

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky

(The transformations of journalistic discourse towards perception of poetic filmography of
Václav Krška)

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Autor: Hana Bártová

Španělská filologie – Filmová věda

vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní veškeré citace a ostatní zdroje, které jsem použila.

V Olomouci dne 25. Dubna 2012

.....

Podpis

Děkuji vedoucímu své práce Mgr. Petru Bilíkovi Ph. D. za trpělivost, vstřícnost, cenné rady a podnětné připomínky.

OBSAH

1. Úvod.....	6
1.1 Téma.....	6
1.2 Cíl.....	7
1.3 Metodologie.....	7
1.4 Vyhodnocení literatury.....	12
1.5 Struktura práce.....	16
1.6 Poznámka k citacím a psaní názvů.....	16
2. Poetický styl ze zobecňujícího hlediska teorie literatury.....	17
2.1 Rozlišení poezie – próza.....	17
2.2 Subjektivní zabarvení lyrického stylu	18
3. Východiska neoformalistické filmové analýzy.....	19
3.1 Forma a styl.....	19
3.2 Určení narativní a ne-narativní formy.....	20
3.2.1 Techniky stylu jako ne-narativní formální systém.....	20
3.2.2 Vlastnosti filmové formy.....	21
3.3 Neoformalistická kritéria pro recepční hodnocení filmové tvorby.....	21
3.3.1 Estetické působení filmové formy.....	21
3.3.2 Kritéria hodnocení filmové formy.....	22
4. Měsíc nad řekou.....	23
4.1 Motivické pozadí režisérovy filmové tvorby.....	23
4.2 Podíl autorství režiséra na realizaci námětu.....	24
4.3 Režisérské postupy v rané filmové tvorbě.....	26
4.4 Shrnutí dějové linie Měsíce nad řekou.....	27
4.5 Narativní analýza.....	28
4.5.1 Potlačená dějovost.....	28
4.5.2 Lyrismus a bezkonfliktní dramatická akce.....	29
4.5.3 Psychologičnost filmu.....	32
4.5.4 Postavy filmu.....	32
4.6 Analýza obrazové složky.....	36
4.6.1 Exteriérové obrazy.....	36
4.6.2 Vizualní fantazie.....	39

4.6.3 Lyrická kamera.....	39
4.6.4 Lyrická senzitivita krajiny a přírody.....	40
4.6.5 Techniky kamery v Měsíci nad řekou (barva a světelná senzitivita)...	41
4.6.6 Dominance obrazové složky v narativní formě.....	42
4.6.7 Vizualní aspekty obrazu.....	43
4.6.8 Obrazové prostředky v Měsíci nad řekou.....	44
4.6.9 Zobrazení vnitřní podstaty příběhu vizuálními aspekty obrazu.....	45
4.7 Náznakovost slova a dialogu ve zvukové složce.....	45
4.7.1 Skrývané motivace postav.....	46
4.7.2 Verbální víceznačnost.....	47
4.7.3 Vnitřní monolog.....	48
4.7.4 Lyrická intonace.....	49
4.7.5 Hudební složka.....	50
5. Shrnutí analýzy filmu Měsíc nad řekou.....	50
6. Shrnutí dobového recepčního přijetí Měsíce nad řekou.....	51
7. Závěr.....	54
Anotace.....	56
Annotation.....	57
Prameny a literatura.....	58

1. Úvod

1.1 Téma

Existenci poetického filmu české kinematografie, který by tvořil významnou a výraznou, specificky poetickou větev českého filmu, podle mého názoru naplňuje kinematografie českého režiséra Václava Kršky. Pokud je režisérova filmová tvorba skutečně poetickým filmem, nabízí se otázka, jakým způsobem lze jeho poetičnost opodstatnit, vysvětlit a odůvodnit, nebo ji v případě nepřítomnosti prokazatelně poetického působení naopak vyvrátit. Jedná se v případě kinematografie tohoto režiséra o poetickou filmovou tvorbu – poetický film?

Filmografie režiséra a scénáristy, původem spisovatele a divadelníka, Václava Kršky (1900-1969), zabírá v dějinách české kinematografie třicetileté období tvorby, výrazně se rozvíjející zejména v období desetiletí po skončení druhé světové války – začíná se datovat od pozdních let třicátých a uzavírá se v pozdních letech šedesátých, kdy je epilogicky završena režisérovou smrtí. Tři desetiletí kontinuálně probíhající a rozvíjející se filmové tvorby, z níž v paměti filmového obcenstva utkvěl pozoruhodný tvůrčí počín z hlubokých padesátých let *Měsíc nad řekou* (1953), naznačuje léta naplněná intenzivní tvůrčí režiséřskou činností.

Přesto jako aktivně tvořící a během poměrně krátké doby intenzivně umělecky působící a rozvíjející se osobnost českého filmu není Krška zahrnován zájmem ani pozorností – jak ze strany současného diváckého publika, tak ze strany odborné oborové veřejnosti. Zabývat se filmovou tvorbou režiséra Kršky znamená uvést v okruh odborného oborového zájmu téma a problematiku poetického filmu. Filmová historiografie zařadila¹ režiséra jako představitele, který vedle Karla Antona s *Cikány* (1921), *Pohádkou máje* (1926) a *Tonkou Šibenicí* (1930), Josefa Rovenského a jeho *Řeky* (1933), a Otakara Vávry s *Pohádkou máje* (1940), *Předtuchou* (1947) a adaptacemi Františka Hrubína *Srpnová neděle* (1960), *Zlatá reneta* (1965), *Romance pro křídlovku* (1966), náleží k režisérům zakládajícím linii poetického filmu české kinematografie. Z hlediska současné odborné oborové pozornosti zůstává téma poetického filmu opomíjeno obdobně jako sama tvůrčí osobnost režiséra Václava Kršky. Přichází-li nutnost hodnocení, interpretování, uchopení nebo určení znaků poetického filmu, zůstává nutnost spokojit se s několika poměrně stručně pojednávajícími a opakujícími se fakty, s odbornou literaturou, která téma poetického filmu nerozvádí do přílišné hloubky a zabývá se jím spíše pouze okrajově, zejména pak cestou stručných

¹ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film - Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 161.

faktografických daností a kontextuálních dějinných okolností českého filmu. Uniká nejen bližší opodstatněnost takových tvrzení, ale také hlubší příčinnost, specifikace, charakterizace, vlastnosti a míra poetičnosti ve filmu; u jednotlivých režisérů a konkrétních děl pak chybí zejména. Jiná část odborného oborového zaměření – novinářský diskurz, kritická reflexe, skládající se z dobových reakcí a ohlasů, které filmovou tvorbu v době jejího vzniku provázely, zastupuje odlišnou část hlediska ve vztahu k vnímání filmové tvorby. Z podstaty kritiky, recenzí a komentářů, vychází orientace novinářského diskurzu právě na zostřené *vnímání* filmové tvorby, její percepce – spíše na percepční uchopení, zhodnocení, které tíhne k prožití jejích estetických a uměleckých kvalit. Lze předpokládat, že způsoby vnímání a přijetí tvorby Václava Kršky v dobovém novinářském diskurzu nemusely být vždy hodnotící kladně. Jednotlivé názory se mohly lišit nebo shodovat, nebo tuto tvorbu nemusely přijímat jako poetickou, nebo ji mohly uchopit a vnímat vždy jinak – z podstaty odlišeného charakteru zvýšeného množství přispěvatelů (autorů novinářů, kritiků a recenzentů), různorodě vzhledem k autentičnosti a soudobé bezprostřednosti dobového nazírání či vnímání. Do dnešních dnů jsou cenným autentickým svědectvím a bohatým hodnotícím kontextem českého filmu, nabízejícím širší mozaiku textů, které mohou zázemím množství různých náhledů a názorů rejstříku více novinářsky působících autorů přispět k otevření dialogu o zhodnocení, způsobech uchopení a vnímání poetického filmu Václava Kršky.

Tématem práce je filmová tvorba českého režiséra, u níž přichází v úvahu otázka, zda a jakým způsobem ji lze vnímat jako poetickou kinematografii.

1.2 Cíl

Úkolem práce je na základě dobových novinářských reflexí režisérovy filmové tvorby, s pozorností blíže zaměřenou na jeden vybraný titul z tvorby (*Měsíc nad řekou*, 1953) a jeho dobové ohlasy, provést analýzu vybraného díla z tvorby režiséra na pozadí vzájemného dialogu mezi novinářským diskurzem reflektujícím dobová přijetí tvorby a mezi způsoby vnímání filmu, za cílem uvést tvorbu filmového režiséra Václava Kršky a podrobit ji analýze možností jejího vnímání, prokázat či vyvrátit její poetický charakter a též odhalit souvislosti poetického filmu.

1.3 Metodologie

Koncept metodologického zakotvení práce vychází z postupů teorie a kritiky nové filmové historie, přesněji z teoretického konceptu Barbary Klingerové – *Konečná a nekonečná historie filmu - Rekonstruování minulosti v recepčních studiích* (In Petr

Szczepanik, ed.: *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 87-112). Tato teorie usiluje o zpochybnění minulosti a historie jako daného a ustanoveného faktu trvalé platnosti. Tvrdí, že psaná historická pojednání a tvrzení o minulosti je naopak třeba neustále podrobovat opětovnému zkoumání, důkazům a verifikaci. Teoretický koncept prosazuje „složitou heterogenost minulosti“², odporující typu dějinných „monolitických shrnutí, kterými se obvykle vyznačují veřejné popisy uplynulých období“³, která mohla podlehnout například různým skrytým ideologickým, společenským a jiným vlivům (zjednodušující přístup, nedostatečná pozornost) při vyjednávání ustanovení konečného významu minulosti a historických jevů. Autorka hovoří o recepční historii, která „svým zaměřením na primární prameny“⁴ ve vztahu k jednotlivým jevům, v oblasti filmových studií k samotným (filmovým) textům, „umožňuje minulost znovu promýšlet.“⁵ Koncept „historických recepčních studií filmu“⁶, varianta recepčních studií uplatnitelných v rámci filmových studií, neboli „kinematografická histoire totale (neboli totální historie), otevírá hranice recepčních studií přinejmenším požadavkem, aby badatelé analyzovali spíše veřejný zápas o význam filmu než jeho jednotný charakter.“⁷ Samotný historický jev, přesněji, v oblasti filmových studií, samotné texty, podle Klingerové citující z Easthopea, „časově přesahují dané čtení, neboť se vždy současně nabízejí *jinému* čtení.“⁸ Pro účely této práce půjde především o zaměření se na vyjednávání o přítomnosti „významu“ poetičnosti a o jeho explikaci ve filmech Václava Kršky.

Podle Klingerové⁹ se výzkumem recepce zpravidla rozumí zkoumání rozsáhlé sítě vztahů (diskurzivní síť) mezi filmem či některou jeho složkou, přílehlými intertextovými poli, jako např. cenzurou, praktikami předvádění, propagací hvězd a recenzentskými ohlasy, dále mezi například dominantními či alternativními ideologiemi v dané době. Pro označení rozsáhlé kontextuální situace filmu užívá termínu „diskurzivního okolí“¹⁰ filmu, který slouží k pojmenování vnějších diskurzů, neboli „vněfilmových oblastí“¹¹ filmu (např. reklama,

² KLINGEROVÁ, Barbara. Konečná a nekonečná historie filmu – Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In SCZCEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 109. ISBN 80-239-4107-0.

³ Tamtéž, s. 109.

⁴ Tamtéž, s. 109.

⁵ Tamtéž, s. 109.

⁶ Tamtéž, s. 88.

⁷ Tamtéž, s. 92.

⁸ Tamtéž, s. 87.

⁹ Tamtéž, s. 87.

¹⁰ Tamtéž, s. 89.

¹¹ Tamtéž, s. 89.

cenzura, recenze, hvězdný diskurz), z nichž, při zvolení tzv. přístupu jednodiskurzivního, recepční studia vybírají některou z oblastí, čímž mají pomoci osvětlit, jak konkrétní příslušná zvolená oblast, neboli „faktory kontextu, jež tvořili součást vyjednávání významu filmu,¹² „vytvářela pro film význam.“¹³ Klingerová představuje mnoho různých klasifikovaných diskurzivních oblastí filmu, zahrnující veškeré oblasti jeho možného kontextuálního okolí, odvíjející se od novohistorických kategorií produkce, distribuce a uvádění filmu (dále např. diskurz filmového předvádění, filmového štábu, filmové produkce, kontextuální vlivy aktivní společenské síly zkoumá v rámci ideologie, atd.), k nimž jsou vázány. Tato práce z tohoto teoretického konceptu aplikuje jednodiskurzivní přístup (novinářský diskurz), náležející podle Klingerové do skupiny tzv. intertextuální zóny – kontextuální oblast recenzentské žurnalistiky, čímž je míněna „filmová kritika, která se objevuje v novinách a časopisech,¹⁴ která „pomáhá utvářet podmínky, ve kterých bude veřejnost o filmech diskutovat a také je hodnotit,¹⁵ tedy podmínky, v nichž bude film vyjednávat svůj význam, v tomto případě filmovou poetičnost. Na základě konceptu této teorie o zpochybnitelnosti trvale dané faktičnosti historických tvrzení a vzhledem k potřebám její opětovné verifikace, prohloubení či prověření její opodstatněnosti, za přispění využití dobových primárních historických pramenů (dobové novinářské a recenzentské ohlasy v tištěných médiích), se práce ve vzniklém otevřeném diskurzivním prostoru zaměří na vyjednávání o poetickém rozměru filmových historických textů (filmy Václava Kršky). Ve jménu dané teoretické koncepce (nové filmové historie) a s ohledem na zjevnou chatrnost a absenci hlubší opodstatněnosti historiografických tvrzení, využijeme možnosti nastolení určitého otevřeného diskurzivního prostoru ve vztahu k vnímání filmové tvorby režiséra, kterou pojmáme jako historicky nekodifikovanou. Pokusíme se o její opětovné percepční uchopení, nezaujatým a prověřujícím, případně vyvracejícím, znovu analyzujícím přístupem, doplňujícím či jinak opodstatňujícím daná stanoviska. V otevřeném diskurzivním prostoru se pokusíme znovu vyjednat „význam“ poetického filmu. Využijeme přitom „výrazný interpretační rozměr“¹⁶, který, slovy Klingerové, umožňují historická recepční studia, která při zaujetí předem historicky nekodifikovaného stanoviska ve vztahu ke zkoumaným textům, umožňují otevřeně a bez předem pevně daného zaujetí nově vyjednávat významy textu. O teoretickém konceptu historických recepčních studií Klingerová dále uvádí, že „hlavní pole objevování významu a

¹² Tamtéž, s. 93.

¹³ Tamtéž, s. 89.

¹⁴ Tamtéž, s. 99.

