RADOSLAV HORÁK / 13. 9. 2022

Dvojí přístup k Čapkovu Hordubalovi

Karel Čapek měl ke kinematografii poněkud ambivalentní vztah. Nejprve jí byl nadšen a v počátcích její existence byl společně s bratrem Josefem jedním z prvních, kdo u nás o otevírajících se možnostech nového média referovali: jejich stať s názvem „Biograf“ pochází již z roku 1910.[1] Krátce po vzniku Československa se velmi energicky pustil i do vlastní autorské práce pro film. Napsal pohádkový námět *Zlatý klíč*, k jehož režii pak sám přesvědčil Jaroslava Kvapila a postaral se i o obsazení některých herců; brzy nato vytvořil i nerealizovaný scénář s názvem *Rusalka*.[2] Výsledné zpracování *Zlatého klíče*, zfilmovaného nakonec roku 1922 pod názvem *Zlatý klíček*, ovšem nesplnilo představy dobové kritiky a zřejmě ani samotného spisovatele, který poté na spolupráci s kinematografií na mnoho let zanevřel.

Čapkova literární tvorba je však významnou, myšlenkově i umělecky hodnotnou a dlouhodobě populární součástí české kultury, není proto nic zvláštního na tom, že neustále vybízí k filmovým zpracováním. Adaptace Čapkových děl vznikaly už za jeho života, a přestože Josef Kodíček vzbudil první z nich, *Loupežníkem* (1931), svou řemeslnou neobratností značné rozpaky (a sám Čapek se od ní distancoval),[3] pozdější *Bílá nemoc* (1937) v režii Huga Haase byla naopak silně působivou aktuální reakcí na stupňující se válečné nebezpečí. V poválečném období filmaře opakovaně přitahovaly spisovatelovy povídky i pohádky. Na základě *Povídek z jedné a druhé kapsy* vznikl Fričův film *Čapkovy povídky* (1947), Krejčíkův snímek *Čintamani a podvodník* (1964) nebo triptych *Plaché příběhy* (1982); z povídek Karla Čapka čerpal i titul *O věcech nadpřirozených* (1958). Filmového ztvárnění se dočkala *Psí pohádka* (1959), *Pošťácká pohádka* (1961) i *Loupežnická pohádka* (1964), po revoluci poskytl soubor Čapkových pohádek námět ke snímku *Lotrando a Zubejda* (1997). K tvorbě Karla Čapka se několikrát obrátil Otakar Vávra, a to svým filmem *Krakatit* (1948) i

pozdějším aktualizovaným zpracováním téhož námětu *Temné slunce* (1980) nebo hornickým dramatem *První parta* (1959). Čapkovo dílo vybízí k filmovým ohlasům dodnes, jak je patrné z nedávných *Hovorů s TGM* v režii Jakuba Červenky i *Hmyzu* Jana Švankmajera (oba 2018), což je v kontextu současných českých filmových adaptací, které obvykle čerpají především ze soudobé literatury, do značné míry výjimečné.

Pozornost filmových tvůrců hned dvakrát přitáhl i román *Hordubal*. Poprvé mu pod názvem *Hordubalové* (1937) vtiskl audiovizuální podobu Martin Frič, druhého zpracování pojmenovaného v souladu s předlohou *Hordubal* (1979) se ujal Jaroslav Balík. Již vzájemně rozdílné názvy obou adaptací napovídají, že adaptační postupy filmařů byly odlišné a že každý z nich naložil s předlohou specifickým způsobem. Účelem tohoto příspěvku bude porovnat, na jaké aspekty předlohy dali adaptátoři v obou případech důraz, které prvky z ní si vybrali k adaptování, popřípadě o jaké nové ji obohatili a jak se v závislosti na tom liší vyznění obou adaptací jednak od samotné předlohy, jednak navzájem.

Předloha a kontext jejího vzniku

Karel Čapek román publikoval na pokračování v *Lidových novinách* od listopadu 1932, [4] jeho knižní vydání pak pochází z roku 1933. Jde o první část tzv. noetické trilogie (*Hordubal*, *Povětroň*, *Obyčejný život*), která je mnohdy považována za vrchol Čapkova díla. Autor v ní odkrývá obtížnost určování toho, co je vlastně pravda, a tematizuje její mnohovrstevnatost i složitost jejího poznání. Zároveň poukazuje na komplexní povahu každého člověka, na nemožnost redukovat ji na jedinou charakteristiku. Svým apelem na snahu více lidem rozumět než je soudit propůjčuje trilogii, jako téměř celé své tvorbě, silně humanistické poselství. Základ Čapkova filozofického názoru dobře vystihl již roku 1936 Václav Černý v útlé monografii *Karel Čapek*, v níž se autorem a jeho tvorbou zabýval: „Není absolutně zlého člověka, je daleko více pouhé omezenosti než skutečné špatnosti na světě.“[5]

