. Ve filmu ji mnohdy vidíme očima někoho jiného, jejímu subjektivnímu pohledu se kamera zcela vyhýbá. Gesta, z nichž nelze číst nic jiného než uzavřenost, pak jen málokdy dávají

tušit, co se děje v jejím nitru. Již z technického scénáře je patrné, že se autoři rozhodli využít logiky řídkého a nepravidelného rozmístění charakterizačních prvků konstituujících literární obraz Adelheid. Obrysy tajemné německé ženy si čtenář v novele skládá z roztroušených indikátorů. Adelheid je zobrazena z pohledu vypravěče, Viktora a nadstrážmistra Hejny. Oproti filmu je však literární postava přece jen čitelnější díky několika vypravěčovým komentářům. Přestože máme po shlédnutí adaptace přesně vymezený vnější obraz německé ženy v podání Emy Černé, o samotné ženě toho víme daleko méně a její vnitřní svět je nám zcela vzdálen. To je dáno Vláčilovým vedením herců i střihovou skladbou vytvářející překvapivé kontrasty. Stěžejní významy se při charakterizaci literární i filmové postavy Adelheid váží k její tváři. Na jedné straně měla mít dle scénáře Adelheid „tvář posmrtné masky“, na druhé zase mělo jedno z gest naznačit dočasný poklid: „Zvláštní odpolední světlo pronikající jemnou záclonou zmírňuje její chladnou a tvrdou tvář a dává její ohnuté šíji nezvykle pokorný výraz“ (KÖRNER – VLÁČIL 1968: 174). V záběru na ženu sedící u krbu snímaném v polo-detailu se netečnost snoubí s temnotou, z níž vystupuje jen část tváře. Ještě větší rozpor je nicméně zřejmý u transpozice postavy Viktora Chotovického. Filmový Viktor je uzavřenější, jeho úvahy lze vyvozovat z gest, doplněných hudebním doprovodem a charakterizujícím prostorem.

Od počátku vyprávění je tedy zřejmé, jak na dvě opuštěné postavy doléhá tíha samoty, aniž by přitom došlo k porušení nastíněné konstelace hrdinů uvnitř příběhu. První den, který spolu český muž a německá žena stráví v Heidenmannově domě, končí odchodem Adelheid do sběrného lágru. Kamera je oba ukáže ve stísněném prostoru uzavřené chodby s klenutým stropem. Ze záběrů je zřejmý důraz kladený na míjení muže a ženy, odhaluje se tak stěžejní motiv příběhu – nedorozumění. Viktor pak osamí a kamera jej sleduje, jak prochází domem. Svým rafinovaným umístěním ukazuje, že je muž v domě uzamčen do složitého přediva zábradlí, stěn, stínů, ale i tajemné síly, naznačené ve zvukové stopě Bachovou varhanní fugou. Když se Viktor ještě pokouší zablédnout odcházející Adelheid, vidí ji přes dřevěné žaluzie, připomínající mříže. Heidenmannův dům se stává místem Viktorova nového exilu. V malém pokoji pak subjektivní kamera těká z jednoho místa na druhé a Viktor zjišťuje, že je uklizeno. Pak náhle rychlým pohybem přejíždí místností, až se zastaví u pistole zavěšené v pouzdře na posteli. Zároveň zaznívá další hudební citát z Bacha i realistické zvuky Viktora pohybuujícího se po pokoji. V následujících záběrech se nám odhalují mužovy asociace – opakující se zachycení obrazu poničeného střelbou. Přichází však také něco zcela nového: motiv sebevraždy, který není s tak silnou intenzitou přítomen v literární předloze. Viktor namíří zbraň proti sobě a závažnost momentu je zdůrazněna pohledem kamery do hlavně revolveru.