¹⁵ Tamtéž, s. 99.

¹⁶ Tamtéž, s. 91.

dopadu se v jistém smyslu posunulo z textu na kontext,¹⁷ ale vzápětí nato dodává, že jejím hlavním cílem není „zajistit textům nové kontextualizované významy, ale pokusit se o historické *vysvětlení* události interpretování textu prostřednictvím vystopování rejstříku (interpretačních strategií)¹⁸ v daném kontextuálním okolí, čímž se intertextuálně „zkontextualizují samotné otázky hodnoty (např. estetické hodnoty textu), ležící trvale v jádru interpretačního působení.“¹⁹

Pro potřeby interpretační analýzy jednotlivých textů (vybrané filmové tvorby) práce naváže na stylistickou analýzu, která je vlastní teoretickým postupům analýzy a kritické filmové analýzy filmového díla neoformalistické, percepčně - kognitivní filmové teorie podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové v *Umění filmu - úvod do studia formy a stylu* (David Bordwell, Kristin Thompsonová: Akademie múzických umění v Praze, 2011) a o *Neoformalistickou filmovou analýzu: jeden přístup, mnoho metod* Kristin Thompsonové (Kristin Thompsonová: Iluminace 10, 1998, č. 1).

Zásadním přístupem je otevřený (interpretační) kontextuální prostor novinářského diskurzu neboli diskursivní přístup. Obecněji je teorie diskurzu²⁰ nastíněna (Lowry nepojednává o ucelené teorii, která podle něj neexistuje, ale o druhu diskurzivního přístupu) ve stati *Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka*, uvedená v *Iluminaci* (Stephen Lowry: Iluminace 5, 1993, č. 2). Teoretická stať se vhodně doplňuje se stanovisky neoformalistické filmové teorie jako kognitivní teorie, jejíž „kognitivní perspektiva“²¹, která je využitelná pro účely této práce, zaujímá neoformalistický kritický přístup charakteristický pojetím filmového textu jako aktivně vnímaného recipujícího divákem (teorie poskytuje model pojetí diváka a filmové kritiky, který vychází z formalistické ontologie a estetiky, směřující k estetickému přístupu kritika) a kritika, pro něhož jsou ústřední kognitivní dovednosti „vnímání, emoce a poznávání“²² ve vztahu k porozumění a pochopení kvalit, deskriptivních stylistických a formálních struktur filmového díla.

¹⁷ Tamtéž, s. 91.

¹⁸ Tamtéž, s. 91-92.

¹⁹ Tamtéž, s. 92.

²⁰ LOWRY, Stephen. Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka. *Iluminace* 5, 1993, č. 2 (10), s. 78. ISSN 0862-397X.

²¹ LOWRY, Stephen. Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka. *Iluminace* 5, 1993, č. 2 (10), s. 71. ISSN 0862-397X.

²² THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 22. ISSN 0862-397X.

Stat' osvětluje také způsoby recepce a vnímání filmového textu, které uvádí do souvislosti s diskursy, které chápe²³ jako určité systémy signifikace, které mohou formovat a regulovat významy, jež poskytují syrový materiál pro produkci významů, jejichž vlastností je historický, proměnlivý a kontextový charakter. Novinářský diskurz povahy přímého pramenného historického svědectví poslouží, v souladu se stanovisky neoformalistické filmové analýzy, jako pozadí a historický divácký kontext analyzovaných filmových textů. Ve vztahu k postupům kritického zhodnocení, vnímání a percepci textů se pak uplatní hledisko intersubjektivní zvoleného diskurzu.

Tomuto porozumění může vhodně napomáhat kognitivní teorie, která zvažuje účinek filmového textu a filmový text sám v recepci a teorii filmového diváka jako „nabídku významů, znaků, citových podnětů a identifikačních možností,“²⁴ z nichž pak divák individuálně skládá filmový zážitek. Práce využije možností percepčně otevřeného diskurzivního přístupu v součinnosti s prostředky neoformalistické, kognitivní filmové analýzy k recepci, porozumění a konstrukci („historické rekonstrukci“) rozměru poetična a poetického stylu ve filmové tvorbě režiséra Václava Kršky.

Vzhledem ke zdroji poznatků, které vyplývají z diskursivního a recepčního přístupu, k sekundární literatuře pouze doprovodného charakteru, která nahlíží problematiku poetického filmu z hlediska literární teorie a zobecněných vlastností poetického, vzhledem k okolnosti, že neexistuje žádná „příručka či slovník poetického filmu ani básnictví ve filmu,“ budou bázi tvořit slovníky literární teorie. Mezi slovníky literární teorie patří *Poetický slovník* (Josef Brukner, Jiří Filip: Praha: Mladá fronta, 1997), dále *Větší poetický slovník* (Josef Brukner, Jiří Filip: Praha: Československý spisovatel, 1968). Opírat se budeme též o poetiky, které se věnují analýze literárních druhů – epice, lyrice a dramatu. Vycházíme z knihy *Základní pojmy poetiky* (Emil Staiger: Praha: Československý spisovatel, 1969), případně ze souboru studií na téma lyriky *Cesta k básnickému tvaru* (kontext, téma, lyrický subjekt) (Pavol Plutko: Bratislava: Smena, 1979) a vzhledem k možné přítomnosti baladických rysů ve stylistice a poetice zkoumaných filmových textů případně také z poetiky zabývajících se baladou – *Balada*

²³ LOWRY, Stephen. Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka. *Illuminace* 5, 1993, č. 2 (10), s. 79. ISSN 0862-397X. Tuto definici z Lowryho stati uvádí práce jen jako možnou nastiňující definici diskurzu, jelikož v Lowryho stati je vztahována především k typu diskurzu nacházejícího se uvnitř samotného díla (např. ideologický a společenský diskurz ovlivňující témata a stavbu filmového textu), nikoliv k diskurzu vněfilmovému, který se vztahuje k samotné recepci a přijetí filmového díla.

²⁴ LOWRY, Stephen. Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka. *Illuminace* 5, 1993, č. 2 (10), s. 78. ISSN 0862-397X.

a moderní epika (Jaromíra Nejedly: Praha: Československý spisovatel, 1975) a *Balada v proměně doby* (Jaromíra Nejedly: Praha: Československý spisovatel, 1989).

Doplňujícím zdrojem poznatků ohledně vztahů filmu k ostatním druhům umění, jeho klasifikaci v rámci teorie umění, bude kniha *Jak číst film* (James Monaco: Praha: Albatros, 2004).

1.4 Vyhodnocení literatury

Jedinou vydanou knižní publikací, věnující se čistě a výhradně životnímu příběhu a tvorbě režiséra, je kniha *Poetický svět Václava Kršky - esej o tvorbě* (Jan Dvořák: Praha: Čs. filmový ústav, 1989), která se spíše esejistickou formou snaží o pochopení vnitřní podstaty poetického světa režiséra. Obsahuje také kompletní chronologicky sepsanou režisérovu filmografii, včetně údajů o autorství scénářů, tvůrcích za kamerou i autorech hudby k jednotlivým filmům. Zahrnuje rovněž seznam všech knižně vydaných literárních počinů režiséra, které byly vydávány ve dvacátých a třicátých letech. Obsahuje také dovětek *Václav Krška o sobě*, který je jedním z dalších cenných, pro Kršku ne netypických, autorských příspěvků, jimiž vyjadřoval vlastní umělecké a režiséřské postoje a zásadní názory, které jsou roztroušeny mimo tuto publikaci v tiskových materiálech novinářských, v různých novinách a periodících. Jedná se o samostatné články, v nichž Krška sám pojednává o své tvorbě u příležitosti aktuálního uvedení jeho filmů v kinech. Ačkoliv publikace není rozsáhlá, čítá jen něco kolem šedesáti stran, je svým významem pravděpodobně zatím první a poslední, která se snaží o odbornější a hlubší pochopení režisérovu tvorby. Vedle ní vznikla velmi stručná publikace *Básník českého filmu Václav Krška* (Luboš Bartošek: Praha: Čs. Filmový ústav, 1970), která je “pouze“ informativním, shrnujícím a přehledovým textem o tvorbě režiséra. Poměrně důležitou a podnětnou publikací je kniha *Nesmrtelní ve filmu*, s podtitulem *Umělci a umění v dílech světové kinematografie* (Luboš Hlaváček: Praha: Orbis, 1961), která se věnuje výtvarným a uměleckým vztahům k aspektům filmu, mimo jiné i v tvorbě Václava Kršky.

Druhou zvláštní skupinu literatury k tématu představují různé studie věnované režiséru Krškovi, které jsou obsaženy v několika sbornících. Jedná se především o studii *Prostor a narativ v díle Václava Kršky* Luboše Ptáčka, uvedené v rámci sborníku *Priestor vo filme / Space in film* (Martin Kaňuch, ed.: Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000), která je aktuálně jedinou do současnosti datovanou teoretickou statí o tvorbě režiséra, jež se snaží o dobrání se podstatných a zásadních aspektů režisérovu tvorby. Ve vztahu k postojům režiséra, a zejména k aspektům šrámkovských inspirací tvorby, je důležitou studií *Krška – Šrámek – Stříbrný vítr (K problému dramatické úpravy lyrizované prózy)* Marie Mravcové,

kteřá byla otištěna ve sborníku *Film a literatura. Filmový sborník historický 1*. Obsažnou a odbornou, avšak vzhledem k tématu této práce nevýznamnou, je studie *Film Revoluční rok 1848 v kontextu českého historického myšlení*, kterou uveřejnil Jiří Rak v témže sborníku *Film a literatura. Filmový sborník historický 1* (kolektiv Miroslava Knoflíková, Milan Zeman, Ivan Klimeš: FSH 1, Praha 1988). Upozornit je třeba na knižní vydání hry *Měsíc nad řekou* z roku 1967 (Fráňa Šrámek: Praha: Československý spisovatel, 1967), obsahující kromě hry samotné poměrně obsáhlý materiál, nazvaný *Trojí zastavení ve čtyřicetiletých osudech jedné divadelní hry*, který sestává z různých esejů, ohlasů a krátkých zamyšlení nad Šrámkovou hrou i filmem jeho dílem inspirovaným. Zahrnuje také *Režisérskou pozvánku k Měsíci nad řekou*, jíž vzkázal režisér Krška, a fotografie z filmu.

Uvést je třeba ještě publikace zabývající se Krškovou tvorbou samostatně z hlediska hudební složky jeho snímků, nahlíženou skrze osobnost skladatele české filmové hudby Jiřího Srnky v knihách *Filmová hudba Jiřího Srnky* (Jiří Pilka: Praha: Knihnice hudebních rozhledů, 1957) a *Jiří Srnka a jižní Čechy* (Jiří Pilka: České Budějovice 1988), v knize *Česká filmová hudba* (Antonín Matzner, Jiří Pilka: Praha: Dauphin, 2002), která je komplexní a širokou studií, jež se zabývá českou hudební filmovou scénou, a také v *Tajemství filmové hudby* (Jiří Pilka: Praha 1960). Faktografické údaje nejen o režisérovi, ale také o jeho uměleckých spolupracovnících, obsahuje slovníková publikace českých filmových tvůrců *Filmové profily: Čs. scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů* (Šárka Bartošková, Luboš Bartošek: Praha: Čs. Filmový ústav, 1986). Uvedení tvorby režiséra do vztahu k dějinám a vývoji českého filmu i částečné analyzující postřehy k tvorbě poskytují publikace *Panorama českého filmu* (Luboš Ptáček, sest.: Olomouc: Rubico, 2000.), zejména část *Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)* Petra Bilíka, dále kniha *Náš film – Kapitoly z dějin (1896-1945)* Luboše Bartoška (Luboš Bartošek: Praha: Mladá fronta, 1985), a také analyzující, zamýšlející se historiografická publikace Jana Žalmana *Umlčený film* (Jan Žalman: KMa, 2008), z ní pak zejména v ní obsažená kapitola *Poetický film – tradice a nové tendence*. Názory, informace a neotřelé postřehy k režiséru Krškovi jsou k nalezení také v knize *Československá nová vlna* Petera Hamese (Peter Hames: Praha: KMa, 2008), jejíž předností je pohled zahraničního autora v objektivizujícím odstupu, který pojednává českou kinematografii z podnětných hledisek, jichž si domácí autoři nevšimli. Autor zachycuje Krškův vztah k režiséru Janu Němcovi jako k jeho žákovi na pražské FAMU. Jeho slovy pak hodnotí Krškovu tvorbu.

Literatura filmových studií zabývající se problematikou poetického filmu českého kontextu není v nabídce odborné literatury často zastoupeným titulem. Ve vztahu k

filmu českého kontextu chybí zobecňující a vyhraňující studie o tom, co lze považovat za poetické ve filmu. Alespoň částečný, nicméně inspirativní, vhled do problematiky poetického filmu, který ale konstatuje, že problematika poezie ve filmu nebyla definována, poskytuje soubor článků a rozhovorů pod souhrnným názvem *Film a poesie*, uvedený ve filmovém časopise Cinepur (Cinepur 12, 2003, č. 28), který se věnuje francouzskému poetickému realismu. Na poli českých filmových studií ve vztahu k poetickému filmu a k filmu jako básni vznikla studie *Romance pro křídlovku aneb jak se z básně zrodil film* Marie Mravcové (Illuminace 1, 1989, č. 2). Ve vztahu k poetickým prostředkům “filmového básnického jazyka,” nikoliv ve vztahu k jazyku literárnímu, vznikla²⁵²⁶ podnětná stať o filmové poetické řeči, korespondující s neoformalistickou filmovou analýzou, která pojednává o básnictví ve filmu – *Film jako poezie a próza* Piera Paola Pasoliniho (Pier Paolo Pasolini: Film a doba 11, 1965, č. 11), která byla uvedena u příležitosti diskuse na téma Kritika a nový film na mezinárodní filmové přehlídce v Pesaru v květnu 1965.

Pro analýzu problematiky estetiky přírody, která je přítomná v českých poetických filmech, je vhodných výchozím odborným textem kniha *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu* (Karel Stíbrál, Ondřej Dadejík, Vlastimil Zuska: Praha: Dokořán, 2009), která obsahuje četné odkazy na další odbornou literaturu. Na obecnější, nebo na teoretizující mezioborové rovině, zejména pak vzhledem k literární oblasti, se tématem básnického jazyka ve svých četných spisech zabýval český estetik Jan Mukařovský, např. spis *Básnická sémantika* (Praha, Karolinum 1995), dále texty *O jazyce básnickém*, *Dvě studie o dialogu*, *K sémantice básnického obrazu*, *Mezi poesii a výtvarnictvím* a mnohé další, uváděné ve sbornících, např. v Mukařovského *Kapitolách z české poetiky: Obecné věci básnictví* (Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948).