V románu je líčen tragický příběh Juraje Hordubala, hospodáře odkudsi z Podkarpatské Rusi či východního Slovenska, který pracoval osm let v Americe, s vírou, že tak dokáže finančně zajistit svou ženu Polanu i dcerku Hafii. Nyní se vrací domů, tam je však všechno jinak, než očekává: Polana si najala čeledína Štěpána Manyu, který v hospodářství změnil vše, na čem si Juraj zakládal, a především navázal

milostný poměr s Polanou. To si však Juraj dlouho odmítá připustit, a přestože jej Polana po intimní stránce odmítá i přestože celá vesnice ví, co se mezi ní a Štěpánem odehrávalo, Juraj svou ženu neustále brání. Je však cizincem ve vlastní domácnosti, trápí se a nakonec onemocní. Jednoho dne je pak nalezen mrtvý, nezemře ale přirozenou, nýbrž násilnou smrtí. Zločin se vyšetřuje a spekuluje se o možných motivacích potenciálních pachatelů k vraždě, za niž jsou nakonec společně odsouzeni Štěpán a Polana.

Román je rozdělen do tří částí. První, nejdelší z nich, má baladický ráz. Jde o niternou studii samotného Juraje Hordubala, jeho myšlenek, pocitů a jejich proměn. Ačkoliv vypravěč je er-formální, Čapek bohatě využívá nepřímé a polopřímé řeči i vnitřních monologů k vyjádření hlediska postavy. Druhá část začíná Jurajovou smrtí a věnuje se vyšetřování případu; jejími protagonisty jsou dva četníci, kteří se událostí zabývají, a hledisko se objektivizuje. Ve třetí části se věc dostává k soudu a styl jejího vyprávění připomíná úřední protokol.

Soudobá kritika románu popsanou nejednotnost povětšinou vytýkala – recenzenti kladně hodnotili první, baladickou část, další dvě však vnímali jako nesouladné s ní.[6] Nejednotnost ovšem byla autorovým záměrem. „[Hordubalův] pravý a nejtrpčí úděl je teprve to, co se s ním děje po jeho smrti. Jak jeho příběh hrubne v rukou lidí; jak se události, jež prožil svým způsobem a po svém vnitřním zákonu, stávají nejasnými a hranatými, když je četníci rekonstruují svou objektivní detekcí; jak to všechno pustne a zadrhuje se a splétá se v jiný, beznadějně ošklivý obraz života,“[7] uvádí Čapek v textu s názvem „Co jsem chtěl říci“, který původně vyšel 19. září 1934 v časopise *Přítomnost* a později začal být publikován coby doslov k souborným vydáním všech tří knih trilogie. Václav Černý pak o dva roky později označuje zdání nesouladu za „dojem celkem vnější. O jedinou věc tu v celém díle běží, o velmi záměrně a jednotlivě koncipovaný osud celé lidské duše, a ten zůstává stále v popředí zájmu a je klíčem k celé konstrukci [...]. Bylo nutno, abychom byli nejprve sami Hordubalem, abychom s ním prožili pravdivý proces jeho srdce, máme-li nyní dokonale změřit rozpor mezi pravdou o této duši a hrubými přibližnostmi, v něž tuto pravdu názor bližních rozkládá.“[8] Příznačné a často citované je v tomto ohledu zakončení románu větou: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno.“[9] Kromě věcného významu, týkajícího se Jurajova probodnutého srdce coby zkoumaného důkazního materiálu, má tato věta i význam symbolický, odkazující k postupnému zamlžení a

banalizaci celé Hordubalovy tragédie v očích vyšetřovatelů a veřejnosti, což dokresluje i užitá literární forma.

Spisovatelův přístup k vlastnímu dílu ani jeho výklad literárními kritiky a historiky však nemuseli sdílet adaptátoři. Úkolem adaptátora není kopírovat knižní předlohu, kvůli vzájemné rozdílnosti specifik literárního a filmového média něco takového ostatně ani není možné – při adaptování vždy dochází k výběru prvků a jejich transformaci. Interpretace adaptátorů mohly být rozdílné a jejich tvůrčí záměr se mohl lišit od toho Čapkova; podobu filmů mohly ovlivnit rovněž produkční podmínky a další okolnosti vzniku. Jakým způsobem tedy filmoví tvůrci k vybranému námětu v obou případech přistoupili?