Vláčil vstoupil do dialogu se způsoby Körnerova literárního vyprávění tím, že je promyšleně převedl do audiovizuálního modu. Ve druhé kapitole novely prochází Viktor kolem železné klece, v níž jsou dŭtky, bič a zaschlé stopy krve. Vypravěč nechává zcela na hlavní postavě, aby pojmenovala svůj objev, pokusila se ze svého pohledu pochopit, proč je umístěna v zahradě. V následující kapitole

pak odvádí strážmistr Hejna Viktora na totéž místo s úmyslem odhalit brutalitu starého Heidenmanna: „Zavedl Viktora k železné kleci. Kromě dutek a biče visely na háku obojky a rezivě řetízky. V pilinách se leskla nábojnice. Viktor náhle věděl, že těmi bičíky netloukl majitel jenom psy“ (KÖRNER – VLÁČIL 1968: 42–43).

Vláčil využil této a dalších scén velmi rafinovaně. Při rozmluvě mezi Viktorem a nadstrážmistrem v zahradě se časová koherence fikčního světa náhle narušuje, chod děje se vykloubí z logické posloupnosti příčin a následků. Dochází k rozdělení obrazové a zvukové složky filmu. Poté, co se Viktor dozví od Hejny, že je Adelheid dcerou nacisty Heidenmanna, přichází do pokoje světlomodrých, poklidných odstínů. Záběr ukazuje Viktora vstupujícího dveřmi do pokoje, respektive jeho odraz v zrcadle, v jehož rámu jsou neostře fotografie. Z Viktorových gest je patrné, že do těchto míst vchází ponejprv. Ve zvukové stopě však pokračuje čas započatého setkání, slyšíme Hejnův monolog o starém Heidenmannovi. Čas jako jednotící princip výstavby fikčního světa je pojednou rozklížen ryze filmovými prostředky. Minulost je vyjádřena vzpomínkami vyslovenými nadstrážmistrem Hejnou, který říká, jak starý Heidenmann zabral zámeček po Židovi a „hrál si na šlechtice“, a také stále zřetelnějšími fotografiemi vyobrazujícími Heidenmannovu rodinu (což se však děje v odlišném čase). Současnost je zachována v rovině zvukové, slyšíme Hejnovu promluvu. Události, které mají teprve nastat, se představují v rovině vizuální, Viktor totiž vstoupí do pokoje až po Hejnově návštěvě.<sup>1</sup> Jedna z doposud nejasných fotografií je na okamžik zaostřena, vidíme na ní mladou ženu s nerozeznatelnou tváří, na jejíž košili je znamení, se značnou pravděpodobností nacistické. Ve stejném okamžiku zazní jeden z mála charakterizačních indikátorů k postavě Adelheid, to když Hejna o Němce říká: „Ona je spíš po matce. To byla hodná, pobožná ženská.“ Viktorova skloněná hlava a vzpřímený postoj ženy na fotografii nicméně vytvářejí v záběru silný kontrast, a zpochybňují tak Hejnova slova.

Rozdělení obrazu a zvuku pokračuje, zdá se, že jsme konfrontováni s prolnutím současnosti a budoucnosti, když slyšíme Hejnu říci „Pojďte se podívat“ a kdy Viktor přistoupí k oknu. Jde však jen o iluzi, protože v tu chvíli je vizuální plán rozvíjen v budoucnosti, v níž opět Viktor sleduje klec s důtkami. Do logiky časové kontinuity příběhu ve vizuální i zvukové rovině se vrátíme, když Viktorovým pohledem (nyní opět v zahradě) vidíme nadstrážmistra v kleci, v níž měl Heidenmann mučit zajatce. Viktor již neshlíží na klec z jiného časoprostoru, ale narace se vrací zpět z vykloubené logiky. Záhy však obraz opět přechází do budoucnosti a Viktor nachází v klavíru ukrytou fotografii Heidenmannovy rodiny. Z tohoto nekonvenčního časového prolnutí je zřejmé, že film zneklidňuje svého diváka a zabraňuje přímočaré recepci.

<sup>1</sup> Rafinovanou spojnici mezi oběma scénami je zachycení toho, jak Viktor vchází do pokoje. Poprvé jej kamera zabírá ve vizuálním flashforwardu z pokoje, podruhé již v chronologickém pořádku, avšak zvenčí.