Zásadními, výchozími a stěžejními prameny této práce, v souladu se zvolenou metodologií kontextuálního novinářského diskurzivního přístupu, jsou však veškeré novinářské dobové články, kritiky, recenze, statě a studie z novin, časopisů, filmových a divadelních periodik a z odborných filmových časopisů, které byly uváděny a tištěny aktuálně v časech premiér jednotlivých filmů. Získány byly z více zdrojů z několika archivních fondů knihoven České republiky (Vědecká knihovna Olomouc, Národní knihovna České republiky a Národní filmový archiv). Jejich soupis ke každému filmu poskytují knihy *Český hraný film I –*

²⁵ HELMANOVÁ, Alicja. Styl. *Illuminace* 8, 1996, č. 3 (23), s. 68 – 70. ISSN 0862-397X. Stať navazuje na formalistická směřování. Do kontextu neoformalismu a filmové stylistiky byla uvedena v tomto článku.

²⁶ SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2007, s. 184. ISSN 978-80-7004-132-1. K Pasoliniho stati a jeho pojetí „cinema di poesia“ se vyjádřil také Jan Kučera v knize *Skladba a řád*.

VII, postupně vydávané Národním filmovým archivem (Vladimír Opěla, Ivan Klimeš, Urgošíková Blažena, Urbanová Eva. Panznerová, Jitka. Praha: Národní filmový archiv). Pro umožnění bližšího přihlédnutí k charakteru, dobovým specifikům a zaměření, k přispěvatelům jednotlivých periodik a případnému přítomnému názorově ideologickému nebo politickému profilu mediálního obsahu periodického tisku, poslouží *Slovník českých literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945-2000* (Blahoslav Dokoupil. Brno: Host, 2002).

Ve vztahu ke zvolenému přístupu novinářského diskurzu a k možné přítomnosti ideologických aspirací a motivovaností v dobových veřejně publikovaných mediálních textech, potom také ve vztahu k diskurzivní analýze, přístupu a teorii diskurzu specifikované pro novinářskou a mediální oblast, je třeba uvést magisterskou diplomovou práci Jana Kohoutka *Veřejná polemika o uvedení seriálu Třicet případů majora Zemana v České televizi po roce 1989 (diskurzivní analýza českého celostátního tisku)* (Jan Kohoutek: Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Brno: Masarykova univerzita, 2011), která analyzuje mediální obsahy tuzemských tištěných médií. Jan Kohoutek ve své diplomové práci argumentuje²⁷ vírou těch, kteří jsou u moci, ve velkou moc mediálních obsahů, které se vždy snaží kontrolovat a korigovat vnějšími zásahy a konstatuje, že „během čtyřicetileté totality byl veškerý mediální obsah utvářen, případně kontrolován komunistickou ideologií.“²⁸ V jednotlivých kritikách a recenzích teoreticky mohlo dojít k „ideologickému pokřivení“ hodnotícího stanoviska ve prospěch vládnoucích názorů ustavující se totalitní moci, která zneužívala veřejné publikační mediální sféry k ovlivnění názorů a hodnot příjemců těchto textů. Podle východisek diplomové práce Jana Kohoutka je vhodné znát „celkový profil média a politicko-společenský kontext, změny v sociálních vztazích a kulturních hodnotách.“²⁹ Práce poskytuje některé možnosti způsobu definování diskurzivního přístupu a zejména mediálního diskurzu, který specifikuje ve vztahu k vládnoucí ideologii. Zachycuje některé ideologické dopady totalitní moci na českou mediální oblast, zejména na sféru celostátního tisku. Poskytuje také odkazy na odbornou literaturu v těchto oblastech.

Skupinu zásadnějších historických pramenů, které jsou tvořeny některými samostatně uváděnými texty novinářského diskurzu, jež náleží do kontextuálního pole recenzentské žurnalistiky, je třeba zmínit pro jejich významnost, obsažnost, odbornost a hlubší vhled. Byly

²⁷ KOHOUTEK, Jan. *Veřejná polemika o uvedení seriálu Třicet případů majora Zemana v České televizi po roce 1989 (diskurzivní analýza českého celostátního tisku)*. Filosofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Brno: 2011, s. 6. [online]. [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/th/146053/ff_m/>.

²⁸ Tamtéž, s. 6.

²⁹ Tamtéž, s. 18.

publikovány v periodických a filmových časopisech. Věnovány byly osobnosti režiséra a jeho tvorbě. Jedná se o čtyřdílný esej *Václav Krška - Lyrik českého filmu I – IV*, uváděný postupně ve *Filmu a době* (Jiří Hrbas: *Film a doba* 1972, r. 18, č. 5 – 8). K důležitým pramenům náleží také stat' Jana Žalmana, která, na rozdíl od předchozí, postihuje sice jen část tvorby (uzavírá se před uvedením *Stříbrného větru*), ale svým vhladem je rovněž podnětná a významná. Uvedená byla ve *Filmu a době* pod názvem *Umělecký vývoj Václava Kršky* (Jan Žalman: *Film a doba* 1956, r. 5, č. 2). Ze zmíněných vlastních režisérovyh statí, v nichž se sám vyjadřuje ke své tvorbě, by měl být uveden text *Na okraj filmovyh životopisů*, uveřejněný opět ve *Filmu a době* (Václav Krška: *Film a doba* 1953, r. 2, č. 1), článek Jana Weniga z *Filmu a doby*, který provází slovo režiséra, jenž se vyjadřuje k postupům v tvorbě, *Dokument – román – film* (Jan Wenig: *Film a doba* 1954, r. 3, č. 1) a *Rozhovor s Václavem Krškou*, který vedla Lydie Tarantová pro *Film a dobu* (Lydie Tarantová: *Film a doba* 1958, r. 7, č. 12). Další podobné rozhovory s režisérem, scénáristy, herci a dalšími tvůrci, stejně jako publikované příběhy ze zákulisí natáčení, které jsou k nalezení i v dobovém tisku k premiérovému uvádění filmů Václava Kršky, by podle bližší klasifikace Klingerové náležely do kontextuálního okruhu „filmového štábu – příběhy o štábu“³⁰. Tyto a podobné historické prameny, uváděné v dobovém tisku, jednotně spadají do oblasti novinářského (mediálního) diskurzu. Z hlediska tvůrčích uměleckých spolupracovníků režiséra Václava Kršky (spolupráce s kameramany) je důležitý článek s názvem *Oči režisérův* o české kameramanské škole, uvedený pro *Film a divadlo* (Richard Blech: *Film a divadlo* 1958, č. 2).

1.5 Struktura práce

Práce je rozdělena na teoretickou a analytickou část. Je rozdělena do sedmi kapitol. Analytická část začíná čtvrtou kapitolou a dodržuje rozčlenění postupu analýzy jednotlivých složek filmu.

1.6 Poznámka k citacím a psaní názvů

Všechny citace jsou uvedeny v uvozovkách. Slova uvedená v textu pouze v horních uvozovkách nejsou citacemi. Psaní citací dodržuje všechny náležitosti, kterých text užíval, zejména slova psaná kurzívou a nesjednocené způsoby psaní uvozovek – text dodržuje v psaní citací vždy způsoby jeho původního grafického zpracování. Všechny názvy filmů jsou

³⁰ KLINGEROVÁ, Barbara. Konečná a nekonečná historie filmu – Rekonstruování minulosti v recepčních studiích. In SCZCEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Herrmann a synové, 2004, s. 97. ISBN 80-239-4107-0.

v celém textu psány kurzívou a pouze při jejich prvním uvedení jsou doplněny rokem vzniku filmu. Slova psaná kurzívou, která se vyskytují volně v textu mimo doprovodný teoretický výklad, jsou součástí pojmového aparátu neoformalistické filmové analýzy a úvodu do studia formy a stylu knihy *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Slova, jež jsou součástí pojmového aparátu Bordwella a Thompsonové, jsou psaná kurzívou vždy pouze při jejich prvním uvedení v textu. Názvy dobových periodik a denního tisku nejsou v textu zvlášť zvýrazněny uvozovkami ani kurzívou. Názvy titulů literární tvorby nejsou uváděny kurzívou ani uvozovkami. Slovní citace z filmu jsou uváděny kurzívou a v uvozovkách nahoře.

2. Poetický styl ze zobecňujícího hlediska teorie literatury

2.1 Rozlišení poezie - próza

Přívlastek „poetický“ se v myslích recipientů umění pojí s mnoha dalšími, exaktně neujasněnými, zdánlivě ekvivalentními výrazy, které se zdají vysvětlovat jeho vlastnosti a určení, mnohdy významově splývající (například báseň, básnický, estetizující, vzletný, harmonický, závratný, krásný, snový, a jiné). Literární teorie rozlišuje dvě velké vzájemně se vyhraňující oblasti – poezii a prózu, přičemž obě jsou z jazykově stylistického hlediska svébytnými druhy „stylizovaných jazykových projevů.“³¹ Poezie je tedy určitý jazykově stylistický druh (literatury, přeneseno do oblasti filmových studií, filmu), proti níž se próza vyhraňuje „tzv. řečí“ nevázanou,“ tj. neutrálním, „přirozeným“ jazykovým stylem.“³² Řečí vázanou se v literárním jazyce míní řeč veršovaná, přičemž nejstarší a nejstabilnější rozlišení při definování poezie oproti próze, uvádí jako podstatný znak³³ poezie rytmicky organizovanou řeč spojenou s hudební formou přednesu. V pojetí protikladného vymezení poezie oproti próze existuje však určitá možnost varianty střetávající vzájemně oba protipóly, zejména v rámci typu prózy umělecké,³⁴ kam se řadí také próza lyrizovaná, rytmizovaná a dialogizovaná, která projevuje sblížení s poezií a dramatem. Vzpomenout lze také básně v próze³⁵ s rozvolněným veršem, které ale jinak zachovávají všechny hlavní principy symbolistické poezie a poetický tvar. Při aplikování definice rozdílu mezi poezií a prózou z literární teorie do rámce filmových studií se jeví být důležité, že řečí nevázanou je míněn

³¹ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 297.

³² VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 297.

³³ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 279.

³⁴ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 297.

³⁵ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 297.

také neutrální, přirozený jazykový styl. Neutrální styl lze chápat jako styl, který na sebe neupozorňuje. Zejména z hlediska emocionálního působení si lze představit “neutrální” styl jako nepodnětný, neupozorňující, nevyvolávající zvláštní reakce. Přirozený styl pak si lze představit jako nepřenesený, nemetaforizovaný, nijak nepřetvořený – převzatý v objektivně realistickém stavu z okolního realistického světa. Řeč nevázaná tedy jeví určité sklony k potlačení tvarovosti, vlastností stylu a stylovosti, protože realistický aspekt reálného objektivního světa přirozeně nejeví stylizované rysy, tak jako se v běžném jazyce nemluví ve verších. Rozlišování a určování tvaru poezie na základě přítomnosti veršované mluvy je vlastní součástí především jazyka literatury.

2.2 Subjektivní zabarvení lyrického stylu

Při určování poetického rozměru ve filmu Václava Kršky je třeba brát ohled také na v něm zastoupený poměr epického, dramatického a lyrického stylu.³⁶ Všechny tři styly mohou být přítomny současně v jednom díle a mohou se prolínat a různě podílet³⁷ na jeho konečném tvaru, některý ze stylů ale může také převažovat nebo být dominantní. (Estetický přístup neoformalistické analýzy předpokládá zájem o vztah uměleckého díla ke světu a společnosti – zabývá se mimo jiné způsoby, „kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti.“³⁸) Tři styly jsou „odstupňovány svým vztahem ke světu“³⁹ – lyrik se vzdaluje světu, který se mu zcizuje, epika naopak vzhlíží k cizímu a neznámému světu, k poznávání nového (epik je přirovnáván k poutníkovi), dramatický styl nevyhledává možnost vidět stále nové věci, ale snaží se ozřejmit si svůj vztah k těmto věcem a ke světu, ve středu stojí jeho zájem a důvod, kvůli kterému na svět pohlíží. Jedno ze základních a uplatnitelných rozdělení⁴⁰ těchto stylů užívá rozčlenění podle míry subjektivity každého stylu. Lyrično je považováno za subjektivní poezii, epično za objektivní poezii a dramatično za syntézu obou předchozích. Báseň je pak definována⁴¹ jako útvar s převažujícím lyrickým laděním. U poetického filmového útvaru lze předpokládat přítomnost subjektivního rozměru ve vědomí postav, v režiséřském záměru v celkové struktuře díla nebo ve zprostředkování subjektivního odstínění (převážení náladového a pocitového ladění) vůči skutečnosti a světu při jeho vnímání.

³⁶ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 279. Tyto styly jsou považovány za tři umělecké druhy literatury, ve starém pojetí poezie jsou zahrnuty v poezii jako druhové rozčlenění.

³⁷ STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 78, 124.

³⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 5. ISSN 0862-397X.

³⁹ STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 124.

⁴⁰ STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 47.

⁴¹ VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 42.

3. Východiska neoformalistické filmové analýzy

Práce je založena na konkrétní recepci filmové tvorby a jako opěrný postup při určení její poetičnosti či nepoetičnosti uplatňuje sepětí esteticky a teoreticko - kriticky orientované neoformalistické filmové analýzy spolu s dobovou kritickou recepcí. Podle stanoviska neoformalistické filmové analýzy „kritiky píšeme a čteme stejně tak kvůli otázkám, které nastolují jako kvůli explikaci nějakého jednotlivého filmu.“⁴² Před provedením samotné realizace tématu práce je třeba uvést některá výchozí stanoviska, s nimiž neoformalistická teorie a kritika pracuje.

3.1 Forma a styl

Zásadním východiskem je uvedení systému formy a stylu do teorie filmového díla. Filmové dílo jako estetický tvůrčí počín (teorie zastává „pozici ‘umění pro umění‘“⁴³) má utvářet formu, systém – tedy „sjednocenou soustavu vzájemně souvisejících a provázaných prvků“,⁴⁴ v níž různé části filmu spolu souvisejí. Filmová forma není omezena jen na jediný typ formy (narativní forma), ačkoliv právě narativní forma je nejčastěji popisovanou a užívanou formou ve vztahu k analyzování filmového díla. Styl⁴⁵ vytváří další formální systém filmu – jedná se o určité postupy technik filmového média, které na sebe vzájemně působí, díky čemuž mohou určitým způsobem vytvářet formální systém - být organizovány do struktury provázaných prvků a stávat se stylistickými postupy. Analyzování stylu ve filmu slouží stylistická analýza, která se u něj ve filmu táže po jeho organizačních strukturách,⁴⁶ tedy jej zvažuje jako potenciální celistvý a provázaný formální systém. Forma a styl jsou dva spjaté systémy, které se „vzájemně ovlivňují.“⁴⁷ Stylem lze původně rozumět „hmatatelné“ technické prostředky média, které realizují, uskutečňují a umožňují existenci filmového díla,

⁴² THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 7. ISSN 0862-397X.