(Nejen) akce a vnější dramatičnost u Friče

První filmové zpracování *Hordubala* pochází z roku 1937 – z doby, kdy rozvoj meziválečné československé kinematografie dosáhl svého kvantitativního vrcholu, a jelikož se filmaři již plně sžili se zákonitostmi zvukové kinematografie a navíc se čím dál častěji obraceli k vážným námětům, do značné míry šlo i o vrchol kvalitativní. Adaptace tehdy vznikla díky společnosti Lloydfilm, která s Čapkem uzavřela smlouvu. Film dostal název *Hordubalové*, což reflektovalo začlenění nového protagonisty, Jurajova bratra Michala. Scénář vytvořil Karel Hašler, který už měl s adaptační prací zkušenosti (scénáře například k filmům *Za ranních červánků*, *Vojnarka* nebo i *Jánošík*), nicméně spojení jeho jména se jménem Čapkovým působilo na dobovou kritiku překvapivě.[10] Martin Frič, který se ujal režie, poskytoval adaptaci především záruku řemeslné zručnosti a filmového cítění. Ze srovnání výsledného filmu se scénářem[11] je znát, že Frič zredukoval rozsáhlé Hašlerovy dialogy a obohatil vyprávění o některé prvky filmové řeči.

Adaptátoři se rozhodli do filmu začlenit téměř veškeré základní události všech tří částí románového příběhu. Adaptace začíná Jurajovým příjezdem a analogicky s předlohou postupně dospěje přes nepřijetí od manželky a konflikt s čeledínem až k vraždě, která se následně vyšetřuje, a nakonec proběhne soud. Ze zásadních románových dějových prvků chybí pouze zasnoubení Štěpána s Hafií, ke kterému se v předloze Juraj rozhodne, aby mohl Štěpán zůstat u Hordubalových, a přitom byly umlčeny sousedské řeči o jeho vztahu s Polanou. Na rozdíl od předlohy, kde zasnoubení a s tím spojené

uzavření smlouvy mezi Jurajem a Štěpánovým otcem skutečně proběhne, o něm v adaptaci Juraj pouze záměrně roznese mezi sousedy falešnou zprávu.

Děj však přesto prošel značnými úpravami, přičemž většina z nich souvisí s již zmíněným obohacením o novou hlavní postavu. Jak vzpomínal Martin Frič, důvodem této změny byl závazek Lloydfilmu vůči Paľu Bielikovi, se kterým společnost po úspěchu *Jánošíka* (1935) slíbila natočit další film, v němž by ztvárnil hlavní roli.[12] Michal Hordubal je postava, která se coby epizodní vyskytuje i v románu, a to téměř v jeho závěru – ujímá se hospodaření po bratrovi a vyšetřovatelům sděluje, že chce také do Ameriky.[13] Ve Fričově filmu je Michalova úloha mnohem výraznější. Získává samostatnou dějovou linii – jsou vykreslovány jeho přípravy na svatbu s družkou Marynou i starost o osiřelého chlapce Filípka. Dle Friče sice Čapek s úpravou nakonec souhlasil, postava se mu však přesto příliš nezamlouvala: „Když Čapek viděl hotový film, prohlásil: ‚Víte, Friči, to, co jste udělal vy z Hordubala, to je dobré, ale ten bratr' – Čapek mu říkal Tarzán – ‚ten se mi nelíbí – ten je z druhého šuplíku'."[14] Rozpracování této postavy mělo přitom určující význam pro vyznění celé adaptace.

V souladu s Bielikovým typovým vykreslením v *Jánošíkovi* předvádí jeho postava i zde hrdinství a fyzickou zdatnost: Michal pracuje v kamenolomu, kde také na poslední chvíli zachrání život Filípkovi, který se sám nestihne včas schovat před odstřelem. Úlohu nenadálého zachránce dvakrát sehraje i ve vztahu k Jurajovi – poprvé, když jej brání proti přesile v hospodské rvačce, podruhé, když se Juraj pohádá a pobije se Štěpánem, jenž se poté, co nejprve urazí jeho i Hafii, následně nechce nechat vyhnat Jurajem ze statku. Zatímco v předloze Juraj sám popadne Štěpána a vyhodí ho přes plot, v adaptaci totéž udělá Michal, který Jurajovi přijde na pomoc. Je tak vytvořen protiklad mezi urostlým a neohroženým Michalem a oproti předloze poněkud slabším Jurajem. Ve filmu tím zároveň nabývá důležitosti akce.