Strukturace perspektiv ve filmu je velmi promyšlená a změna místa, ohniska či užití ruční kamery má zásadní vliv na jeho sémantiku. Kamera se často skrývá a pozoruje svět zdáli. V jedné ze scén se Adelheid vrací z vesnice a Viktor ji čeká u cesty. Kamera jejich setkání sleduje ukryta za stromem, v pohybu pozoruje rychle jdoucí Adelheid, která míjí Viktora bez povšimnutí. Vzdálenost nabývá dalších významů – Viktor dostihující Adelheid a nabízející jí pomoc s těžkým batohem je viděn z dálky, přes bezlisté, zasněžené větve a keře, za nimiž se obě postavy v některých okamžicích úplně ztrácejí. V záběru je potlačen realistický zvuk, který by připomínal místo jejich setkání, ať již vítr, hlasy či kroky. Zaznívá jen Bachův chorál podtrhující nyní truchlivost ztemnělých obrazů a motiv odcizení se prohlubuje míjením obou osamělých lidí. Kamera posléze opustí Viktora a sleduje jen Adelheid mířící k domu, později se však k Viktorovi vrací. Nyní již v polocelku ukazuje, jak na něj dotírají větve stromů, mezi nimiž prochází. První znaky nevolnosti (anticipované již v předešlých záběrech) jsou provázeny Bachovou hudbou, posléze uslyšíme i Viktorův dech. Jako by jej bolest vrátila do světa. Perspektiva se pak opět změní, očima Viktorovými nyní sledujeme Adelheid jdoucí k zámečku. Další záběry patří Viktorovi; zhoršující se nevolnost je zvýrazněna rozhoupaným pohledem subjektivní kamery snímající dveře pokoje, za nimiž Viktor tuší Adelheid.

### **Postavy a jejich motivace: marné pokusy o smíření**

Mezi základní rysy novely i filmové adaptace patří naznačení různých poloh lidského života ve znepráteném světě. Rozvíjení existenciální úzkosti postav je pak zdůrazňováno dominantním motivem odcizení. I přes četné stylizace vycházející z žánru baladické novely je její součástí poetika všednodennosti, a právě ta je ve filmu ještě posílena.

Viktor Chotovický touží v pohraničí nalézt samotu, klid, podvědomě i nový domov. Je zvláštním osvoboditelem, podle svých slov strávil válku v jakémsi skotském zásobovacím skladu. Protipólem je mu nadstrážmistr Hejna, jenž sám sebe nadřazeně označuje za představitele domácí rezistence. Viktorovi v kapitole Zádušní mše říká: „Je vidět, že jste byl přes válku pryč a nemáte tu správnou praxi jako my, pane Chotovický [...]“ (KÖRNER 1989: 79). Viktorovo podivínství ovšem nesouvisí jen s válkou, vyvěrá ze vzdálenější minulosti. Vědomí odlišnosti a poznamenanosti uvádí hlavní postavu do trpkých zklamání. Identita postavy vystavené obtížné situaci však není formována rozhodnutím přijmout odloučenost, ale spíše opakujícím se útekem do nových vizí. Sentimentální rozměr některých úvah hlavní postavy zcela chybí ve filmové adaptaci. Mnohé pasáže jsou rázně zbaveny sebelítosti a naivity. Kupříkladu Viktorův pobyt v knihovně, která mu měla v novele poskytnout místo nepoznamenané mezilidskými konflikty, je v adaptaci obrácen v žert. Ten sice vychází z novely, ale jeho užití je odlišné v tom, jak je načasován a jaký prostor je mu věnován. Filmový Viktor při přerovnávaní knih naráží na zásobu alkoholu ukrytou za svazky. Z jeho gest

je zřejmé, že hledání dalších lahví koňaku považuje za důležitější než samotné prozkoumání knihovny. Filmové podání scény je ke svému předobrazu značně ironické. Pohled na prostřílený obraz je provázen opět Straussovým valčíkem, který podtrhuje Viktorův pocit trapnosti v momentě, kdy Adelheid poznává, že ji sleduje dalekohledem. Tento sémantický posun dosvědčuje, jak se hlavní hrdina zbavuje iluzí svého literárního předobrazu: filmová adaptace se ještě více odpoutává od člověka situovaného mezi soukromé a dějinné události a stává se obecnější výpovědí o lidské existenci v narušeném světě.