⁴³ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 9. ISSN 0862-397X.

⁴⁴ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 96, 397. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁵ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 397. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁶ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 399. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁴⁷ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 397. ISBN 978-80-7331-217-6.

realizují filmové vyprávění (v prostoru a času), které je „tvořeno užitím technik tohoto média.“⁴⁸

3.2 Určení narativní a ne-narativní formy

Organizační strukturu v rámci utváření filmové formy ve většinové, běžné a tradiční produkci zastává narativní forma – z tohoto důvodu se jedním z prvních určujících aspektů při analýze filmu stává absence nebo přítomnost právě narativní nebo ne-narativní formy. Techniky stylu mohou⁴⁹ být podřízeny narativní formě a sloužit filmovému vyprávění, nebo mohou vedle něj vznikat jako tzv. ne-narativní struktury.

3.2.1 Techniky stylu jako ne-narativní formální systém

V tomto případě se techniky stylu mohou stávat stylistickými prostředky a formálním systémem. Při zvažování technik stylu i veškerých prostředků⁵⁰ užívaných a přítomných ve filmu (které se mohou vyvinout ve stylistické struktury) je brán ohled na tzv. „funkci a motivaci“⁵¹ (kterou ve filmu zastávají a která ozřejmuje jejich přítomnost), které jsou vymezeny do čtyř typů kategorií motivace (kompoziční motivace, realistická, transtextuální, umělecká). Na utváření narativní formy má významný podíl kompoziční motivace, která zahrnuje prostředky podílející se na výstavbě „narativní kauzality, prostoru a času“,⁵² realistická motivace se při opodstatnění prostředků odvolává k představám o realitě a týká se vztahu k okolnímu světu a skutečnosti. Umělecká motivace se také může podílet na významu narace, ale pozornost recipienta upoutává její abstraktní funkce, kterou lze vnímat jako původní součást prostředků techniky média filmu (např. barva, pohyby kamery, zvuk). Pokud se tyto prostředky opakují a variují v celém filmu, přispívají k vzniku a ustavení formálního systému. Neoformalistická analýza označuje tento nově vznikající formální systém ustavující se vedle přítomné narativní formy - prostředky, které mají uměleckou motivaci (obvykle může docházet k vzniku nového formálního systému na základě prostředků technik filmového

⁴⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 35. ISSN 0862-397X.

⁴⁹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 35. ISSN 0862-397X.

⁵⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 14-18. ISSN 0862-397X.

⁵¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 35. ISSN 0862-397X.

⁵² THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 15. ISSN 0862-397X.

média) - jako tzv. „parametrickou formu.“⁵³ Pokud je ve filmovém díle přítomná umělecká motivace, přitahují pozornost recipienta ve vztahu k podílu na výstavbě narativních prostředků bezúčelně působící „estetické kvality textury díla,“⁵⁴ jejíž prostředky lze považovat za spíše „úmyslné,“⁵⁵ protože jejich motivace kompoziční, realistická a transtextuální, která by je opodstatňovala, je potlačena až neznatelná. Právě umělecká motivace je považována za stěžejní typ motivace, protože její prostředky částečně směřují k „vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy.“⁵⁶

3.2.2 Vlastnosti filmové formy

Neoformalistická filmová analýza jmenuje pět obecných principů, které mohou figurovat v rámci formálního systému, slouží k „utváření vztahů mezi jednotlivými částmi“⁵⁷ – utváření filmové formy. Nazývají se „principem filmové formy“⁵⁸ a sestávají z pěti určujících prvků (funkce, podobnost a opakování, odlišnost a variace, vývoj, soudržnost a nesoudržnost).

3.3 Neoformalistická kritéria pro recepční hodnocení filmové tvorby

3.3.1 Estetické působení filmové formy

Formalistická estetika a z ní vycházející neoformalismus chápe film jako estetickou a uměleckou zkušenost. Navazuje na formalistické stanovisko, které uznává estetično obsažené v umění jako specifickou „zvláštní sféru,“⁵⁹ která se určitými způsoby vztahuje ke světu, je však nezávislá na praktickém užití, vzdálená zákonům reálného světa i všednodennímu světu. Forma⁶⁰ nebo formální systém, vytvářející vlastní organizovaný systém vztahů, zakládá v umělecké tvorbě estetickou zkušenost a vzbuzuje emocionální působení, které je

⁵³ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 18. ISSN 0862-397X.

⁵⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 17. ISSN 0862-397X.

⁵⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 17. ISSN 0862-397X.

⁵⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 17. ISSN 0862-397X.

⁵⁷ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 96. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁵⁸ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 97-107. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁵⁹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 10. ISSN 0862-397X.

⁶⁰ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 85-107. ISBN 978-80-7331-217-6.

uskutečňováno během estetické percepce uměleckého díla právě skrze vnímání formy, která vede aktivitu diváka, pobízí jej v umělecky a esteticky strukturovaný zážitek vzájemných provázaných vztahů, forma je tím, co vyvolává pocity a emocionální odezvu ve vzájemné interakci při vnímání v mysli diváka. Podle⁶¹ neoformalistické teorie jsou struktury abstraktních vztahů uvnitř formy závislé na percepčně – kognitivních reakcích a schopnostech recipienta díla, na jeho vnímání a myšlení. Ve vztahu k tématu práce, jímž je vnímání a recepce filmové tvorby, je třeba ještě uvést stanovisko, které podle této teorie náleží kritice a kritikům při recepci filmového díla v rámci tzv. hodnocení⁶² filmové tvorby. Kritik má percepčně nahlížet na umělecké dílo právě skrze vnímání formy a pocity, kterými působí, všimnout si jí a upozorňovat na zvláštnosti jejího působení a „zdůrazňovat poutavé aspekty filmů,“⁶³ vést pozornost podle osy toho, co na něj ve filmu zvláště a neobvykle zapůsobilo, ve snaze odhalit pravou podstatu filmu.

3.3.2 Kritéria hodnocení filmové formy

Pro hodnocení filmové tvorby jsou v rámci teorie vymezena kritéria, která jsou podkladem pro „srovnávání relativní kvality filmů a relativně objektivní hodnocení.“⁶⁴ Nyní je třeba vyjmenovat především kritéria spjatá s vlastnostmi a výrazem formy i s posuzováním úplnosti a celistvosti zakládané formalistickým uspořádáním každého filmu. Jsou to kritéria „vnitřní soudržnosti, intenzity působení, komplexnosti a originality.“⁶⁵ Bude vhodné povšimnout si přítomnosti těchto kritérií v základech hodnotících soudů v dobovém kritickém přijetí a recepci filmů Václava Kršky. Úlohu specificky významnějšího kritéria, které lze předpokládat jako častěji se projevující u poetického filmu při jeho recepci, by mělo splňovat kritérium intenzity působení, která by v procesu interakce s divákem uskutečnila možnost zpřítomňovat pocitový, citový a emocionální rozměr potenciálně vlastní poetičnu.

⁶¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 22-28. ISSN 0862-397X.

⁶² BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 95-107. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁶³ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Iluminace* 10, 1998, č. 1 (29), s. 6. ISSN 0862-397X.

⁶⁴ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 95. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁶⁵ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 9. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 95-96. ISBN 978-80-7331-217-6.

4. Měsíc nad řekou

Premiéra⁶⁶ filmu se konala osmadvacátého srpna roku 1953, vlastní natáčení⁶⁷ filmu proběhlo v roce 1952.

4.1 Motivické pozadí režisérovy filmové tvorby

Film vznikl na námět divadelní hry Fráni Šrámka. Nejen díky autobiografické okolnosti, že oba tvůrci byli rodáky města Písku, v němž se děj filmu *Měsíc nad řekou* odehrává, měl Krška k Šrámkovi blízko. Režisér osobně spisovatele znal, o látce hry i možnosti jejího zfilmování s ním hovořival⁶⁸ (scénář filmu byl ale napsán⁶⁹ režisérem Krškou až po Šrámkově smrti, Šrámek se na filmovém zpracování přímo nepodílel).

Motivické zázemí i jiných Krškových filmů (nejen druhé šrámkovské adaptace *Stříbrný vítr*, 1954) shledává určité společné rysy se šrámkovskými motivy. Příkladem z nejviditelnějších je motiv mládí a vztahu mladého člověka k okolní společnosti, v níž člověk postrádá dostatek pravého citu, dále téma lásky, konfliktu mládí a stáří, oslavy krásy a niterného vztahu k přírodě, především k divoké řece (zatímco Šrámek často opěvoval například splav a les), též opravdovost citu jako sociální vzpoura, objevuje se i motiv tuláctví (*Kluci na řece*, 1948, *Až se vrátíš*, 1948, a také *Stříbrný vítr*). Krška, podobně jako Šrámek⁷⁰ v *Měsíci nad řekou*, který byl výrazem spisovatelovy určité resignovanosti⁷¹ a zpochybnění na konci života, se obrací v závěru tvorby k látce jemu velmi blízké; věnuje se nenaplněnosti a zradě pravého citu a lásky v životě – k motivu stáří, které určuje smysl života a shledává jej ztraceným ve zradě lásky. Motiv zrazení nebo nenaplnění pravého citu je jedním z typických motivů, který je naznačen už v režisérově první samostatné režii (*Řeka čaruje*, 1945).

⁶⁶ OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. KLIMEŠ, Ivan. PANZNEROVÁ, Jitka. *Český hraný film III (1945-1960)*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. s. 149. ISBN 8070041021.

⁶⁷ *Měsíc nad řekou*. *Filmové informace* 4, 1953, č. 4 (22. 1.), s. 16. ISSN 1801-691X.

⁶⁸ K uvedení filmu „*Měsíc nad řekou*“ na plátna našich kin. *Filmové informace* 4, 1953, č. 32, s. 8. ISSN 1801-691X. V článku se uvádí, že autor námětu Fráňa Šrámek považoval *Měsíc nad řekou* za jeden z nejfilmovějších útvarů. Během hovoru s režisérem také improvizoval první scény filmu – vyvěšování praporu z okna gymnasia a úlek paní Hlubinové.

⁶⁹ Z DOMÁCÍ I ZAHRANIČNÍ FILMOVÉ VÝROBY. K dokončení filmu laureáta státní ceny režiséra Václava Kršky „*Měsíc nad řekou*“. *Filmové informace* 4, 1953, č. 20 (21. 5.), s. 16. ISSN 1801-691X.

⁷⁰ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „*Měsíc nad řekou*“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678. ISSN 1801-9730. Šrámek byl básníkem, novelistou, romanopiscem a dramatikem, především však lyrikem. Patřil ke generaci Tomana, Neumanna, Macha, Mahena, Těsnohlídka a Gellnera – ke generaci bouřliváků, skeptiků, intelektuálních anarchistů. V jejich díle lze nalézt romantický světobol, melancholii, oslavu tuláctví a sociální vzpouru.

⁷¹ MRAVCOVÁ, Marie. Krška – Šrámek – *Stříbrný vítr*. 1. vyd. Filmový sborník historický 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 153.

Možnost k vrcholnému zpracování těchto motivů našel Krška v látce původem nešrámkovské, v námětu I. S. Turgeneva *Jarní vody* (1968).

Ve vztahu k šrámkovským inspiracím režiséra nehrála zásadní roli samoučelná potřeba inspirace, ale souznící osobnostní spříznění a také hlubší generační blízkost (Krška se narodil již na přelomu století v roce 1900, Šrámek v roce 1877), jejíž vnitřního odkazu a podstaty jako by byl Krška následovníkem. Již v čase premiéry filmu *Ohnivě léto* (1939), který vznikl na námět Krškova spisovatelského počínu *Odcházeti s podzimem* (1930), se ozývaly⁷² hlasy o látce se šrámkovskými prvky, čímž byl míněn zejména Šrámkův lyrismus. Filmová kritika se domnívá, že režisér Krška „byl povoláným realizátorem filmového „Měsíce nad řekou“. Patří ke generaci⁷³, která byla Šrámkem velmi silně ovlivněna,⁷⁴ uvádí. Spřízněnost potvrzují i vlastní režisérova slova uvedená v článku o filmu *Stříbrný vítr*. „Jak dlouho se zabývám myšlenkou zfilmovat Stříbrný vítr? Snad tak dlouho, jak v Šrámkovi ten román rostl. Loňská kniha Reslerova nám ukázala, jak pomalu vyrůstal z črty Krev, z románového zlomku Buřiči, jenž vycházel přerývaně v severočeských hornických a anarchistických časopisech, z povídek Romantika konce a z Hořekujícího tónu. Jsem z generace, která tak intenzivně zažívala Šrámkův Stříbrný vítr....“⁷⁵

4.2 Podíl autorství režiséra na realizaci námětu

Režisér sám byl autorem scénáře, podle kterého byl film realizován. Původní námět, Šrámkovu divadelní hru, označují jako „dramatickou lyrickou báseň,⁷⁶ „lyrickou báseň mládí,⁷⁷ nebo jen jako „lyrickou báseň.“⁷⁸ Divadelní hra *Měsíc nad řekou* byla také považována za „nejsmutnější knihu českého slovesného umění,⁷⁹ což odpovídalo v něm obsažené kvalitě stesku za oslavovaným mládím a náleželo šrámkovskému tónu. „Silným motivem jeho her i románů je také stesk, melancholie nad odcházejícím mládím. F. Šrámek byl nezapomenutelným pěvcem poválečné generace a jeho básnické dílo žije a má co říci i

⁷² BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6. „Janem Křtitelem tohoto lyrismu ve filmu byl Fráňa Šrámek. Námět má však blíže k Franku Wedekindovi. A autory filmu by bylo možno zařadit do okruhu dekadentní poesie Moderní revue,“ uvádí Brousil situaci do dobového uměleckého kontextu.

⁷³ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 270. ISSN 1801-9730. Konkrétně *Měsíc nad řekou* promlouval k mladým divákům jako „básnický vycítěná charakteristika nové generace, z níž se už hlásili k slovu Jiří Wolker, A. M. Píša, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert a František Halas.“

⁷⁴ HRBAS, Jiří. *Měsíc nad řekou*. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

⁷⁵ WENIG, Jan. Než zavane Stříbrný vítr. *Kino* 9, 1954, č. 2 (14. 1.), s. 20. ISSN 0323-0295.

⁷⁶ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678. ISSN 1801-9730.

⁷⁷ *Měsíc nad řekou*. *Křesťanská žena* 6, 1953, č. 38, s. 8-9.

⁷⁸ HRBAS, Jiří. *Měsíc nad řekou*. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

⁷⁹ *Měsíc nad řekou*. *Křesťanská žena* 6, 1953, č. 25 (6. 6.), s. 8-9.

generacím budoucím.⁸⁰ Režisérem zvolený námět filmu byla báseň či dramatická báseň. Literárním námětem filmu byla tedy báseň - látka, u níž jsou vlastnosti poetična předpokládány.