Nejvýrazněji ovšem Michal ovlivní dějový vývoj v poslední třetině snímku. Na jeho svatbě s Marynou se s ním bratr znesváří, jelikož Michal, stejně jako ostatní lidé z vesnice, před Jurajem zpochybní věrnost a čestnost Polany. V den Jurajovy smrti má pak Michal před Jurajovým stavením potyčku se sousedem Gejzou Fedelešem a posléze je obviněn, že to byl právě on, kdo Juraje zabil. V soudním líčení, které je v románu od začátku vedeno proti Polaně a Štěpánovi, je tak ve filmu nejprve obviněn Michal – a viny je zproštěn až ve chvíli, kdy se k vraždě pod tíhou emocí přizná Polana. Soud má

tedy v adaptaci jinou úlohu než v předloze: V románu byl součástí filozofické výpovědi o relativnosti pravdy i demonstrací tragédie neporozumění druhým lidem a informace, kdo byl původcem zločinu, nebyla podstatná; ve filmu je naopak jasné určení skutečného viníka klíčové. Do popředí vystupuje kriminální či detektivní aspekt příběhu.

V adaptaci tedy nejsou otevřeny noetické otázky, jež vyvolává předloha; je v ní naopak důležitá jednoznačnost sdělení. Adaptátoři se nesoustředili na filozofický rozměr předlohy, namísto toho dodali filmovému příběhu oproti románovému větší akčnost. Je dán důraz na napětí dané vnější dramatičností, založené na konfliktech mezi postavami. Akce a napětí jsou novými jednotícími prvky příběhu, upozaďujícími stylovou nejednotnost předlohy. Popsané vyznění je dokreslováno rovněž hudbou Miloše Smatka.

Přestože však tento aspekt vyznění dominuje, konstatovat, že adaptátoři předlohu interpretovali jako kriminální drama, by bylo příliš zjednodušující. Jinými postupy naopak napomáhají lyrizaci nebo vyjádření psychologického rozměru příběhu. Kamerou Jaroslava Blažka je dáván důraz na krásu krajiny. Pomocí filmových prostředků máme

rovněž možnost místy vstupovat do myslí postav. Rakurzy, víceexpozice a rozmlžené hlediskové záběry vyjadřují Jurajovo horečnaté blouznění po jeho onemocnění. Krátká psychologizující sekvence je věnována Polaně. Ta stejně jako v předloze po odchodu Štěpána trucuje na půdě; sledujeme ji přitom mlčky zasmušile sedící, v několika polodetailních a detailních záběrech, doprovozených pouze hudbou, která v tomto případě umocňuje drama odehrávající se v nitru postavy. Tyto postupy lze připsat invenci režiséra Martina Friče; ani jedna z popsaných dvou pasáží se v Hašlerově scénáři nenachází.

V souvislosti s psychologickým dokreslením Polanina charakteru je nutné zmínit rovněž částečnou proměnu úlohy vedlejší postavy bači Míši. Jak v románu, tak ve filmu je Míša prostým samotářem nestarajícím se o okolní svět, kterému se Juraj chodí svěřovat s tím, co ho trápí, a sdělí mu, ať všem oznámí, že Polana je hodná a věrná žena; Míša se pak dostaví přednést toto Jurajovo sdělení k soudu. V adaptaci má však sdělení odlišnou funkci než v předloze. V románu dokresluje banalizaci výpovědi o Jurajově duši: sám Čapek uvádí, že se „Hordubal rýsuje pokřiveně a skoro groteskně, když veřejný žalobce, mluvčí mravního soudu, volá jeho stín za svědka proti Polaně Hordubalové. Co tu už zbývá z Juraje Hordubala! Jenom bezmocný a slaboduchý stařec.“[15] Ve filmu jde však o vrcholný dramatický moment a zároveň silný morální impulz, který zapříčiní zhroucení Polany a donutí ji k přiznání, jelikož v konfrontaci s dobrotou a láskou mrtvého manžela není schopná unést tíhu viny. Míša se tedy ze svědka, který pravdu o Jurajovi pomáhá spíše zamlžit než odhalit, stává živoucím Polaniným svědomím.

