RADOSLAV HORÁK / 13. 7. 2021

Smutek, ženy, kolektiv. Významotvorné odlišnosti mezi předlohou a adaptací Skalpel, prosím

Psychologické drama *Skalpel, prosím* podle stejnojmenného románu Valji Stýblové natočil roku 1985 režisér Jiří Svoboda. V dobovém rozhovoru pro časopis *Tvorba* vyjádřil svůj postoj k adaptování poměrně konzervativně: „Při tzv. ekranizaci literárních předloh musí být podle mého názoru zachována určitá etika a ne ‚všechno zpřeházet', jak se to někdy dělá. Chci-li filmovat nějaký román, tak tedy proto, že mne zaujal, a ne proto, že zrovna nemám žádnou původní předlohu."[1]

I přesto jsou však adaptacím ze samé jejich podstaty proměny vlastní. Adaptátor v kontaktu s předlohou vždy činí výběr prvků k filmovému ztvárnění, a zatímco jedny nechává nezpracovány, jinými adaptovanou látku doplňuje. To však není nedostatek, jelikož adaptace není totéž co kopie – lze ji chápat jako svébytné autorské gesto, do jehož výsledné podoby vstupuje jednak adaptátorský záměr, jednak i řada dalších vlivů, specifičností médií počínaje a politickými či ekonomickými tlaky konče.

U filmu *Skalpel, prosím* je tomu nejinak. A ačkoliv se to tak na první pohled nemusí zdát, v adaptaci dochází oproti předloze na několika úrovních i k takovým změnám, jež lze považovat za významotvorné. Následující text se soustředí na reflexi těchto změn, na interpretaci jejich možných motivací (především na základě kontextu) a důkladnější poodhalení Svobodova adaptačního přístupu.

Kontext adaptace

Autorka předlohy Valja Stýblová byla nejen spisovatelkou a scenáristkou, ale především lékařkou, odbornicí na neurochirurgii. Ve své tvorbě nejednou čerpala právě ze zkušeností ze svého oboru, což platí i pro román *Skalpel, prosím*. Stýblová v něm čtenářům nabídla náhled do mysli a vzpomínek stárnoucího neurochirurga, kterého se u příležitosti jeho blížícího se životního jubilea chystá zpovídat zvídavý novinář. Přiměje ho tak, aby se pustil do útržkovité rekapitulace svého profesního i osobního života. Román je psán v ich-formě a četné retrospektivy se v něm prolínají s událostmi ze současnosti. Při popisu průběhu operací či jiných náležitostí lékařské praxe autorka uplatňuje až reportážní náhled, blížící se postupům literatury faktu.

Kniha vyšla roku 1981 a záhy se stala mezi čtenáři populární. Námět se posléze ukázal být atraktivním i pro film. Protagonisté v podobě lékařů či sester nebyli v soudobé kinematografii nijak vzácnými – lze vzpomenout Kachyňovy *Sestřičky* (1983) či Olmerův snímek *Co je vám, doktore?* (1984). Mohla by se nabízet úvaha, že Jiřího Svobodu ke zfilmování zlákala atraktivita nemocničního prostředí, z níž těžily dobové televizní seriály *Nemocnice na kraji města* (1977–1981) či *Sanitka* (1984); na první jmenovaný odkazovala i nejedna dobová recenze Svobodova snímku.[2] Již roku 1982 ostatně Svoboda natočil televizní inscenaci *Jehla*, v níž rovněž figurovala protagonistka-lékařka. Sám režisér však tuto motivaci popřel: „[M]ně opravdu nešlo o to natočit film na téma medicína. Film se klidně mohl odehrávat v nějakém úplně jiném odvětví; chtěl jsem se v něm zabývat především takovými otázkami, jako je filozofie života, chování člověka, jeho přístup ke kolektivu atd.“[3]