Režisér působil původně sám jako spisovatel. V jednom z odborně zaměřených textů je jeho spisovatelský styl charakterizován jako „verbální a ornamentální (tj. značně násilně metaforizovaný) senzualismus, pohlcující realističnost jak kresby prostředí, tak i psychologických motivací a nezvládající nároky epické výstavby dějů.“⁸¹ Styl jeho literární tvorby je považován za „dekadentní senzualismus.“⁸²

Tíhnutí k co nejosobnějšímu zpracování námětu v přístupu k filmové tvorbě, kterou lze realizovat spisovatelskou činností, je u režiséra znát i ve filmové tvorbě. Kritika čtyřicátých let vyzdvihuje u režiséra Kršky převažující, v kontextu českého filmu neobvyklou, vlastní autorskou účast na scénářích. „Krška je jedním z velmi mála režisérů, kteří si své filmy nejen sami točí, ale i píší.“⁸³ Osobní přístup k filmové tvorbě se projevil v autorství původních scénářů. Režisér byl autorem většiny scénářů filmů, které natočil.

Filmový scénář, který byl autorsky zaštitěn režisérem, vznikl na základě námětu divadelní hry, k níž ho poutal nelhostejný vztah a zanícená blízkost, s níž také přistupoval k realizaci⁸⁴ látky. Dobová recepce hodnotila režisérův přístup k realizaci látky spolu s posuzováním změn, které oproti předloze uskutečnil ve vlastním scénáři. Shodovala se v tom, že režisér ve výsledku „silně interpretoval“⁸⁵ celou podstatu Šrámkovy hry – a přitom ji tlumočil po zákonu filmu,⁸⁶ a souhlasně jej považovala za „autora i režiséra“⁸⁷ výsledného filmového tvaru: „Na „Měsíc nad řekou“ se musíme dívat jako na rovnocenné dílo dvou autorů – Šrámka a Kršky. Vždyť Krška je nejen režisérem filmu, ale také autorem scénáře. (...) Ponechal základní konflikt i charakter jednajících osob, ale provedl velmi citlivé a podstatné retuše, které velmi přispěly ke zdatu díla. (...) Ve všech těchto úpravách se Krška projevil jako spoluautor Šrámkova neobyčejně citlivě. (...) Krška, ctitel Šrámkova, jehož poesie je

⁸⁰ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

⁸¹ MRAVCOVÁ, Marie. Krška – Šrámek – Stříbrný vítr. 1. vyd. Filmový sborník historický 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 149.

⁸² ŽALMAN, Jan. Umělecký vývoj Václava Kršky. *Film a doba* 2, 1956, č. 2 (únor), s. 104. ISSN 0015-1068.

⁸³ NOVÁK, Antonín. Housle a sen. *Kino* 2, 1947, č. 4 (24. 1.), s. 77. ISSN 0323-0295.

⁸⁴ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou.“ *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678. ISSN 1801-9730.

⁸⁵ KÖNIGSMARK, Václav. Teoretické aspekty jevištních adaptací filmového díla. *Film a doba* 28, 1982, č. 1 (leden), s. 31-36. ISSN 0015-1068. O adaptaci (divadelního námětu) jako o látce poskytující prostor pro svébytnou uměleckou výpověď, která se stává její interpretací, pojednává s ohledem na vztah jevištních aspektů a filmu, tento text.

⁸⁶ BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295. Ačkoliv se jednalo o námět divadelní hry, Bor uvádí, že režisér šel svou vlastní cestou - nefilmoval divadelní představení, ale i v podobě filmu zobrazil celé Šrámkovo básnické drama.

⁸⁷ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

mu blízká, se mohl stát jeho filmovým vykladačem právě proto, že byl tak spontánně zaujat, stržen a že se cítil spoluautorem,⁸⁸ a shodně se vyjádřili, že pro potřeby filmového ztvárnění námětu zejména díky přidaným píseckým exteriérovým scénám a připsání některých situací „dobásnil předlohu.“⁸⁹

Režisér uvedl film osobním zdůvodněním jeho vzniku, které jednoznačně předpokládá zájem režiséra na naplnění filmové poetičnosti. „Dílo vzniklo z přetlaku potřeby uplatnit ve filmu krásu a sílu poesie.“⁹⁰ Podobné výroky, které provázely jeho filmy, režisér nenechal publikovat poprvé. Svoji první samostatnou režii, film *Řeka čaruje* (1945), provázely slovy, že ve scénáři k němu se snažil „uplatnit svůj názor, že českému filmu chybí poesie.“⁹¹

Námětem filmu byla poetická látka – dramatická lyrická báseň, u režiséra byl již od začátků jeho tvorby a působení shledán v českém filmu neobvyklý zájem nejen o vytvoření poetického filmu, ale především zaujetí pro poezii vůbec. Osobnostní spřízněnost s odkazem básníka Fráni Šrámka a mládí, prožité v prvních desetiletích dvacátého století, naznačuje generační blízkost odkazu konce a přelomu devatenáctého století, což se v jeho původní spisovatelské tvorbě projevilo jako dekadentní senzualismus pohlcující realističnost. To jsou specifické faktory, které mohly ovlivňovat i jeho tvorbu filmovou a také informace, které mohou přispět k identifikování nebo vyvrácení rysů poetického filmu v konkrétním příkladu tvorby - ve filmu *Měsíc nad řekou*.

4.3 Režisérské postupy v rané filmové tvorbě

Režisér film natočil v době, kdy již měl za sebou bohatou a různorodou zkušenost filmového režiséra i scénáristy. Film tak byl důsledkem předcházejícího dlouhého období uměleckého růstu. Mnohými je *Měsíc nad řekou* považován za ne-li nejvýznamnější dílo režiséra, pak přinejmenším za vrchol tvorby. Z nezaujatého hlediska je film určitým momentem v tvorbě, který představuje scelující se tříšť režisérských postupů a prvků, jež jsou charakteristické nejen pro předcházející období tvorby, ale které naznačují i prvky charakteristické pro jeho budoucí tvorbu v letech následujících.

Novost byla slovním termínem, který provázal jeho filmy od počátků tvorby. Článek z listu *Pressa*, vyjadřující se k filmu *Řeka čaruje* uvádí, že režisér si tento (v té době právě

⁸⁸ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 679 - 680. ISSN 1801-9730.

⁸⁹ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

⁹⁰ STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 9, 26. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

⁹¹ „Řeka čaruje“ – nový český film. *Lidové listy* 23, 8. 9. 1944, č. 212, s. 3.

natáčený) film „představuje jako poetickou filmovou komedii, v níž nejde o pravděpodobnost fabule či logiku situací, nýbrž o nový druh filmové poesie.“⁹² Film se neshledal s přílišným úspěchem u kritiky, zejména kvůli celkovému realistickému provedení nadpřirozené fabule, kterého si ve filmu povšimla a s kterým v pojetí jeho navázání na nepravděpodobnou dějovou linii zásadně nesouhlasila. List Filmové zpravodajství prezentuje názory z různých novinových článků. Cituje z listu Národní osvobození: „Tlumočit do r e a l i t y básníkovu visi o kouzelné řece byl první špatný předpoklad, na kterém muselo ztroskotat vše ostatní,“⁹³ recenzent se domnívá, že Krškovou snahou bylo docílit „francouzské visuálnosti“⁹⁴, následně je uvedena citace z Rudého práva: „Příběh člověka, který ožívá na březích své milované Sázavy, nesnese totiž tak realistického podání, jakého používá Krška.“⁹⁵ Nicméně přispěvatel z Lidové demokracie si všímá i jiných kvalit Krškových filmových prvotin. „Václav Krška má dar, s kterým se u našich filmařů setkáváme jen pořídku. Dovede postavit lyrický scénář, vyhledat prostředí, krajiny, děj zpestřit myšlenkami a jistým kouzlem...“⁹⁶ Souhlasně pak většina ohlasů neopomenula upozornit na neobyčejnou exteriérovost filmu. Cit pro českou krajinu a děj odehrávající se povětšinou v krajinných sceneriích a přírodních exteriérech zdůrazňuje kritika již v převaze hodnocení filmů *Ohnivě léto* (1939) a *Kluci na řece* (1944). Exteriéry, se zvláštním důrazem pak přírodní exteriéry, jsou příznačné pro tvorbu režiséra v průběhu celé jeho tvorby.

4.4 Shrnutí dějové linie *Měsíce nad řekou*

Příběh je zasazen do let po první světové válce do města Písku. U příležitosti abiturientského sjezdu sem z Prahy přijíždí Roškot se synem Vilíkem. Starý Roškot hledá v Písku svého dávného přítele ze studií Jana Hlubinu. Roškot s Vilíkem svým příchodem naruší klidný chod domácnosti Hlubinů, když jej za tímto účelem přicházejí hledat do jejich

⁹² Jak vyzněla rozprava o filmu „Kluci na řece“. *Pressa* 23. 9. 1944, č. 187, s. 2. ISSN 1214-5866. Neobvyklost filmu a jeho „ještě jiné a nové záměry“ podpírá také v článku uvedené vyjádření ředitele Karla Feixe, v jehož výrobně film vzniknul. Film *Řeka čaruje* spadl, stejně jako film *Kluci na řece* (1944, jedna z prvních spolurežii V. Kršky), ve výrobním plánu mezi „filmové pokusy“, jejichž cílem bylo nedržet se jen „standartních námětových typů, nýbrž hledat a uskutečňovat nové náměty novým způsobem.“ Jejím cílem byla hlavně novost a vyzkoušení si nových postupů ve fabuli, scénáři, obsazení i režii, i za cenu předem možných chyb, omylů a nedostatků. Film *Kluci na řece* se stal prvním pokusem o „dětský film“ s dětskými herci, mezi filmové pokusy zkoušející nové věci novým způsobem měl patřit i film *Řeka čaruje*. Ačkoliv tento film základním ustrojením pokračoval v tradici české veselohry, udivoval právě nepravděpodobností fabule zasazené do realistického rámce běžné filmové komedie. Jednalo se o příběh podle hry J. Tomana o starém muži, který po té, co uprchl před rodinou z města do rodného kraje a vykoupal se v kouzelné řece, postupně mládl. Nalezne si novou ženu a v závěru filmu je svědkem vlastního pohřbu (rodina se domnívá, že se v řece utopil a omládlého ho již nikdo nepoznal).

⁹³ „Řeka čaruje“ v zrcadle tisku. *Filmové zpravodajství* 2, 5. 2. 1946, č. 25, s. 4. ISSN 1801-6952.

⁹⁴ „Řeka čaruje“ v zrcadle tisku. *Filmové zpravodajství* 2, 5. 2. 1946, č. 25, s. 4. ISSN 1801-6952.

⁹⁵ „Řeka čaruje“ v zrcadle tisku. *Filmové zpravodajství* 2, 5. 2. 1946, č. 25, s. 4. ISSN 1801-6952.

⁹⁶ Z pražských premiér. *Lidová demokracie* 2, 26. 1. 1946, č. 22, s. 3. ISSN 0323-1143.

starého bytu, kde však naleznou pouze Slávku, dceru Jana Hlubiny. Slávka spolu s matkou z obav o otcovu duševní nerovnováhu z přílišného dojetí Jeníkovi starého přítele zatají během vzájemného střetnutí se při odchodu návštěvy a návratu rodičů domů. Odpoledne pokračují již od rána začínající přípravy na slavnostní, ale obávaný abiturientský sjezd. Po odchodu Hlubinových Slávka osamí v bytě zalitým okny proudící měsíční září a hvězdným večerním jasem. V letním večeru ji přichází navštívit přítelkyně, při jejímž vyprovázení se na rohu ulice starého domu objevuje Vilík. Společně odcházejí nahoru do bytu, kde během hovoru probouzejí vzájemný cit. V hodinách po půlnoci jsou vyrušeni z abiturientského sjezdu hlučně se nočními ulicemi navracejícími Hlubinovými a Roškotem. Za svítání se všichni, přitakávajíc smíření a přednostem moudrostí stáří, po náročných a citově zjišťujících okolnostech abiturientského sjezdu rozcházejí.

Prostou dějovou linii doplňují drobné party přítelkyně Slávky Růženky Pavlátové a nápadníka Slávky, učitele Brožíka, kteří Slávku zvou na odpolední procházku, dění na abiturientském sjezdu a několik epizodních výstupů vedlejších postav (sestry Stárkovy, pomáhající s přípravami na slavnost, pan Pečárka, který se s rybářskou sítí přichází ptát na pana Hlubinu).

4.5 Narativní analýza

4.5.1 Potlačená dějovost

Při sledování *Měsíce nad řekou* si lze uvědomit skutečnou pravdivost tvrzení, že filmové vyprávění je „velmi prostým příběhem“,⁹⁷ což potvrzuje i celkové shrnutí příběhu, který se odehrává v krátkém čase v průběhu jediného dne od rána do úsvitu druhého rána, s menším počtem pěti ústředních postav po většinu filmového syžetu jednajících v interiérech, především pak v bytě starého domu Hlubinových. Shrnutí ve filmu odehrané dějové linie v omezeném prostoru jednoho města, starého bytu a papírnického krámu, vyznívá v absenci akčního vývoje nevýrazně až nedramaticky, k čemuž přispívá i bezcílnost probíhajícího děje, kterou jako by odhaloval, lhostejně a naprázdno vyznívající totožný začátek a konec příběhu, který v úvodu začíná příjezdem Roškotů a znovu se uzavírá jejich odjezdem.

Veškerou příčinou rozbíhající se dějové linie je náhodná a zcela výjimečná okolnost konání abiturientského sjezdu a současně příjezd Roškotů. Poklidný, v městské spořádanosti a dostatku, život Slávky a jejích rodičů, sám v prostředí tichého města Písku nejeví známky

⁹⁷ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678. ISSN 1801-9730.

příčin hrozícího dramatického zvratu ani vnitřních konfliktů. Postavy jako by neprošly žádnou cestou vývoje a posunu odněkud někam, prahnoucího po cílené proměně stávající životní situace osvobozujícím způsobem, naopak dospějí k resignaci a smíření se s nároky a nutnostmi nehybného života, který odvádí Roškoty pryč daleko od Slávky. Celý průběh dějového vývoje, chudý na akční obsažnost, resignační vyznění v konstrukci dějové linie o postavách rezignujících a vzdávajících se bezcílnosti,⁹⁸ vyvolává dojem nevýrazného děje, nepřítomnosti dramatické zápletky, zvratu a nedramatičnosti vůbec. Příběh bez výraznější dramatičnosti s tendencí k bezdějové statickosti se ale odehrává na povrchu lineárního vyvíjení se prosté dějové akce. Divácký dojem nedramatického děje z celkového průběhu a vývoje dějové linie stvrzuje i jeden z textů zabývajících se Šrámkovou divadelní hrou. Označuje⁹⁹ podstatu Šrámkova námětu jako ne – drama s nevzrušivostí povrchu.