Viktorova touha po Adelheid postupně narůstá a má podobu nesmělých pokusů, nebo je ironizována komickým odříkáváním naučené věty (gramaticky nesprávně): „Gehen Sie in mein Zimmer und erwarten si mier in mein Bett“, což jsou jediná německá slova, která Čepkův Viktor pronese. Výrazným znakem vztahu mezi oběma protagonisty literárního i filmového příběhu je přitom jazykové nedorozumění, které je tvrdě nastoleno hned při jejich prvním setkání: „– Verstehe kein Wort tschechisch, – promluvila ke zdi“ (KÖRNER 1989: 29). Jazyková bariéra je v adaptaci gradována vícekrát, obzvláště ve scéně, kdy oba sedí u krbu a Viktor říká: „Jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa.“ Jednou se nicméně zdá, jako by se užíváním němčiny Adelheid vyhýbala přímému kontaktu s českým etnikem (MAREŠ 1996: 37–53). Viktor nachází památník, na jedné straně je napsáno „Boží slunce, které jde samotné ve slepotě nadcházejícího času, jde k rozcestí v poli, kde se rozejdeme, tam stojí kříž...“ (MAREŠ 1996: 67). Kamera text snímá dostatečně dlouho, aby jej divák mohl přečíst; věnování je navíc doplněno obrázkem s výsekem krajiny se stromem, křížem a dvěma dětskými postavami. Text je přímo obtížen symbolickými významy, které směřují do různých stran. Slepota nadcházejícího času značí temnou předválečnou dobu a rozchod pak odloučení Adelheid od toho, kdo úmyslně napsal věnování česky (v obecnější rovině je takto nastolen i rozchod mezi oběma etniky). Rozcestí v poli je důležitým místem ve fikčním světě filmu: podvkrát Viktor takové místo mívá, jednou se zvědavostí přečte nápis, podruhé již netečně prochází kolem, zaklíněn do samoty a zbaven veškerých iluzí. Viktor se dlouho dívá do památníku, zatímco Adelheid třídí knihy. Odstupuje k oknu, vyčkává a teprve po chvíli se zeptá: „Vy rozumíte česky?“ Adelheid je k němu otočena zády, ustrne, zastaví se; teprve pak se otáčí a říká: „Mein Gedenkbuch. Wo haben Sie das gefunden?“ Ustrnulé překvapení je provázeno pohledem k zemi, jenž může naznačovat zatvrzelé rozhodnutí zůstat natrvalo ve svém jazyce, nepřistoupit na dialog.

Adelheid je typická körnerovská postava, neboť je do exilu uvržena vnějšími silami a je v něm uvězněna. Osudovost a moc dějin měly zásadní vliv na to, že se dívčín život zapletl do surové doby – žila v rodině brutálního Němce, prošla nacistickou výchovou. Fanatismus, který jí byl vštípen, je dosvědčen ve scéně večírku v Heidenmannově domě, jehož se vedle ústřední dvojice účastní i vrchní strážmistr Hejna a jeden z vojáků. Poté, co voják omylem spustí na gramofonu nacistický pochod, Adelheid vyjádří vzpurným gestem svůj vzdor i přináležitost k nedávné minulosti svého národa. Také ve filmové adaptaci je na tento klíčový moment kladen velký důraz. Kamera zprvu ukáže místnost z nadhledu, je vidět

opilého Hejnu i Adelheid; posléze její pohled splyne s perspektivou vrchního strážmistra, který se dívá na Němku: „Stojí u stolu, nohy těsně u sebe, její blůza se zdá pojednou upjatá, vlasy opět vyčesané...“ (KÖRNER – VLÁČIL 1968: 125). Adelheid se nyní vědomě ukazuje jako německá žena. Je nejprve zabírána v polocelku; scéna je nasvícena tak, že její bílá košile vystupuje ze tmy. Z držení těla a z výrazu ve tváři přímo číší pevné odhodlání. Následuje detail hlavy, který dotvrzuje hrdost a vzdor. Není pochyb o tom, že válka pro Adelheid neskončila. Vždy jen nepřímý naznačený svár v její mysli mezi přijetím axiomu polarizovaného světa a pokusem jej překonat vede až k sebevraždě. Velmi patřičná jsou proto Vláčilova slova: „Viktor ji pak vlastně zabije, protože ona si nedovede míru vztahu tvrdošíjně lásky srovnat ve svém svědomí.“<sup>2</sup>