Tento adaptační krok zároveň napovídá, v čem adaptátoři spatřovali tragiku příběhu a jak ji vnímali. V jejich podání spočívá především ve smutném osudu Juraje – v jeho trápení po návratu z Ameriky, neschopnosti připustit si manželčinu nevěru a následné smrti. To vše je přitom důsledkem nemorálního jednání ze strany Polany a Štěpána, které je v kontrastu s Jurajovou upřímností, dobrotou a láskou. Polana má navíc k Jurajově zavraždění oproti předloze o motiv méně – není zmíněno její těhotenství se Štěpánem. Přestože filmoví tvůrci poskytují částečný vhled nejen do Jurajovy, ale i Polaniny duše, nenabízejí pro její jednání žádné ospravedlnění.

Filmové pojetí *Hordubala* z roku 1937 se tedy vyznačuje především akcí, napětím a vnější dramatičností, zároveň však důrazem na romantickou krásu prostředí, v němž

se děj odehrává, a částečně rovněž snahou o zobrazení nitra postav a jejich psychologického vývoje. Zvláštní pozornost je v tomto ohledu věnována Polaně, která se stane vražedkyní, nakonec však nedokáže čelit tlakům svědomí. Tragičnost příběhu zde pramení ze smrti dobrého a láskyplného člověka, jejíž příčinou je morální selhání ostatních postav.

Balíkova balada se sociálně-kritickým rozměrem

Podruhé se adaptátoři k *Hordubalovi* obrátili po více než čtyřiceti letech. Námět tehdy, v systému zestátněné kinematografie, začala zpracovávat dramaturgická skupina Vladimíra Kaliny. První verzi literárního scénáře sepsal v únoru 1978 Václav Nývlt, na tzv. režijním scénáři z února 1979 se již podílel Jaroslav Balík, který od skupiny dostal nabídku *Hordubala* inscenovat.[16] K přijetí nabídky režiséra dle jeho vlastních slov vedl dlouhodobě kladný vztah k Čapkově tvorbě. Jak uvedl v dobovém rozhovoru pro časopis *Naše rodina*, o zfilmování tohoto románu usiloval už o deset let dříve a kdysi prý napsal i scénář adaptace *Obyčejného života*, z jehož realizace však sešlo.[17]

Oproti Hašlerovi a Fričovi, kteří se snažili ve své adaptaci pojmout celý románový děj, se Nývlt a Balík soustředili především na první, baladickou část románu. Motivy z druhé části jsou v adaptaci výrazně redukovány a třetí nebyla ztvárněna vůbec – až na ojedinělé náznaky, jako je výslech Hafie (který ovšem provede četník ve vesnici a jeho rozhovor s ní výslech ani příliš nepřipomíná) nebo setkání vyšetřovatelů s Jurajovým bratrem Michejlem, jehož úloha v ději tentokrát oproti předloze nijak posílena není. Veškeré dění probíhá v prostředí vesnice a v krajině, která ji bezprostředně obklopuje. Už v Nývltově literárním scénáři byla ve srovnání s románem zkrácena úvodní pasáž odehrávající se ve vlaku a pro závěrečný soud byly vyhrazeny jen dvě krátké scény. V režijním scénáři tyto pasáže již scházejí zcela a neobjevují se ani ve výsledném filmu. Tím je podpořena jeho jednotná komorně-baladická atmosféra, na úrovni zvuku dále vytvářená pomocí omezené dialogičnosti (v mnohem větší míře než ve Fričově adaptaci se vypráví beze slov) a hudby Karla Mareše, na úrovni obrazu důrazem na krajinu a autenticitu venkovského prostředí. To však není líčeno romanticky jako ve Fričově adaptaci. Krajina i místní život jsou drsné – je dán důraz na všudypřítomné bláto, často se vyskytuje mlha a pošmourné počasí, obraz je laděn do chladných barev; Marešova hudba je znervózňující a smutná.