Z takto popsaného hlediska je snímek *Skalpel, prosím* zařaditelný do kontextu Svobodovy filmografie ještě jednodušeji. Psychologické náměty ztvárňoval režisér dlouhodobě – příběh odlidštěného workoholika představil ve filmu *Oddechový čas* (1977), nelehký životní úděl náctileté hrdinky zobrazil v *Dívce s mušlí* (1980). Tento Svobodův film, jakož i následující *Schůzka se stíny* (1982) o osudech dvou lidí poznamenaných krutými válečnými experimenty, vykazuje i některé užší podobnosti se *Skalpelem* – nalezneme zde přímé vhledy do mysli i vzpomínek protagonistů. *Prokletí domu Hajnů* (1988) pak pro Svobodu v postavě šíleného strýce Cyrila znamenalo přechod od psychologie k psychopatologii.

Subjektivizace i reportážnost

Svoboda je obvykle nejen režisérem, ale i autorem či spoluautorem scénářů svých snímků. Na scénáři k filmu *Skalpel, prosím* spolupracoval s Václavem Nývltem a samotnou autorkou předlohy Valjou Stýblovou, která scénář připomínkovala a podílela se na konečné úpravě některých dialogů.[4]

Stejně jako v předloze je i v adaptaci protagonistou neurochirurg v pokročilém věku, jehož okolnosti přimějí k životnímu bilancování. Po vzoru subjektivismu a až reportážního charakteru románu se Svoboda evidentně snažil dosáhnout téhož i ve filmu. Románovou ich-formu v adaptaci supluje protagonistův[5] nediegetický komentář, procházející celým filmem. Subjektivní hledisko je posíleno i tím, že téměř celý snímek je vlastně jednou velkou retrospektivou hlavního hrdiny, jež se začne odvíjet v okamžiku, kdy ho omámí unikající plyn. Reportážnost je ve snímku evokována pomocí titulků s datem a přesným časem, které se objevují na začátku některých scén. Svoboda také usiloval o to, aby zobrazené lékařské úkony působily maximálně autenticky, proto na jejich natáčení nechal dohlížet odborné poradce z řad neurochirurgů a tam, kde to bylo možné, kombinoval herce se skutečnými lékaři.[6]

Předloha a adaptace se od sebe však několika způsoby i významně liší. Některé z proměn vycházejí ze specifičnosti médií (například ve filmu musela být na rozdíl od románu konkretizována podoba postav i prostředí, v nichž se děj odehrává) a jsou vlastní téměř každé adaptaci, vyjma nevelkého počtu experimentálních snímků. Jiné rozdíly však spočívají v nezačlenění některých románových dějových epizod do filmu, proměně určitých motivů nebo rozšíření o ty, jež v předloze absentují. Které z takových změn mají na výsledek významotvorný vliv a čím mohly být motivovány?

Pochmurnost oproti odlehčení

K nejvýraznějším odlišnostem adaptace oproti předloze patří absence mnoha humorných a odlehčujících událostí. Některé z nich jsou v románu spojeny s protagonistovými vzpomínkami na vzdálenější minulost, především na dobu dětství jeho synů a dcery. Chirurg v předloze vzpomíná například na to, jak děti obstaraly rodině maringotku, nebo na vtipnou přemoudřelost jeho dcery v době, kdy nastupovala do první třídy. Filmový protagonista má však místo tří potomků jen dva, přičemž výraznější roli ve filmovém příběhu získává jeho mladší syn Ondra, a to pouze coby dospělý – žádná scéna z jeho dětských let se ve filmu nenachází.[7] Dále vyznívá

vtipně kupříkladu také část románové vzpomínky na dovolenou v Jugoslávii, konkrétně moment, kdy si protagonista společně s manželkou postaví v okolí honosných přívěsů pouze obyčejný stan, což pobaví několik jiných turistů. Ani tento dějový prvek v adaptaci nenajdeme.