Motiv bezdomoví je rozvíjen ve filmové adaptaci při večerní scéně u krbu. Tehdy se, jak scénu trefně interpretuje Zdena Škapová, „Viktor citově vydává Adelheid nejvíce všanc monologem o své samotě“ (PŘÁDNÁ – ŠKAPOVÁ – CIESLAR 2002: 246). Scéna vychází z předobrazu naskicovaného v literárním díle – tma pohlcuje místnost, vidět jsou jen kontury obou lidí, obrácených zády ke kameře a nasvícených ohněm v krbu. I později, když se kamera dívá ženě i muži v detailu do tváře, zahlédneme jen části jejich obličejů vycházejících ze tmy. Viktor vede monolog, neočekává odpověď, když říká: „Jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa.“ A posléze: „Ráno, když jsem ležel vedle tebe, jsem myslel, že jsem doma. Máme na dvoře stromy. A pod nimi čekali moji rodiče, a když mne uviděli, tak zavřeli vrata.“ Promlouvající Viktor má ve filmu skloněnou hlavu, čímž se zde zvyšuje dojem samomluvy; teprve pak pohlédne na Adelheid. V dalším záběru již vidíme, jak pokládá ruku na její koleno. Adelheid vzápětí odchází vyrušena vyzývavým a nepatřičným dotykem.

Kontrastním protipólem bezdomoví jsou nemnohé evokace domova jako místa bezpečí. Nový domov, který se záhy ukáže být iluzí, se v jedné ze scén začne rýsovat v tichu a míru. Scéna je prvním společným ránem nesourodé dvojice. Subjektivním záběrem kamery do kuchyně se před divákem otevírá Viktorův pohled – u kamen vidí ženu s rozpuštěnými vlasy. Již ji nehyzdí šátek, v jejím obličejí se zračí přívětivost. Realistické zvuky hořícího ohně v kamnech zpřítomňují krásu všednodenního okamžiku. Pak již kamera sleduje Viktora usedajícího a zaujatě pozorujícího ženu, jež se pohybuje po kuchyni se samozřejmostí a lehkostí, zabývá ji svou přítomností i prací. Adelheid se mění, v záběru proti oknu nabývá její tvář klidu.<sup>3</sup> Jiným příkladem je nenadálá solidarita ženy s fyzicky trpícím mužem poté, co jej ochromí bolest v břiše. Ve filmu se díváme Viktorovými očima na Adelheid přicházející do pokoje; jejich pohledy se protnou. Viktor odpočívá ve velké, čistě povlečené posteli, nevolnost ustala. Pak se střídají záběry na něj s jeho vlastními pohledy na ženu sedící u okna. Pohled je nezřetelný, nevidíme

<sup>2</sup> Cit. z TUNYS 1969: 3.

<sup>3</sup> Stanislava Přádná v pohledu na Adelheid spatřuje „vermeerovsky prosvětlený portrét ‚sváteční všednosti‘, do něhož je Viktor fascinovaně zahleděn.“ (PŘÁDNÁ – ŠKAPOVÁ – CIESLAR 2002: 244).



jí do tváře. Prchavý klid je nastolen souhrou ženiných gest, prostorem jemně nasvíceným přirozeným světlem z okna a přímou řečí „Konečně si připadám jako doma“. Žena pak povstane, kamera ji snímá v polodetailu; vidíme část její tváře, když poodhrnuje záclonu. V tom, jak říká „Es schneit“, jak se obrací k Viktorovi, spatřujeme radost i něhu. Údiv nad něčím tak prostým, jako je padající sníh, na chvíli prolamuje komunikační i mezilidské bariéry a navrácí obě postavy do „časů nevinosti“.