Popsané zúžení zájmu filmových tvůrců téměř výhradně na první část předlohy naznačuje, že ani tentokrát nebylo cílem adaptátorů ztvárnit Čapkovo filozofické poselství trilogie a že román interpretovali odlišným způsobem. Nešlo jim však ani o vnější dramatičnost a akčnost nebo o detektivní zápletku jako Hašlerovi a Fričovi, respektive Lloydfilmu; že Juraje společně zavraždili Polana a Štěpán, je tu jednoznačně jasné, přestože to není explicitně řečeno, a o pachatelích nepochybuje ani vyšetřující četník Gelnaj. Soustředili se na tragiku příběhu – ne však na tu spočívající v rozmlžení pravdy o Juraji Hordubalovi, ale na tragiku osudů postav, a to nejen protagonisty, ale i ostatních. Rozhodli se ji přitom chápat jako determinovanou vnějšími okolnostmi. Šlo především o Balíkovu interpretaci, jelikož mnohé úpravy scénáře, které provedl oproti první Nývltově verzi, zdůrazňovaly právě tento determinismus a s ním spojený chápavý přístup k postavám. Svůj postoj k Čapkovu dílu vyjádřil dobovým komentářem: „Řekl bych, že Hordubal má cosi společného s antickou tragédií. Tam čelili hrdinové danému osudu, který nemohli změnit, podle svého charakteru a svých možností. Tím zákonitě vedlo jejich jednání k tragickým střetům. Zde ‚roli' osudu zastupuje sociální situace, životní podmínky, nevědomost… A v tom vidím část poslání filmu – zápas postav s danými podmínkami."[18]

Významným prvkem, na nějž je v adaptaci kladen důraz, je proto nuzota a nehostinnost prostředí, v němž postavy žijí, která je už sama o sobě předurčuje k neštěstí. Kamera se často zaměřuje na jednoduché vesnické chatrče. Děti, včetně Hafie, po vsi pobíhají v neforemných hadrech. V několika scénách jsou muži z vesnice zobrazeni při namáhavé práci v lese, ta přitom není nijak estetizována – neslouží jako prostředek k demonstraci síly a krásy těla, jako tomu bylo u Michalovy práce v lomu ve Fričově adaptaci, je zkrátka jednou z tíživých daností, s nimiž se musejí postavy potýkat. V souladu s prokomunistickou orientací Balíkovy tvorby i normalizačním dobovým kontextem, v němž adaptace vznikla, navíc chudé negramotné obyvatelstvo musí čelit nečestnému jednání bohatého vzdělance – notáře, který měl za úkol předávat Polaně peníze, které Juraj posílal z Ameriky. Jde o nový prvek a změnu oproti předloze: aby si notář mohl nechávat peníze pro sebe, oznámil, že Juraj zemřel. Hordubalův návrat je proto ještě více nečekaný, než byl v románu nebo v první adaptaci, kde se Polana i vesničané mohli o jeho osudu pouze dohadovat.

Již prostřednictvím toho Balík nabízí pochopení nejen pro trápení a neštěstí Juraje, ale i Polany. Svým pojetím ji nedovoluje vidět jako nemorální úkladnou vražedkyni, nýbrž líčí i její osud do značné míry jako determinovaný nedobrými okolnostmi. Polana kvůli notářovu podvodu nevěděla, že její muž stále žije, měla tedy mnohem menší zábrany v lásce ke Štěpánovi. Ta je ještě snadněji omluvitelná, když při rozhovoru Juraje s přítelem Oleksou – novou postavou, vesničanem, který rovněž zkoušel štěstí v zámoří – zazní věta: „Však my v té Americe taky nebyli svatí!“[19] Polana se navíc zpočátku snaží své osobní zábrany překonat a navrátivšího se muže přijmout – při jeho nečekaném návratu se na něj pousměje, nechá se od něj obejmout a první noci mu dokonce na rozdíl od předlohy i první adaptace dovolí intimní sblížení. Během mazlení s Jurajem je však jakoby duchem nepřítomna a stále myslí na Štěpána (což je vyjádřeno střihem záběru na něj jedoucího na koni, který následuje bezprostředně po velkém detailu Polaniných očí). Teprve poté, co ve své snaze poručit svým citům není úspěšná, začne Juraje odmítat a zavírat se před ním na půdě. Vzhledem ke svému těhotenství se Štěpánem pak nakonec vraždu manžela vyhodnotí jako jediné východisko.

Třetí postavou, na jejíž tragédii je v Balíkově adaptaci kladen důraz, je pak kromě obou manželů jejich dcerka Hafie. Ta je pouze bezbranným svědkem veškerého dění. Dospělí ji v lepším případě přehlížejí, v tom horším s ní manipulují. Na rozdíl od první