Časově vzdálenější retrospektivy v podobě samostatných scén se ve filmu nevyskytují vlastně vůbec; objem vzpomínek vracejících se do dávnějších let je redukován a divákovi jsou předány pouze prostřednictvím profesorova komentáře. Zčásti je tomu tak zřejmě proto, aby časová struktura snímku nebyla příliš složitá. Jak již bylo řečeno, retrospektivně je pojato téměř celé vyprávění – po otravě plynem se v protagonistově mysli začnou vynořovat vzpomínky na události posledních měsíců. Vsazení scén zobrazujících starší události by tedy bylo „retrospektivou v retrospektivě". Adaptování události z dovolené v zahraničí by mohlo být náročné rovněž z finančních důvodů.

Nelze se však domnívat, že to byly právě především tyto faktory, jejichž vlivem do adaptace nepřešly mnohé komické dějové prvky románu. Sám režisér zdůvodňuje nepřítomnost některých románových vzpomínek tak, že mu „připadaly nepodstatné". [8] Řadu jiných románových událostí z dávnější minulosti do filmu Svoboda začlenil, a to tím způsobem, že je časově přesunul do současnosti. Vtipné situace se v románu ostatně neodehrávají jen ve vzpomínkách – humorné vyznění má například lékařova cesta autem na vyšetření s Vítkem Uzlem zvaným Uzlík, malým chlapcem, jehož operace je v předloze i adaptaci jednou z ústředních událostí. Během cesty se protagonistovi porouchá auto, což chlapec vtipně glosuje, následně se Uzlíkovi chce čůrat a později se postará o zábavu i v luxusní restauraci, kde se mermomocí dožaduje řízku. Nic z toho však Svoboda neadaptoval. Naopak přesunul z minulosti do současnosti smrt dcery protagonistova kolegy Krtka, navíc tento motiv výrazněji rozpracoval, tísnivou atmosféru snímku tedy záměrně posílil. Tomu, že šlo o cílený autorský krok, napovídá i kontext režisérovy tvorby – melancholickou a pochmurnou atmosférou se vyznačuje takřka celá jeho filmografie, komické události pro něj tedy mohly být skutečně *nepodstatné*.

Lze dodat, že odlišné ladění filmu v porovnání s románem je dáno už rozdílností podnětu, který přiměje protagonistu k bilancování. Zatímco v románu jde o chystaný novinový rozhovor, ve filmu se chirurg pustí do přemýšlení o svém životě, jelikož cítí,

že mu ubývají síly, a začíná o sobě pochybovat. K posmutnělému vyznění v neposlední řadě přispívá i hudební složka filmu.

Tematizace ženské emancipace

Jedním z vedlejších témat jak v románu, tak ve filmu je úloha žen ve společnosti a jejich emancipace. V předloze i v adaptaci se na několika místech nacházejí zmínky o problémech zaměstnaných žen a nedostatečném respektu k nim. V románu Valji Stýblové je jich přitom více, než kolik se jich dostává do Svobodova filmu. Adaptován nebyl kupříkladu protagonistův slovní konflikt s kolegyní Hladkou, spočívající v tom, že jí nesvěřuje zajímavé operace. Do filmu se nedostal ani snobský banket chirurgova kolegy Růžičky, na němž povrchní dámy vyčítaly profesorově ženě Jitce, že pracuje, místo aby se věnovala jen svému manželovi. Lze uvažovat o tom, že ve filmu je nepřítomnost těchto prvků zčásti kompenzována lékařovým rozhovorem s televizní reportérkou, při němž podotkne, že by se mělo mluvit o sestrách a lékařkách, které „slouží soboty, neděle a doma je čekají nákupy, úklid, děti, manžel“.[9] Takováto prezentace tématu je však znatelně méně konfliktní než v románu a spíše podporuje stereotypy.