Zvrat v novele i ve filmu přichází se smrtí starého Heidenmanna oběšeného v Olomouci. Dějový zlom nastává v kapitole Zádušní mše; Viktor natahuje hodiny a v domě začíná „nový čas“, odměřující poslední dny života Adelheid.<sup>4</sup> Viktor zavěšuje do zvonu u dveří olovo, jeho první zvonění připomíná hlas hrany. Bala-dická osudovost je zdůrazněna tím, že jej nedlouho poté rozezní dvě staré Němky přinášející zprávu o Heidenmannově popravě. Adaptovaná scéna je velmi syrová. Viktor strávil s Adelheid noc; cembalový hudební doprovod dává následujícího rána falešnou naději, že snad dochází k jejich velmi pozvolnému sblížení. Vratkou naději však záhy narušuje změna hudebního motivu v Bachův truchlivý chorál. V následujících záběrech již vidíme Adelheid mezi dvěma starými, černě oděnými ženami s bílými páskami na rukou. Vedou ji bosou blátem a sněhem dvora. Hudba se mísí s nezřetelnými slovy žen a posléze i výrazným a hlasitým vzlykem Adelheid (ve scénáři nalézáme poznámku: „Podobá se to tichému vytí“) (KÖRNER – VLÁČIL 1968: 151). Kamera se v dalším záběru otáčí k přicházejícímu Viktorovi a poté přechází v jeho subjektivní pohled. Viktorovými očima se díváme na Adelheid (zabíranou nyní v polodetailu). Je to zvláštní, žalující a děsivý pohled; řečeno slovy novely, Viktorovi připadlo, „že se dosud nikdo na něho tak nenávistně nepodíval“ (KÖRNER 1989: 83). Subjektivní pohled kamery trvá, dokud Adelheid nemine Viktora, pak se však její místo změní – zabírá jako ukrytý svědek události z balkónu, a zdůrazňuje tak situaci Viktora nalézajícího se v osamění mezi Adelheid a odcházejícími stařeny. Bachova hudba ustane až ve chvíli, kdy Adelheid rozbíjí skleněnou tabulku ve dveřích a vniká do domu – podvkrát tak realistický ruch utne hudební doprovod. Jiný citát z Bacha a tentokrát v plné síle zazní poté, co jedna z žen Viktorovi říká: „Der alte Heidenmann byl včera v Olmic obešený.“ Scéna posouvá popravu nacisty z roviny zločinu a oprávněného trestu do roviny jejího subjektivního prožívání, jež je zdůrazněno utrpením Adelheid.

Existence Adelheid se poté, co spáchá sebevraždu, smrskne do úředního protokolu. Anonymizace a vlastně i dehumanizace postavy se zesiluje v poznámce „U krku má volně visící zlatý řetízek s medailónkem nepatrné hodnoty“ (KÖRNER 1989: 99). Právě medailonek se vine novelou jako jeden z motivů, jež do-tvářejí obraz Adelheid. Představuje časovou linii jejího života, v momentech, kdy jej sevře v ruce, se vrací do dětství. Ve filmu se odcizení stupňuje tím, jak

<sup>4</sup> V kapitole Zádušní mše také začne být odpočítáván čas posledních dnů nadstrážmistra Hejny: „To ticho, ve kterém zůstal, mu připadalo neobvyklé. Šel ke katedře, postavil ke stěně židli a natáhl hodiny“ (KÖRNER 1989: 81).

jeden z vojáků Viktorovi předčítá protokol. Voják nejprve hovoří o Adelheid jako o lidské bytosti, avšak se slovy „[...] to se vás netýká [...]“ určenými Viktorovi přechází k příčině smrti a k výčtu částí jejího oblečení. Jeho monotónní hlas pak provází Viktora osaměle kráčejícího bílou vesnicí. Pro Viktora bolestný konflikt s vesničany podaný vypravěčem novely je sice ve filmu anticipován srocním lidí před budovou školy, ale není v adaptaci zachycen přímo. Opakuje se pohled z nadhledu zabírající vesnici s nezřetelnou postavou odcházejícího muže (záběr tak film kompozičně uzavírá). Viktor pak přichází ke hřbitovní brance, perspektiva pohledu se mění; vidíme mu skrz mříže do tváře, jsme svědky jeho marné snahy branku otevřít. Pak následuje pohled na přibližující se kříž v poli; zprvu se může zdát, že se na kříž díváme pohledem Viktorovým, avšak posléze zjistíme, že kamera jako by byla v tu chvíli druhem hlavní postavy, putovala s ním. Před křížem se kamera zastaví a Viktor kolem něj projde. Kamera pak sleduje (ve změněné perspektivě dlouhého ohniska), jak Viktor odchází do pole, aniž tuší, zda bylo odminováno. Režisér využívá padající sníh jako clonu evokující nejasnost konce příběhu i lidského života a nechává Viktora, aby se ztratil v prostoru i čase.