adaptace, kde se Juraj pouze rozhodl sousedům namluvit, že zasnoubil Štěpána s Hafií, zde zásnuby v souladu s předlohou skutečně proběhnou. Důvod je v obou případech stejný – umlčet řeči o poměru Štěpána s Polanou – a Hafie se tedy vůbec netýká; dítě zde slouží pouze jako nástroj k naplnění záměrů dospělých. Otázka, jak celá série událostí Hafii poznamenala či ještě do budoucna poznamená, je nadnesena především v závěru. Vyšetřující četník se Hafie nejprve ptá, zda Polana byla hodná na gazdu, na což Hafie odpoví záporně. Četník na to naváže otázkou, jestli tedy měla matka ráda alespoň ji – a Hafie neví. Obraz pak končí pohledem do posmutnělé a zamyšlené Hafiiny tváře poté, co četník položí poslední, napůl řečnickou otázku: „Kdo tě měl tedy vůbec rád?“[20] Na konci celého filmu se velký detail Hafiina obličeje objevuje znovu: hledíme do jejích očí, pozorujících odvoz rakve s Hordubalovým tělem. Záběr má symbolický význam a Hafiin pohled lze vykládat jako výčitku, jako vyjádření kontrastu dětské nevinnosti s proběhnuvším zločinem nebo jako připomenutí toho, že děvče bylo opomíjenou pozorovatelkou všeho, která v důsledku bude trpět nejvíce, neboť přišla o podstatnou část rodiny.

Jak bylo již letmo zmíněno, podobně jako Hašler a Frič přidává i Balík novou postavu (a činí tak skutečně až on, jelikož v Nývltově literárním scénáři se neobjevuje), a sice Oleksu Hrymita. Jde o Jurajova souseda, rovněž navrátilce z Ameriky, který domů do Krivé přišel už o několik let dříve. Kromě samotářského bači Míši tedy Juraj navštěvuje i Oleksu. Díky němu se dozvídá podrobnosti o notářově podvodu a posléze se mu svěřuje se svým trápením a výčitkami, že od Polany odešel do zahraničí. Oleksa, který si za peníze vydělané v Americe postavil nový dům, ale nakonec se stejně vrátil do své staré chatrče, neboť v domě dle vlastních slov nedokázal žít, je ztělesněním deziluze z představ o blahobytném životě v zámoří a z bohatství, které zde není pozitivním protikladem chudoby. Dodání této postavy do příběhu je zřetelným otiskem soudobé komunistické ideologie.

Charakteristické znaky Balíkovy adaptace jsou tedy následující: Jednotné komorní baladické ladění, jemuž je podřízena vizuální i zvuková složka snímku a je s ním v souladu i výběr adaptovaných románových událostí. Zaměření na psychologii postav, a to výraznější než u Friče – zatímco v jeho adaptaci byly zdůrazňovány především vnější konflikty mezi postavami, zde jsou primární konflikty vnitřní, rozpory mezi tím, co by postavy chtěly, a k čemu jsou okolnostmi nuceny. A nakonec s tím související sociálně-kritický rozměr, jehož podoba je znatelně ovlivněna dobou vzniku adaptace.

Zatímco Čapek hledal příčiny tragédie v nedostatečné schopnosti vcítění a porozumění druhému člověku a Hašler s Fričem ji líčili jako morální selhání, Balík ji vykládá jako důsledek nepříznivých podmínek, a to především chudoby a manipulace ze strany mocných.

Závěr

Analyzovatelných shod i odlišností mezi Čapkovým románem a jeho filmovými zpracováními by se našlo pochopitelně více, než kolik jich bylo uvedeno či naznačeno. Mým cílem však nebylo podat jejich vyčerpávající výčet, nýbrž na základě nich ukázat, jakým způsobem adaptátoři Čapkovo dílo vyložili, co se pro ně při adaptování stalo podstatným a jakého výsledku dosáhli.

Jak v prvním, tak v druhém případě převzali adaptátoři základní kauzální linii první části románu, nicméně k druhé a třetí části přistoupili již odlišně – v adaptaci z třicátých let se události z ní objevily, v adaptaci z let sedmdesátých pouze ve značně redukované podobě. Tento krok podpořil v prvním filmu kriminální aspekt příběhu, ve druhém filmu komorní baladičnost; v obou adaptacích byla však odstraněna narativní nejednotnost předlohy. V obou případech začlenili adaptátoři do příběhu novou postavu, ovšem s rozdílnými záměry a důsledky – Michal Hordubal vnucený společností Lloydfilm vnesl do děje více akce a vnější dramatičnosti, Balíkův Oleksa Hrymit aktualizoval příběh v duchu normalizační ideologické orientace. Poprvé i podruhé se adaptátoři zaměřili kromě Jurajova psychologického vývoje i na psychologii dalších postav, ovšem Balík tak učinil o dost výrazněji. V obou adaptacích filmoví tvůrci rozpracovali osobnost Polany, i k ní však přistoupili odlišně – zatímco pro Hašlera a Friče zůstala neomluvitelnou vražedkyní, Balík se pro ni svým determinismem pokusil najít pochopení.