Pokud cíl postavy, plynulost kauzality, kontinuální plynutí prostoru a času jsou v neoformalistické analýze příznakem dominance narativní formy, potom se filmový *Měsíc nad řekou*, který má v různých místech blízko téměř až k bezdějové statickosti, vyznačuje absencí dominantní plynulé narativní formy a v ní postrádá i dramatičnost navazujícího a lineárně postupujícího dějového vývoje.

4.5.2 Lyrismus a bezkonfliktnost dramatické akce

Obdobné výhrady kritiky vůči nedramatičnosti děje často byly prvkem, nad kterým se kritika pozastavovala i u jiných Krškových filmů.

U příležitosti premiéry filmu *Až se vrátíš* (1948) referovala o „námětově bezcílném filmu“¹⁰⁰ a „neživotnosti fabule“,¹⁰¹ kterou se režisérovi přes námětovou překážku podařilo zajímavě „filmově“ zpracovat. U filmu *Kluci na řece* si stěžuje jako na nedostatek na „chabou a labilní dějovou kulisu, ve které bezútěšně bloudí“¹⁰² postavy. V jiném deníku identifikují příznačný rys filmu „s roztrhaným dynamickým dějem, způsobilým horečnatým stavem mladého umělce“¹⁰³ (hlavním hrdinou je houslista). Časopis *Kino*¹⁰⁴ si všímá ve filmu *Housle*

⁹⁸ STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 38, 78, 114.

Směřování ke konečnému cíli je klasifikováno jako děj u epického i dramatického stylu. Dějová nesouvislost nebo bezdějovost jsou blízko lyrickému stylu.

⁹⁹ MRAVCOVÁ, Marie. Krška – Šrámek – Stříbrný vítr. 1. vyd. Filmový sborník historický 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 151.

¹⁰⁰ Řekneme si opět něco o námětu. „Předtucha“ dobrá – „Až se vrátíš“. *Vývoj* 3, 1948, č. 4 (28. 1.), s. 8.

¹⁰¹ KAŠPAR-DÁN, Fr. Velkoměstská balada. *Národní osvobození* 19, 23. 1. 1948, č. 19, s. 4.

¹⁰² Po premiéře filmu „Kluci na řece.“ *Večer* 31, 26. 8. 1944, č. 201, s. 2.

¹⁰³ Hudební báseň Housle a sen. *Pravda* 3, 6. 3. 1947, č. 55, s. 4.

¹⁰⁴ ŽALMAN, Jan. Housle a sen. *Kino* 2, 1947, č. 9 (28. 2.), s. 165. ISSN 0323-0295.

a sen délky a trvání scén, kterou charakterizuje jako prvek svádějící tok děje na scestí a jdoucí proti proudu dějové dynamiky. Nazývá ji ve filmu samoúčelným lyrismem.

Když zahraniční tisk hodnotí¹⁰⁵ Krškovo, podle jejího názoru, pozměněné podání Turgeněvovy látky *Jarní vody* jako pesimističtější, resignovanější a plné mírného smutku (těmito rysy připomíná *Měsíc nad řekou*), hodnotí také postavu Sanina jako formovanou ve filmu oproti románu jinak – nelogicky v poměru k fabuli. Tímto se vyznačovala postava Sanina, ale svým způsobem i Slávky Hlubinové. Postava jednající proti očekávání vývoje fabule, ale i v nesouladu s předpokládaným vlastním citovým stavem a proti naplnění svého životního cíle (Slávka nechává odejít Roškoty, Sanin upouští od splnění všech podmínek, které ho měli dovést k svatbě s milovanou dívkou, odjíždí a podlehně jiné ženě, která ho nemiluje a kterou nakonec nenávidí). Jednání Sanina (i Slávky) vyznívá nelogicky vzhledem k předpokládanému prožitému konfliktu nebo střetu, kterým si postava musela projít (hluboká zamilovanost a láska k mladé dívce, kterou náhle bezdůvodně opouští a nikdy se k ní nevrátí, náklonnost Slávky k Vilíkovi) je na povrchu fabule prezentován bezkonfliktně. Sanin umlčuje probuzenou lásku, zatímco podléhá nerovnému partnerství vůči jiné ženě, Slávka se vzdává tlaku okolí a resignaci. V době premiéry filmu přispěvatel do recenzentských ohlasů vyjadřuje názor, že divák „bude v příběhu milovníka Sanina postrádat niternější pohled na citový konflikt.“¹⁰⁶ V případě Sanina není pohled na citový konflikt otevřeně prezentován a jeho jednání vyznívá nelogicky úměrně tomu, nakolik si její postava sama neuvědomuje nebo jej před sebou skrývá – to ale neříká nic o jeho nepřítomnosti, ale spíše o jeho potlačení, které se blíží hraničnímu konfliktu rozumu a citu, kdy současně racionalitou utišenému duševní stavu hrozí nenadálý citový vzrůst ústící v intenzivní iracionalitu a duševní neklid, který jako by připomínal varovné šumění a hukot tekoucí řeky (živel řeky je příznačným motivem pro režiséra Kršku), s jejímž nekonečným plynutím jako by se vzdaloval cíl, jejímuž proudu se podřídí, upouštějíc od svého životního naplnění. Také Slávka své city potlačuje ve jménu svých domnělých společenských povinností a příznačné je, že v průběhu vzdávání se resignaci i smíření jedná vyrovnaně a zjevně bezkonfliktně. Neuvědomuje si intenzitu vlastního prožívání a ani dopady (zoufalství, které může způsobit), které na její duševní stav může toto sebezničující jednání, které je v nesouladu s vlastními přáními a hlubokým přesvědčením, mít.

¹⁰⁵ PRZEKRÓJ (Krakov) 30. 11. 1969. „Jarní vody“ v tisku polském. ČsKZT 1970, č. 4, s. 10-11. ISSN 1801-3597.

¹⁰⁶ ŠVANDA, Pavel. Od pátku v kinech. Nový film Václava Kršky. *Rovnost* 83, 2. 8. 1968, č. 196, s. 6. ISSN 0862-7967.

Upozornění kritiky¹⁰⁷ na nepřítomnost dramatické tragiky ve filmu *Housle a sen*, ačkoliv film končí smrtí hlavního hrdiny, i aspektu v díle nevznikajícího osudového střetnutí mezi postavami, připomíná absenci otevřeného konfliktu, které si lze povšimnout i v *Měsíci nad řekou*, a kterou vytkla kritika postavě Sanina v *Jarních vodách*. Varovná intenzivní iracionalita obklopující Sanina a hukot divoké řeky pod Slávčíným oknem možná ale o to zaznívají mocněji, silněji, citově a niterněji, než otevřené prezentování konfliktem na povrchu fabule.

Hraniční situace stavějící do opozice rozum a cit si v *Měsíci nad řekou* všímá jedno z recepčních přijetí. „Dana Medřická s velkým hereckým mistrovstvím zobrazuje bolestnou hru mezi rostoucí přichylností k Vilíkovi a mezi rozumovou sebevládou, která jí nedovolí poddat se hazardně plnosti milostné chvíle.“¹⁰⁸ Nebo recepční zhodnocení jiného přispěvatele Filmu a doby: „Nezachytitelné kouzlo letního večera při měsíčním svitu a za hukotu řeky vyvolává u Slávky prudký konflikt rozumu a citu.“¹⁰⁹ V souvislosti s postavou Sanina ve filmu *Jarní vody* užívá kritika termínů „vnější a vnitřní akce fabule“,¹¹⁰ které by mohly posloužit pro názorný popis podstaty vývoje dějové linie a situace také v *Měsíci nad řekou*. Dochází k potlačení konfliktu,¹¹¹ většinou hrdiny citově zainteresovaného v dané chvíli a na probíhající situaci, z vnější dějové akčnosti vzdávající se konfliktní manifestace do resignovanosti zdánlivě se nijak neprojevoující, ve skutečnosti ale pokračující ve vývoji a rozvíjející se protichůdně v opozici vůči plynulé dějové dynamičnosti, kterou narušuje stagnací děje a rozvojem ústícím do vnitřní fabule, v níž je akční dynamika rozvíjena vývojem nitra postav a citovými pochody zúčastněných.

Oproti vývoji linie vnější akce fabule (dějová dramaticčnost a dynamika děje, kterou popisovala ve filmech režiséra dobová recepční přijetí) získává převahu vnitřní akce fabule, která se zde nerealizuje narativně skrze plynulou dějovost a dramaticčnost, ale stagnací děje a bezdějovostí, která upozadňuje dominanci narativní formy, jež by v *Měsíci nad řekou* pro filmové vyjádření plynutí a vývoje pocitů subjektivity postav, které jsou znakem lyrického

¹⁰⁷ BROUSIL, A. M. Báseň a pravda. *Zemědělské noviny* 3, 6. 2. 1947, č. 31, s. 2. ISSN 0139-5777.

¹⁰⁸ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 272. ISSN 1801-9730.

¹⁰⁹ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 682. ISSN 1801-9730.

¹¹⁰ FILM (Warszawa) č. 12 (22. 3. 1970). „Jarní vody“ v tisku polském. *ČsKZT* 1970, č. 7-8, s. 38. ISSN 1801-3597.

¹¹¹ BOR, Vladimír. Film o Smetanovi a jeho hudbě. *Film a doba* 2, 1956, č. 1, s. 16, 17. ISSN 0015-1068. Dobová kritika Krškových filmů v mnoha případech upozorňovala na nevyužití dramatických konfliktů nebo jejich zatlačení do pozadí nebo zamlčení, na neorganizovanost jednotící dramatickou koncepcí a na celkovou nedramaticčnost filmu. Definuje tzv. „prostředky dramatické fabulace“, jejímž nezbytným jádrem má být dramatický konflikt.

stylu, nebyla dostačující. Aspekty rušící proud dějového plynutí a nedramatičnost dobová kritika přijala jako ve filmu přítomný lyrismus.

4.5.3 Psychologičnost filmu

Dobový zahraniční recepční ohlas z časopisu Kino konstatuje, „že na filmu nepoutá ani rušný děj, ani střídání zajímavých míst děje (...) – a že přesto je divák neustále účasten na ději. Je to zásluhou scénáře a režie, která uměla jemně vykreslit duševní pochody.“¹¹²

Je důležité znát ty okolnosti vývoje a minulosti postav, které jsou s nimi propojeny – příběh jako by se odehrával ve značné šíři v hloubce narace – které mají kauzální dosah na jejich současné jednání a jsou i příčinou prožívání proměn citových stavů. Uvedený zahraniční ohlas k *Měsíci nad řekou* týkající se složky děje ve filmu se nápadně podobá jednomu z ohlasů na první tvůrčí počiny režiséra, na film *Ohnivě léto* (1939). „Tedy málo děje, ale hodně dění. Všude jsou tyto události motivovány zevnitř. Psychologicky je to bohatý snímek.“¹¹³ Zajímavé je, že Brousil nedějovost filmu zde neidentifikuje jako poetický prvek nebo jako poetismus napomáhající utváření poetického filmu, ale stejně jako i v jiných ohlasech pozdějších, je zde nedějovost, potlačená dějovost či absence děje označována jako „lyrismus.“¹¹⁴ Užitím slov „málo děje“ – ale „hodně dění“ vyniká určitá rozdílnost, kdy druhé spojení naznačující hutnou a bohatou obsažnost je dáno do souvislosti s prvkem psychologické šíře ve filmu a s vnitřní motivovaností postav - obdobná situace kladoucí důraz na právě probíhající dění se ustavuje i v *Měsíci nad řekou*. Dění se soustřeďuje v právě prožívaný okamžik a brzděn je plynulý tok děje lineárně se ubírajícího kupředu vývoje příběhu. Slova děj – dění by mohla rozdílem mezi sebou charakterizovat pojmové užití slov vnější – vnitřní akce fabule, kdy druhá prezentuje psychologičnost a vnitřní prožívání postav.

4.5.4 Postavy filmu

Šrámkova divadelní hra *Měsíc nad řekou* (1922) velmi citlivě reagovala na stav dobového společenského řádu, který se stal příčinou, oním vnějším tlakem okolností, které vedly ke zklamání životních nadějí, tužeb a snů, tou měšťáckou odevzdaností, „kapitulací života, který se se vším smíruje, aby propadl zatuchlému, měšťáckému šosáctví, té nehybné

¹¹² BERLINER ZEITUNG. „Měsíc nad řekou“ v NDR. *Kino* 9, 1954, č. 19 (9. 9.), s. 290. ISSN 0323-0295.

¹¹³ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹¹⁴ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

prázdnostě kompromisu, kterou si požadovala doba...¹¹⁵ Šrámkův Měsíc nad řekou vznikl na pozadí tíživé měšťácké skutečnosti, „je zde přesně zachycen všechn rozklad doby, její agonie, její marný boj o vzepření se.“¹¹⁶ Fráňa Šrámek byl básníkem opěvujícím mládí, lásku k životu a přírodě, kterou vzdoroval zatuchlosti měšťáckých poměrů a odcizenosti chladných citových vztahů mezi lidmi, v nichž byl vztah mezi lidmi motivován hodnotami jinými než nezištným citem. Režisérské pojetí námětu mělo vyostřit protispolečenskou vzpouru. „Krškovo zpracování Šrámkovy hry vyostřuje obžalobu společenského řádu, v němž talent zakrňuje, v němž protest se uklidňuje a v němž konvence zvětrá každou osobnost, právě na postavě Hlubiny a jeho dcery, jež se stává obětí měšťáckého pojetí manželského soužití.“¹¹⁷

Je podstatné znát ústřední životní osud premianta Jana Hlubiny, „o němž se až do maturity předpokládalo, že se stane „orlem,“ básníkem, že bude nejlepším z třídy i v životě; zakotví v městečku po boku rozumné ženy jako papírník. Kdysi si se svým přítelem a spolužákem Roškotem slíbili, že se nikdy nezpronevěří ideálům mládí. Ale z bouřliváků se stali prostí lidé. Křídla „orla“ Hlubiny byla přistřižena a jeho let sražen.“¹¹⁸ Matka Hlubinová se strachuje o otcův duševní klid, doufá, že se jí podaří otci abiturientskou slavnost zatajit a ušetřit ho citového rozrušení z probouzejících se vzpomínek, ale i zklamání, které se domnívali očekávat, až se všichni, zejména Roškot, který to jistě dotáhl daleko, dozví, že premiant, bouřlivák třídy a básník, kterému předvíдали velkou budoucnost, zůstal jako jediný po maturitě v Písku, usadil se zde vedle své ženy a dítěte a stal se papírníkem. Hlubinová si Janův neúspěch dává za vinu a v napětí očekává obvinění a výčitky ze strany otce z připoutání k dítěti a uvěznění do papírenského obchodu. Slávka v otcově nenaplněném životním osudu rozpoznává vlastní touhy a sny, které nemají a nesmějí nikdy být naplněny. Spoutáním jí hrozí stejné okolnosti prostředí životní reality v maloměstské společnosti, jako kdysi otcí. Proto doufá, že otec své sny a touhy z mládí nikdy neodsoudí jako zbytečnou a životu překážející prázdnou přítěž a lživost, podvod, který se skutečným životem nemá nic společného a proto je třeba se ho vzdát a zatratit ho ve jménu obyčejného, na všednosti a přízemnosti založeného života. Hlubina zatím v tajnosti o abiturientském sjezdu ví a chystá se na něj jít. Do společnosti abiturientů hodlá uvést také svou ženu, které chce přede všemi poděkovat za záchranu života, když se kdysi v mládí ocitl sám, „podvyživený, nemocný“ a

¹¹⁵ KRŠKA, Václav. Režisérská poznámka k Měsíci nad řekou. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 268. ISSN 1801-9730.