V předloze je emancipační problematika tematizována nejvýrazněji v souvislosti s nezdařenou operací dalšího protagonistova kolegy – ambiciózního, ale nepříliš schopného doktora Volejníka –, již musí řešit komise. Když hlavní hrdina tento případ konzultuje doma s manželkou Jitkou, ta se Volejníka zastane – nemůže prý být dobrým operatérem, jestliže ho protagonista nepouští k pořádné práci, podobně jako chirurgyni Hladkou. V reakci na to začne lékař popisovat chirurgii jako obor, jemuž je třeba se oddat, čehož prý ženy nejsou schopné, popřípadě nechtějí. Na to Jitka odpoví, že i ona sama kdysi toužila dělat chirurgii, ovšem obětovala svou kariéru tomu, aby s manželem mohla mít rodinu, po níž oba toužili. Rozhovor má nakonec rozpačité a neveselé vyústění.

Na rozdíl od výše zmíněných tato událost do filmu adaptována byla, a to i když jde v románu o jednu z těch, které se zběhly v profesorově vzdálenější minulosti. Nově se odehrává v současnosti a výraznou změnou je, že místo románového doktora Volejníka se ve filmu objevuje lékařka Volejníková. Ta se v době, kdy se pustí do osudné nepovedené operace, kromě nenaplněných profesních ambicí navíc potýká i s problémy

v manželství. Když případ posuzuje komise, Volejníková její členy přímo obviní, že její selhání odsuzují jen proto, že je žena. V souvislosti s touto konkrétní situací je tedy emancipační problematika ve filmu oproti předloze rozvinuta.

Ve filmu se objevuje i rozhovor protagonisty s manželkou o případu Volejníkové, který má obdobnou náplň jako ten románový týkající se Volejníka. Vzhledem k tomu, že nyní je řeč o ženě, ještě přirozeněji než v románu v něm působí obrat k otázkám emancipace a k Jitčiným hořkým konstatováním o vlastní profesní nenaplněnosti. Vyznění rozmluvy však není totožné s románovým. Rozhovor se totiž odehraje při plavbě na loďce a v klíčový okamžik se oba manželé shodí do vody, čemuž se společně smějí. Tímto odlehčujícím prvkem jsou Jitčiny povzdechy relativizovány a je jim ubráno na vážnosti. Lze považovat za paradoxní, že jeden z mála komických prvků nacházejících se ve filmu přichází právě v takovýto okamžik. Rozpačité vyústění představeného problému reflektoval v dobové recenzi i Jan Jaroš, který jej zařadil mezi konflikty, jež jsou ve filmu „zjednodušovány, nejdou vždy do jádra problému a mnohdy se spokojují jen s konvenční prezentací“.[10]

Ve výsledku je tedy problematika úlohy žen ve společnosti ve filmu oproti předloze upozaděna a nevyznívá v něm jako jednoznačně vážné téma. Děje se tak i navzdory tomu, že klíčový prvek příběhu, který je v románu s touto tematikou spojen, je ve filmu přítomen v podobě, která ji rozvíjí. Vzhledem k vzájemné protichůdnosti popsaných proměn je obtížné odhadnout, jaký byl v tomto případě záměr adaptátorů.

Moralizování, nekonfliktnost a kolektivismus

Jak již bylo uvedeno, ze tří potomků románového protagonisty se ve filmu objevuje jediný – syn Ondra. Ten v předloze prožívá vztah s vdanou ženou, manželkou jednoho z chirurgových pacientů, jemuž se po operaci mozku změnil charakter. Manželka to špatně snáší, proto si najde milence právě v podobě Ondry. Lékař se vztahem nesouhlasí a synovi jej vytýká.

Tento prvek byl adaptován i do filmu. Dostává v něm přitom větší prostor, než jaký je mu věnován v románu. Zatímco v předloze se o synově partnerce pouze hovoří, v adaptaci se objevuje jako jedna z mluvících postav. Příležitost si s ní promluvit několikrát získává i protagonista, přičemž se ji snaží přesvědčit k návratu k manželovi. Jelikož jak v předloze, tak v adaptaci je ústřední postava profilována jako

jednoznačně kladná a de facto vystupuje v roli morálního arbitra, lze o celé popsané dějové linii uvažovat jako o plnící výchovnou funkci. Ta je tedy popsaným způsobem ve filmu oproti románu posílena.