Sledováním vybraných rysů filmové poetiky Vlácilovy *ADELHEID* jsme potvrdili úvodní postulát o samostatnosti a distinktivní svébytnosti uměleckého díla, jehož předobrazem byl příběh ztvárněný ve verbálním médiu. Avantgardní hra s možnostmi filmové narace přispěla ke vzniku přepisu, který vstoupil do dialogu se svým pretextem: v některých částech příběhu na něj navazuje, v jiných na něj pohlíží ironickými očima. Vlácilova *ADELHEID* otevírá fikční svět, který reprezentuje a dále rozvíjí otázky novely: lidskou svobodu, problém nedorozumění či vztah mezi jedincem a vnějšími událostmi, jež do jeho života zasahují. Vlácilův film je tak především obecnou výpovědí o lidské existenci v narušeném světě, čehož je docíleno rozvíjením nahodilosti událostí, a tedy nepředvídatelností dějin. V tomto smyslu je film blízký roztržštěné časové zkušenosti moderního člověka.

### Citované filmy

*ADELHEID* (František Vlácil, 1969), *HOLUBICE* (František Vlácil, 1960), *SKLENĚNÁ OBLAKA* (František Vlácil, 1958), *ÚDOLÍ VČEL* (František Vlácil, 1968)

### Zdroje

KÖRNER, Vladimír

1979 *Zrození horského pramene* (Praha: Československý spisovatel)

1989 *Adelheid, Údolí včel, Anděl milosrdenství* (Praha: Československý spisovatel)

KÖRNER, Vladimír – VLÁČIL, František

1968 *Adelheid. Technický scénář* (Praha: Filmové studio Barrandov)

## Literatura

BOOTH, Wayne

1961 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press)

HAMES, Peter

2005 *The Czechoslovak New Wave* (London: Wallflower Press)

CHATMAN, Seymour

2008 *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)

2000 *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu* (Olomouc: Univerzita Palackého)

KOSKOVÁ, Helena

2000 „Šedesátá léta – zlatý věk české prózy?“, in *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotáni a ... zklamání*, red. R. Denemarková (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 19–30

LUKEŠ, Jan

1988 „Film a mladší česká próza sedmdesátých a osmdesátých let“, in *Filmový sborník historický* [Sv.] 1., *Film a literatura* (Praha: Československý filmový ústav), s. 273–300

MAREŠ, Petr

1996 „Gehen Sie in mein Zimmer“... K vícejazyčné komunikaci ve filmu“, *Illuminace* 8, č. 2, s. 37–53

MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří

2002 *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin)

Mc FARLANE, Brian

1996 *Novel To Film An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press)

2007 „Reading Film and Literature“, in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, edd. D. Cartmell, I. Whelehan (Cambridge: Cambridge University Press 2007), s.15–28

MRAVCOVÁ, Marie

1992 „Vladimír Körner: Adelheid (1967)“, in *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*, red. J. Tábořská, M. Zeman (Praha: Státní pedagogické nakladatelství), s. 362–373

PETŘÍČEK, Miroslav

1967 „Téma a stylizace“, *Host do domu* 14, č. 6, s. 61

PŘÁDNÁ, Stanislava – ŠKAPOVÁ, Zdena – CIESLAR, Jiří

2002 *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let* (Praha: Pražská scéna)

STRUSKOVÁ, Eva

1997 „O věcech trvalých a pomíjivých. Rozhovor s Františkem Vláčilem“, *Film a doba* 39, č. 4, s. 173

TUNYS, Ladislav

1969 „František Vláčil natáčí *Adelheid*“, *Kino* 24, č. 6, s. 3.

WOLF, Werner

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 62–85