¹¹⁶ KRŠKA, Václav. Měsíc nad řekou. *Květy* 3, 1953, č. 36 (3. 9.), s. 6. ISSN 0862-898X.

¹¹⁷ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 271 - 272. ISSN 1801-9730.

¹¹⁸ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678. ISSN 1801-9730.

bez živobytí, které zachránila Hlubinová zřízením papírenského obchodu. Josef Roškot přijíždí do Písku pln dojetí a vzpomínek.

Ani mladý Vilík Roškot, vonící cestou, vzdáleným městem a neznámým krajem, nepřichází nepoznamenaný. V původní předloze má za sebou zkušenost frontového vojáka první světové války, z níž se navrácí citově vyprahlý, vystřízlivělý, cynický a zatvrzelý válečným otřesem, který jej v brzkém mládí zbavil iluzí o světě a přinutil jej v důsledku přežití tvrdé zkušenosti války zapomínat, umlčovat a přecházet citovou stránku svého života takovým způsobem, že se nyní domnívá, že sám už ztratil schopnost jakéhokoliv citu – že už nic necítí a nemá ani žádnou citovou potřebu. Krška ve svém filmu otevřeně Vilíkovu zkušenost neprezentuje jako zkušenost válečného vojáka. Dobové kritiky a recenze často referují o tom, že v tomto ohledu pozměnil postavu Vilíka, kterou neučinil vojákem navracejícím se z dalekých válečných front. Zkušenost frontového vojáka sice ve filmu není otevřeně prezentována, ale není ani přímo vyvrácena. Je svedena na vrub Vilíkovy výchovy bez matky, ve škole a na pražskou ulici mezi spolužáky. V chování Vilíka lze zpozorovat bezdůvodnou citovou zatvrzelost a cynismus navracejícího se vojáka, zazní i jeho slova o “všech zvonech světa,” které slyšel ve válce – scénář ale válečný původ této zkušenosti zamlčuje. Kritika přijala toto “ochuzení” Vilíka o válečnou zkušenost s povděkem. Podle jejího názoru tak postavu Vilíka režisér přiblížil mladým lidem současnosti, kterým je zkušenost první světové války již cizí. „Postavu Vilíka přibližuje našim mladým lidem tím, že v dialogu vynechal zmínky o první světové válce, která je dnes našim mladým lidem velmi vzdálená.“¹¹⁹ Vícekrát se objevující přitakání kritiky vstříc smlčení Vilíkovy válečné minulosti odpovídalo dobovému ideologickému požadavku aktuálnosti tématu vyjadřujícího se k současnosti a neutíkajícího se do minulosti, avšak nelze souhlasit s názorem, že by Vilíkova válečná zkušenost neměla lidem a mladému publiku co sdělit, přestože osobní a bezprostřední vojáková výpověď o zkušenosti z boje na frontě mladým lidem po druhé válce chyběla. Jelikož svět se v roce 1953 nacházel v obdobné poválečné situaci jako v letech po první světové válce, kdy otřes hodnot zvracející vše do nových pořádků, přezíraná krize citů a zhroucené lidské víry, narostly do dalších rozměrů, stala se válečná zkušenost o to více nepochopenou a nevyslyšenou, odsunutou budovatelskými požadavky během zavádění komunistického režimu. Jiná kritika vyjadřuje svůj dojem, že válečný zážitek dodával Vilíkovým slovům o “všech zvonech světa” intenzivní zabarvení: „...“Jednou za války, v zákopech na sv. Gabrieli ...slyšel jsem pojednou z ničeho nic za měsíčné noci zvonit zvony.

¹¹⁹ K dokončení filmu laureáta státní ceny režiséra Václava Kršky “Měsíc nad řekou”. *Filmové informace* 4, 1953, č. 20 (21. 5.), s. 16. ISSN 1801-691X.

Všechny zvony světa,“ zvláštní zabarvení a vůni cizokrajných dalek.“¹²⁰ „V Krškově scénáři zůstává z toho Vilíkův tíživý noční sen bez souvislosti s ohrožením života na předsunutých horských zákopech, kde chlapec zrající v muže naslouchá vesmírné symfonii světa. (...) Se Šrámkovým Vilíkem vstupovala do Hlubinovic domu celá převratná doba, ozvěna světové války i otřesu vší společenskou stavbou. Naproti tomu Vilík v Krškově pojetí přichází s osobní citovou problematikou a dozrává setkáním s daleko zkušenější Slávkou, jejíž převaha je na první pohled zjevná.“¹²¹ V náznakově podávaných informacích o Vilíkově výchově, která měla způsobit jeho citovou zatvrzelost, zůstává zachována, ačkoliv díky odstranění zmínek o návratu z války ze všech dialogů, otevřeně nevyřčená, charakteristická příslušnost ke generaci, která v raném mládí prošla ohněm první světové války. „„Měsícem nad řekou“ odpovídal Šrámek na problémy poválečného mládí, kterému byla v době jeho nejkrásnějšího rozpuku postavena před oči tvrdá a nelítostná skutečnost (...) Mladí lidé, kteří se vraceli domů z válečných zákopů, nesli v sobě stopy válečného života, útrap a bojů. Takovým představitelem poválečné generace je i Vilík Roškot, chlapec dobrého jádra, ale válkou obhroublý, přezíravý, trochu klackovitým chováním.“¹²² Jinde zaznívá obdobný názor o generaci poznamenané předčasnými válečnými zkušenostmi, která „vstupovala do života uprostřed velkého otřesu všech lidských i životních jistot a hodnot. Mladí lidé, přesazení ze školních lavic přímo v zákopy, vraceli se vyspěle zralí, vojácky obhroublí, trochu cyničtí a trochu sarkastičtí, s jizvami i na duši, z válečného pekla, kde se denně dívali tváří v tvář smrti a kde denně přihlíželi zabíjení lidí. Mladí, ošlehané válečnou bouří, se poznávalo ve Vilíku Roškotovi ze Šrámkovy divadelní hry. V básníkových rukou se tento poněkud klackovitý, sebevědomý a navenek přezíravý mladý muž stal přímo představitelem poválečného mládí.“¹²³ Také filmový Vilík přichází a nese v sobě „nádech cynismu, klackovitosti a přezíravosti – těch rysů, kterými byl charakterisován v úvodu filmu.“¹²⁴

V Krškově scénáři Vilíkem pronášená slova o všech zvonech světa bez konkrétní souvislosti a příčinnosti, nabývají symbolizovaného významu, který nepotřebuje být podložen konkrétní okolností, díky čemuž může být prožit i divákem. Příčinou mohla být válečná zkušenost, něco zcela jiného nebo vůbec nic – nepodmíněnost válečným příběhem ale

¹²⁰ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s 271. ISSN 1801-9730.

¹²¹ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s 271. ISSN 1801-9730.

¹²² Měsíc nad řekou. *Mladá fronta* 9, 20. 9. 1953, č. 226, s. 4. ISSN 0323-1941.

¹²³ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s 271. ISSN 1801-9730.

¹²⁴ Měsíc nad řekou. *Mladá fronta* 9, 20. 9. 1953, č. 226, s. 4. ISSN 0323-1941.

zintenzivnila naléhavost citového tónu, který nemusel být ničím ospravedlňován, aby mohl být prožíván. Oproti ostatním ohlasům, jeden přiznává, „že by Vilíkova postava, tak jak je v dramatu, byla stejně pochopitelná a přijatelná dnešním mladým lidem a navíc ukazovala i Šrámkův odpor proti válce.“¹²⁵ Dobový ohlas vedle tohoto vyjádření uvádí také názor týkající se blízkosti námětu filmové látky i Vilíkovy generace soudobému diváku: „I dnes má co říci: proto, že na citové problémy se mnohdy v našem umění zapomíná, či že se s nimi nakládá tvrdě a necitlivě.“¹²⁶

Situace ráno po vyvěšení slavnostní vlajky z okna gymnasia ohlašující abiturientskou slavnost, jíž se v úvodu filmu matka Hlubinová tak poleká, je složitější, než by se mohlo zdát. Největší obavy jsou v bytě starého domu Hlubinových spojeny se strachem z otcova rozcitlivění, až se bude znovu pokoušet vzedmout v prostředí klece papírenského obchodu a utišené městské každodennosti svoje křídla ztracená v mládí. Pod povrchem této dějové situace se skrývají nevyřčené a nesdělované pohnutky a motivace postav, které nejsou otevřeně přiznány ani požadovány vůči stálému, upravenému a spořádanému městskému životu. „Uvidíte postavy s velkou hloubkou citů a velkou šíří vzájemných vztahů,“¹²⁷ vyjadřuje se k filmu kritika.

Ve filmu postižená psychologičnost postav podobně jako nedějovost filmu svědčí o potlačení narativní formy, v níž jsou postavy definovány¹²⁸ jako prostředky zastávající funkci hybatele a nositele kauzálních událostí. V *Měsíci nad řekou* postavy k pohybu děje nepřispívají, naopak ho zdržují.

4. 6 Analýza obrazové složky

4.6.1 Exteriérové obrazy

Již v první zmnice o filmu, která byla krátkou zprávou z právě probíhajícího natáčení, se psalo o poetických rysech filmu, a to nejprve v souvislosti s kamerou a s píseckými exteriéry, v nichž se natáčelo a jejichž půvab a krása měly být příčinou vzniku básnické atmosféry. „Filmová kamera záběr po záběru zachycovala poetickou krásu starobylého města

¹²⁵ VESELÝ, Ludvík. Mistrovské filmové tlumočení Šrámkovy hry. *Literární noviny* 2, 1953, č. 35 (29. 8.), s. 6. ISSN 0459-5203.

¹²⁶ VESELÝ, Ludvík. Mistrovské filmové tlumočení Šrámkovy hry. *Literární noviny* 2, 1953, č. 35 (29. 8.), s. 6. ISSN 0459-5203.

¹²⁷ DVOŘÁK, Karel. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ ve filmu. *Práce* 9, 25. 7. 1953. č. 176, s. 4. ISSN 0231-6374.

¹²⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 33. ISSN 0862-397X.

na Otavě, romantické Podskalí a malebné uličky, aby tak vytvořila básnickou atmosféru pro krásný příběh Vilíka Roškota a Slávky Hlubinové.¹²⁹

Písecké exteriéry se vyskytovali již ve filmu *Kluci na řece* podle původního námětu režiséra. Exteriérovost filmu byla oceněna jako rozdílná oproti „většinou ateliérové“¹³⁰ produkci. Natáčení v exteriérech (a nejen v městských scenériích píseckých v *Měsíci nad řekou*, ale i v přírodních exteriérech v ostatních filmech) se obvykle stávalo prvkem, v němž se nově uplatňovaly techniky fotografie kamery, na které bylo v tisku recepčně poukazováno jako na „nejcennější složku filmu, jíž je jeho fotografie přírody jižních Čech“,¹³¹ jako na lyrismus a esteticky působivý aspekt nesoucí myšlenkovou podstatu a rovinu filmu – „co zbývá pochválit, je kameraman Dégl a jeho fotografie. Krásná a skutečně lyrická do té míry, že svou silou nese ducha filmu“,¹³² jiný přispěvatel na filmu *Ohnivě léto* oceňuje nad všechny složky vynikající kvality „krásné fotografie starého Karla Dégl, která je v tomto filmu (...) nejhodnotnější a nejlyričtější složkou. Je nadýchle měkká v detailech, prozářená oslnivým sluncem v exteriérech a technicky dokonalá i komposičně hodnotná v interiérech.“¹³³ Percepčně zdůrazněny jsou i techniky zobrazení řeky ve filmu: „všechny ty obrazy řeky ve všech náladách a osvětleních, s hrou vln, jednou mírných a jednou divokých s chvějícími se odrazy pobřežní květeny, jsou velkým filmovým přínosem.“¹³⁴

Motiv řeky (pro režiséra příznačný) se filmově vyvinul v poetism – jeden z ohlasů jej vyjímá jako podstatnou příčinu poetičnosti ve filmu, když poznamenává, že režisér „k udržení poetického živlu použil řeky“,¹³⁵ jiný vyjadřuje poetickou kvalitu řeky jako „elegickou a sluncem prosvícenou.“¹³⁶ Později se motiv řeky stává v tisku hlavním důvodem pro použití sousloví „poetický děj“,¹³⁷ který je opodstatněn blízkostí řeky hrdinům filmu a její dominující přítomnosti ve filmovém dějišti, protože námět je situačně vázán na prostředí píseckého úseku řeky Otavy – na místo, kde „se chvějí stříbrná světla řeky, plné stínů a polotónů, jejíž břehy jsou zdobené trásněmi vrb a kobercem třpytné zeleně, v těchto místech jsou zaklety sny.“¹³⁸ Kvality a způsoby techniky fotografie filmu jako „technicky vysoká úroveň snímku,

¹²⁹ Natáčí se Šrámkův „Měsíc nad řekou“. *Filmové informace* 3, 1952, č. 42 (16. 10.), s. 8. ISSN 1801-691X.

¹³⁰ Poesie chlapectví ve filmu. *Národní práce* 5, 19. 11. 1943, č. 318, s. 3.

¹³¹ Film o nových filmech. *Lidové noviny* 47, 20. 9. 1939, č. 526, s. 10. ISSN 1802-6265.

¹³² SÍLA, Jiří. Úmysly a výsledky. *Národní práce* 1, 22. 10. 1939, č. 290, s. 8.