Ačkoliv by bylo nepodložené a asi přehnané tvrdit, že Ondrův vztah je ve filmu kritizován proto, že odporuje socialistické morálce, posílení výchovné funkce konvenuje se zřetelnější prokomunistickou orientací adaptace v porovnání s předlohou. Valja Stýblová byla v osmdesátých letech politicky aktivní za KSČ,[11] její tvorba byla součástí dobové oficiální literatury a prvky, které by byly kritické vůči režimu, se v jejím románu nenacházejí. Přesto v něm lze najít dva, které mohly být z režimního hlediska potenciálně problematické.

Prvním z míněných prvků je postava jeptišky, řádové sestry Benedikty, která se v románu objeví jako pacientka. Je to právě ona, jejíž operaci pokazí románový doktor Volejník. Druhý z nich souvisí s jinou událostí z minulosti, na niž protagonista vzpomíná. Na oddělení se stane nehoda – na pokoji, kde je umístěna stará paní po operaci, se převrátí topné zařízení, které tam z dobré vůle zanesl mladý medik, aby pacientka neprochladla. Paní se kvůli tomu popálí, na nemocnici je podána žaloba a případ projednává disciplinární komise. Protagonista se přitom začne viníka, za nějž je onen medik označen, zastávat – řekne, že by se nic takového nestalo, kdyby byly pokoje řádně vytopeny. Z další diskuse pak vyplyne, že případ je nutné posuzovat v širších souvislostech, což vede až k poukazování na obecnější nedostatky v nastavení systému zdravotnické péče (pro pacientku nebylo lůžko, na oddělení byla jen jedna sestra). Stýblová se sice nedostává nad rámec komunální kritiky, která byla pro režim přípustná, v interpretaci čtenáře a potenciálně diváka však může výzva k posuzování případu v širších souvislostech vybízet k přemýšlení nejen o zdravotnickém systému, ale o systému obecně – tedy i o tom politickém.

Ani jeden z těchto prvků se v adaptaci neobjevil. Řádová sestra Benedikta byla ve filmu nahrazena pacientkou s příjmením Benediktová, náznak kritiky systému absentuje zcela. Při rozhovoru pro televizi si sice filmový protagonista stěžuje, že ve zdravotnictví to mají jednak těžké zaměstnané ženy, jednak že jsou lékaři nuceni potýkat se s řadou zbytečných administrativních procedur, nic z toho však nezavdává záminku k obecnější kritice.

Na rozdíl od předlohy je tedy adaptace prosta jakéhokoliv prvku, který by mohl být interpretován jako konfliktní s režimem. Ba naopak – ve filmu je v souladu s vládnoucí ideologií v závěru oslabena hrdinova románová silně individualistická povaha. Filmový profesor se neustále trápí myšlenkou, že mu ubývají síly, a přemýšlí, co nastane, až na svou práci přestane stačit, což je motiv, který v románu rozvíjen není. A zatímco v románu se sice chirurgovi před závěrečnou klíčovou operací udělá zle, ale nakonec ji mistrně zvládne, ve filmu ho postihne nevolnost až během operace a musí být vystřídán kolegou Krtkem, který v adaptaci celkově dostává více prostoru než v předloze. Toto první selhání však protagonistu nezlomí, pouze jej dovede k závěrečnému poznání, že „chirurgický tým je organismus, něco jako posádka lodi nebo letadla, pospojovaná neviditelnými vlákny vzájemnosti“[12]. Tímto komentářem, v románu se nevyskytujícím, je ve filmu dán důraz na kolektivistického ducha. Úvahu o tvůrčí motivaci adaptátorů k nekonfliktnosti a prokomunistickému vyznění snímku lze podpořit fakty, že i režisér Jiří Svoboda byl nejen politicky činným, ale také přesvědčeným komunistou[13] a že film byl věnován XVII. sjezdu KSČ.