Tím jsem naznačil nejen shody, ale již také významné rozdíly mezi oběma filmovými pojetími Čapkovy předlohy. V první adaptaci vystupují do popředí především vnější konflikty, ve druhé ty vnitřní. V prvním případě je tragédie důsledkem nemorálního jednání Polany a Štěpána, ve druhém je dána vnějšími okolnostmi. S tím souvisí odlišnost v zobrazení časoprostoru a lidské práce – pohledem filmových tvůrců třicátých let je krajina i fyzická pracovní námaha líčena romanticky, v sedmdesátých letech vylíčili adaptátoři zapadlou vesnici kdesi ve východním cípu Československa

jako drsné, nehostinné místo, kde není jednoduché žít.

Čapkův noetický záměr, s nímž *Hordubala* i celou trilogii psal, tak nebyl realizován ani v jedné z adaptací. Jak jsem však již zmínil, bylo by chybou považovat to za nedostatek. Adaptátoři přistupují ke každému textu s vlastní interpretací a vlastními záměry, o kterých výsledná díla vypovídají – a stejně tak vypovídají o historickém období a podmínkách, v nichž vznikala. V souladu s Čapkovou noetickou filozofií si je tak můžeme představit jako střípky z celkového obrazu pravdy, v tomto případě jakési umělecké, která rovněž není jednoduchá ani přímočará a jednotlivé náhledy na ni nám pomáhají odhalit ji v její komplexnosti.

Poznámky:

[1] Pavel Taussig, Filmový příběh Karla a Josefa Čapkových. In: Karel Čapek, Josef Čapek, *Filmová libreta*. Praha: Odeon 1989, s. 7–37.

[2] Tamtéž.

[3] Tamtéž.

[4] Marie Benetková, *K některým aspektům recepce Čapkovy „noetické trilogie“*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta 2013, s. 56.

[5] Václav Černý, *Karel Čapek*. Praha: Fr. Borový 1936, s. 23.

[6] Například Bedřich Fučík v *Listech pro umění a kritiku* o druhé a třetí části píše: „Mohla to být dobře jedna z Povídek z některé kapsy, ale nemá to až na mrtvého hrdinu vůbec nic společného s první knihou. […] Ani podáním – i když druhá a třetí kniha jsou ‚dělány‘ (ale jen dělány!) obratně, vtipně – se nemohou srovnávat, není v nich ani potuchy po síle básnivosti knihy první.“ Bedřich Fučík. Čapkův Hordubal. *Listy pro umění a kritiku 1933*, č. 1, s. 118–121.

[7] Karel Čapek, Co jsem chtěl říci. Doslov k románové trilogii. In: Týž. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel 1960, s. 104.

[8] Václav Černý, c. d., s. 28–29.

[9] Karel Čapek, *Hordubal* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze 2018, s. 111. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/34/55/06/hordubal.pdf.

[10] Oldřich Kautský, Film o Hordubalech. *Kinorevue* 4, 1938, č. 24, s. 472–473, 480.

[11] Knihovna Národního filmového archivu, Karel Hašler, *Hordubalové*, [filmový scénář], sign. S-604-TS-A.

[12] Martin Frič, Karel Čapek a film. *Divadelní a filmové noviny* 8, 1965, č. 14–15, s. 6.

[13] V románu má postava jméno Mechajl.

[14] Martin Frič, c. d., s. 6.

[15] Karel Čapek, Co jsem chtěl říci. Doslov k románové trilogii, s. 105.

[16] Údaje o scénářích pocházejí ze samotných pramenných dokumentů, uložených v Knihovně NFA. Viz: Knihovna Národního filmového archivu, Václav Nývlt, *Hordubal* [literární scénář], sign. S-814-LS-A. Knihovna Národního filmového archivu, Jaroslav Balík, Václav Nývlt, *Hordubal*, [režijní scénář], sign. S-814-TS.

[17] Bohumil Svoboda, Čapkův Hordubal znovu na plátně. *Naše rodina* 11, 1979, č. 45, s. 13.

[18] Olga Hrivňáková, Balada o lásce a nenávisti. *Kino* 34, 1979, č. 22, s. 8–9.

[19] Film *Hordubal*, 22. minuta.

[20] Film *Hordubal*, 76. minuta.