Závěr

Účelem tohoto příspěvku nebylo reflektovat každou drobnou proměnu ani téma do detailu vyčerpat. Mým záměrem bylo poukázat na zřetelně významotvorné odlišnosti, v souvislosti s nimiž můžeme uvažovat, že jejich vznik je dílem kontextuálních vlivů. Zároveň jsem se pokusil osvětlit autorský přístup Jiřího Svobody, s nímž k adaptování románu Valji Stýblové zřejmě přistupoval.

Ve filmu jsou užity stylové postupy, jež v souladu s románem evokují subjektivní hledisko protagonisty, zároveň však reportážní náhled. Při výběru románových událostí k adaptování do filmu pominul režisér a zároveň hlavní scenárista Svoboda řadu těch, jež přispívaly k vytváření humoru, a adaptace má tak ve srovnání s předlohou tíživější a pochmurnější atmosféru. Vzhledem ke kontextu Svobodovy kinematografie můžeme tuto proměnu považovat za záměrnou. Liší se rovněž reprezentace otázky ženské emancipace, která ve filmu vyznívá celkově jako méně důležité téma než v románu. V klíčovém okamžiku je však naopak patrné její posílení, tento adaptační krok tedy nenabízí jednoznačnou interpretaci. Adaptace byla zřejmě ovlivněna též snahou o výchovnost, nekonfliktnost či posílení takového vyznění, jež by bylo v souladu s dobovou vládnoucí ideologií. V přístupu Jiřího Svobody k adaptování

románu Valji Stýblové lze tedy spatřovat jak vlivy vlastního estetického hlediska, tak buď dobového, nebo i osobního hlediska ideologického.

Poznámky:

[1] Lubomír Sedlák, Lékařů se bojím. *Tvorba* 1985, č. 41 (9. 10.), s. 8–9.

[2] Viz např. Pavel Melounek, Skalpel, prosím. *Záběr* 19, 1986, č. 2 (28. 1.), s. 6; Miloslav Šmídmajer, Skalpel, prosím. *Scéna* 11, 1986, č. 4. (3. 3.), s. 5; Jan Jaroš, Lékaři a zodpovědnost, *Tvorba* 1986, č. 20 (21. 5.), s. 19.

[3] L. Sedlák, c. d., s. 8–9.

[4] Eva Zaoralová, Film jako výpověď o člověku. *Kino* 40, 1985, č. 12 (11. 6.), s. 6–7.

[5] Jak v románu, tak ve filmu je ústřední postava bezejmenná, proto může být označena jen obecnými slovy jako *protagonista* či *chirurg*. Ve filmu je postava oslovována obvykle jako *profesor*.

[6] Michaela Strochová, Vést zápas sám se sebou. *Květy* 35, 1985, č. 28 (11. 7.), s. 42–43.

[7] Staršímu synovi je věnována jediná drobná zmínka. Že by měl lékař i dceru, není zmíněno vůbec.

[8] L. Sedlák, c. d., s. 8.

[9] Citace z filmu, 37. minuta.

[10] J. Jaroš, c. d., s. 19.

[11] Plnila funkci poslankyně Sněmovny lidu Federálního shromáždění. Viz: Přemysl Blažíček – Veronika Košnarová, Valja Stýblová. In: *Slovník české literatury po roce 1945* [online, cit. 14. 5. 2021]. Dostupné z: http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=485&hl=valja+st%C3%BDblov%C3%A1 .

[12] Citace ze 112. minuty filmu.

[13] A to jak v předlistopadové, tak polistopadové době. Viz bta, kte, Režisér Jiří Svoboda: Jako člen KSČM jsem chtěl, aby se strana po revoluci přejmenovala. *Český rozhlas Plus* [online, cit. 14. 5. 2021]. Dostupné z: https://plus.rozhlas.cz/reziser-jiri-svoboda-jako-clen-kscm-jsem-chtel-aby-se-strana-po-revoluci-6526503.