¹³³ HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8. Autor příspěvku oceňuje také originalitu filmu. Podle jeho názoru film *Ohnivě léto* „nelze zařadit do některé ze stále doplňovaných zásuvek produkčního pultu,“ film charakterizuje jako „odvážně hledající a objevující“.

¹³⁴ Duše Jižních Čech ve filmu Ohnivě léto. *Kinorevue* 6, 1939, č. 11 (1. 11.), s. 213 ISSN 1214-5122.

¹³⁵ Poesie chlapectví ve filmu. *Národní práce* 5, 19. 11. 1943, č. 318, s. 3.

¹³⁶ Lída Baarová v novém českém filmu. *Filmové zajímavosti* 4, 1939, č. 148 (3. 8.), s. 1. ISSN 1801-6936.

¹³⁷ Kouzlo klukovské romantiky. *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 7 (18. 2.), č. 7, s. 2. ISSN 1801-9501.

¹³⁸ BONHARDOVÁ, Nina. Dětský film „Kluci na řece“. *Kinorevue* 10, 1944, č. 45 (13. 9.), s. 354. ISSN 1214-5122.

obrazu,¹³⁹ „citlivý záznam kamery,¹⁴⁰ kamera pracující „čistě a ve svých záběrech průbojně,¹⁴¹ „plasticky snímaná fotografie,¹⁴² „zářivé¹⁴³ záběry přírody, fotografie „prozářená oslnivým sluncem v exteriérech¹⁴⁴ a „jasná fotografie¹⁴⁵ jsou jmenovány jako hlavní příčiny zvláštního působení filmu, který se vyznačuje „zjemnělou kulturou filmového výrazu režijního a citlivým postižením krásy jihočeské krajiny¹⁴⁶ a recepční ohlas v Českém filmovém zpravodaji nakonec tyto znaky filmu označuje jako „vpravdě poetickou fotografii,¹⁴⁷ která podle něj je prvkem nejvíce vyzdvihujícím myšlenku díla.

V době natáčení *Měsíce nad řekou* byla exteriérovost charakteristická pro režiséra Kršku znakem, který mediální diskurz již zaznamenal, přičemž prostředí města Písku (kam režisér opakovaně zasazoval dějiště svých námětů), exteriérové scénérie i jeho řeka Otava, se vlivem opakované zkušenosti s filmovou tvorbou režiséra v povědomí tisku postupně vyvinuly v sám o sobě poetizující prvek. Dokládají to reakce otištěné ve Filmovém kurýru v době vzniku jednoho z filmů: „Natáčelo se v Písku, na řece plné stříbrného mihotání a tajemných tůní. Břehy jsou tam zdobeny pletenci vrb a dětské nohy se boří do koberce třpytné zeleně...,“¹⁴⁸ režisér ani „při svém pobytu za Pískem nevyšel z kontaktu s řekou, jejíž podemleté břehy se starými stromy, tůně a tiché zátočiny jej nepřestávaly poutat,¹⁴⁹ i kritická reakce po jeho uvedení v Národní politice: „Fotografie J. Vegricha vytěžila v pootavských exteriérech obrazy nevšední krásy.“¹⁵⁰ Rozšiřujícího se oznámení o opětovném režisérově exteriérovém natáčení *Měsíce nad řekou* v Písku vyvolalo očekávání o zfilmování „poetické krásy starobylého města na Otavě, romantického Podskalí a malebných uliček“¹⁵¹ podložená minulou zkušeností s jeho „píseckými náměty,“ při jejichž realizaci byl schopen docílit lyrické působivosti.

¹³⁹ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁴⁰ BONHARDOVÁ, Nina. Dětský film „Kluci na řece. *Kinorevue* 10, 1944, č. 45 (13. 9.), s. 354. ISSN 1214-5122.

¹⁴¹ „Ohnivě léto“. *Národní listy* 79, 21. 10. 1939, č. 278, s. 3. ISSN 1214-1240.

¹⁴² ROCH, Joža. „Kluci na řece“ – zdařilý pokus o český film. *Venkov* 39, 26. 8. 1944, č. 201, s. 3.

¹⁴³ „Ohnivě léto“ – oslava mládí. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 31 (4. 8.), s. 3. ISSN 1801-9501.

¹⁴⁴ HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

¹⁴⁵ KUJAL, Quido E. Ohnivě léto. *Český filmový zpravodaj* 19, 1939, č. 33 (4. 11.), s. 6. ISSN 1801-9455.

¹⁴⁶ BROUSIL A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁴⁷ KUJAL, Quido E. Ohnivě léto. *Český filmový zpravodaj* 19, 1939, č. 33 (4. 11.), s. 6. ISSN 1801-9455.

¹⁴⁸ BONHARDOVÁ, Nina. Kluci před kamerou. *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 33 (18. 8.), s. 4. ISSN 1801-9501.

¹⁴⁹ Kouzlo klukovské romantiky. *Filmový kurýr* 18, 1944 (18. 2.), č. 7, s. 2. ISSN 1801-9501.

¹⁵⁰ SRKAL, Viktor. Vyznání lásky k mládí. *Pondělní Národní politika* 62, 28. 8. 1944, č. 237, s. 2. ISSN 1805-2444.

¹⁵¹ Natáčí se Šrámkův „Měsíc nad řekou“. *Filmové informace* 3, 1952, č. 42 (16. 10.), s. 8. ISSN 1801-691X.

4. 6. 2 Vizuální fantazie

Následující hodnotící názor na tvorbu režiséra se vyjadřuje k jeho charakteristickým rysům a k podstatě, kontextuálně naznačující i vysvětlení týkající se tzv. popisnosti ve filmu, nejčastěji v dobovém tisku uváděné ve slovním spojení realistická popisnost, kterým dobová kritika recepcně identifikovala převažující charakter české filmové tvorby. O režiséru Krškovi ale říká: „Je nadán bohatou vizuální fantasií, smyslem pro neotřelý pohled a namnoze i schopností proniknout pod všední slupku světa kolem sebe. Nespokojuje se s pouhou popisností. Hlavními momenty, které určují charakter jeho tvorby, jsou vřelá smyslovost a senzibilita.“¹⁵²

Režisérovu senzualistickému a senzitivnímu směřování odpovídal Šrámkův impresionismus („patřil jako básník mezi impresionisty českého písemnictví – byl básníkem smyslů, citů a nálad“¹⁵³), s kterým se ztotožňoval. Na impresionistické znaky Krškových filmů upozornila kritika ve filmu *Jarní vody* a popsala je jako zachycení oněch sotva znatelných citových záchvěvů, prchavých nálad, jež mizejí tak zlehka a snadno, jako se před tím vynořovaly v mysli.“¹⁵⁴ V *Měsíci nad řekou* ocenila „smyslovost a bezprostřednost, plnou spodních záchvěvů a proudů, tolik šrámkovskou.“¹⁵⁵

Schopnost vizuální fantazie se v jeho tvorbě uplatňovala filmově jako smysl pro poezii, který záležel ve spolupráci s kameramany. K filmu *Ohnivě léto* se v pozdních osmdesátých letech vyjádřil filmový list *Záběr* a pojednal o Krškově smyslu pro poezii: „Čáp se uměl dobře přizpůsobit Krškovu smyslu pro poezii, podtrženou ve filmu kamerou Karla Degla. Tak vzniklo poněkud výlučné dílo...“¹⁵⁶

4.6.3 Lyrická kamera

Úkol „zachování lyrického ladění“¹⁵⁷ filmu se v tisku v době jeho natáčení začalo vyskytovat ve spojitosti s fotografickou technikou záběru – s kamerou a jménem kameramana, kterého si režisér zvolil ke spolupráci. *Měsícem nad řekou* pokračuje již několikátá a dlouholetá Krškova spolupráce s kameramanem Ferdinandem Pečenkou,¹⁵⁸ který

¹⁵² NOVÁK, Antonín. Housle a sen. *Kino* 2, 1947, č. 4 (24. 1.), s. 77. ISSN 0323-0295.

¹⁵³ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

¹⁵⁴ SVOBODA, Sv. Spor s Turgeněvem. *Kino* 23, 1968, č. 16 (8. 8.), s. 3. ISSN 0323-0295.

¹⁵⁵ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. O problematice situací a postav filmového zpracování. *Kino* 8, 1953, č. 13 (18. 6.), s. 199. ISSN 0323-0295.

¹⁵⁶ TAUSSIG, Pavel. Po řece Otavě. *Záběr* 1980, č. 20 (4. 11.), s. 7. ISSN 0139-7664.

¹⁵⁷ Měsíc nad řekou. *Kino* 7, 1952, č. 22 (23. 10.), s. 418. ISSN 0323-0295.

¹⁵⁸ BLECH, Richard. Oči režisérov. *Film a divadlo* 1958, č. 2 (31. 1.), s. 17 – 18. Podle článku silná kameramanská osobnost řazená do skupiny kameramanů, která byla odchovaná prvními nejstaršími představiteli tzv. české kameramanské školy (Ota Heller, Václav Vích), se stává vůbec nejsilnější kameramanskou individualitou

projevil svou mimořádnou „schopnost vystihnout ovzduší české krajiny“¹⁵⁹ již před válkou ve Vávrově poetickém filmu *Pohádka máje*. Spolupráce s režisérem Krškou podnítila kameramanův „umělecký růst“¹⁶⁰ po druhé světové válce a stala se „pilířem uměleckého záměru režiséra.“¹⁶¹

Ke spolupráci s kameramanem Ferdinandem Pečenkou se kritické obecenstvo vyjadřovalo zvlášť. Na uměleckém setkání kameramana a režiséra zdůrazňovala¹⁶² schopnost přizpůsobení se kameramanského talentu Pečenkova režisérské koncepci, čímž došlo k posílení záměru režisérovy filmové tvorby talentem a také realizačními schopnostmi kameramana – režisérova „osobitého vidění a cítění.“¹⁶³ Již ve čtyřicátých letech si Krška povšiml kameramanského talentu Pečenkova a o jeho kameramanskou práci se zajímal, sledoval ji na filmech ostatních režisérů.

4.6.4 Lyrická senzitivita krajiny a přírody

Tím, co předurčilo tyto dvě osobnosti ke spolupráci, byl společný „smysl a láska pro krajinu, krásu přírody, kterou Krška miloval.“¹⁶⁴ Režisérovo lnutí k přírodním motivům, k obrazům krajinných scénérií a neobvyklá a zvláštní soustředěnost pro její citlivé pochopení (např. filmové zachycení a pochopení živlu řeky a vody, které je přítomno i v úvodu a závěru filmu *Měsíc nad řekou* jako zobrazení vody v jejích fotografických a světelných kvalitách) jsou jasně patrné už v jeho rané filmové tvorbě počínající jeho námětovými filmy *Ohnivě léto* a *Kluci na řece*, a režisér k nim tíhne v průběhu celé tvorby, podobně jako tíhnul k exteriérovým záběrům. Měl cit pro krajinu, v níž dokázal vycítit zvláštní „jedinečnost a podmanivost,“¹⁶⁵ kterou ale měla možnost odhalit a realizovat filmová kamera. Na Pečenkově práci ho zajímal nejen kameramanský talent, dlouholeté profesionální zkušenosti a technická zdatnost, ale také spatřoval v jeho talentu schopnost „přirozeného citu a instinktu pro kouzlo

poválečného českého filmu. Stál za kamerou poetického filmu *Pohádka máje* (1940) Otakara Vávry, pro který se stal typickým „exteriérový záběr z jarní české krajiny.“ S režisérem Krškou začíná spolupracovat v roce 1947 na filmu *Housle a sen* a jejich spolupráce kontinuálně pokračuje po celá padesátá léta (končí rokem 1958, na filmu *Zde jsou lvi* se již Pečenka nepodílí), která jsou roky vrcholných děl a rozkvětu tvorby režiséra.

¹⁵⁹ BLECH, Richard. Oči režisérov. *Film a divadlo* 1958, č. 2 (31. 1.), s. 17.

¹⁶⁰ BLECH, Richard. Oči režisérov. *Film a divadlo* 1958, č. 2 (31. 1.), s. 17.

¹⁶¹ BLECH, Richard. Oči režisérov. *Film a divadlo* 1958, č. 2 (31. 1.), s. 17.

¹⁶² HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 296. ISSN 0015-1068. Ferdinand Pečenka byl vyhledávaný už před válkou, ve třicátých letech byl pak velmi vyhledávaným kameramanem. Nejvíce zaměstnávaný byl Martinem Fričem a Otakarem Vávrou, uvádí se v článku.

¹⁶³ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu IV. *Film a doba* 18, 1972, č. 8, s. 406. ISSN 0015-1068.

¹⁶⁴ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 296. ISSN 0015-1068.

¹⁶⁵ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 296. ISSN 0015-1068.

krajiny,¹⁶⁶ které sám jako režisérská osobnost umělecky cítil - a byla to také šrámkovská přírodní lyrika, pro niž měl hluboký cit a kterou toužil filmově vyjádřit.

Osobité vidění a cítění režiséra i jeho senzitivita se realizovaly skrze techniku kamery, za níž bylo cítit¹⁶⁷ nejen kameramana Pečenku, ale i osobnost režiséra Kršky. Uvádí se, že spolupráce s Krškou podnítila po válce kameramanův umělecký růst a talent a spíše kameraman Pečenka, který „nebyl po stránce tvůrčí typem partnerským, podléhal vlivu Krškova sugestivního vidění.“¹⁶⁸

4.6.5 Techniky kamery v *Měsíci nad řekou* (barva a světelná senzitivita)

V *Měsíci nad řekou* je na kameru, která se projevuje obrazově, kladen zvláštní důraz, který mohl režisér realizovat spolu s cíli svých uměleckých a filmových záměrů pouze ve vzájemnosti spolupráce s technikami kamery. Jedním ze znaků Pečenkovy kamery, který podlehl cíli režisérova záměru, byla výlučnost technické dokonalosti obrazu. Znaky dokonalosti techniky fotografie, jako čistý obraz atd., jsou přítomny už v prvních filmech režiséra a byl receptně přijat jako prostředek filmové poetizace - prvek podstatně se podílející na výstavbě filmového poetického tvaru) nebo lyrismus (lyrické ladění filmu bylo dáno do souvislosti s pojetím filmové kamery a s krajinnými a přírodními výjevy, které zachycovala, lyrickým bylo chápáno také estetické působení kamery a fotografie – krása fotografie) a stal se příznačným rysem režisérovy tvorby – odpovídal režisérovu neobvykle zdůrazněnému vizuálnímu cítění, senzitivě a tíhnutí k technické dokonalosti fotografie, která vyhovovala jeho citu pro zobrazení vysoké sensitivity světla a zachycení detailních rozdílů v tonalitách světla.

Kamera Pečenkova zaujala kritiku v kontextu českého filmu „hrou světla a stínu, jež je v českém filmu velmi neobvyklá.“¹⁶⁹ V *Měsíci nad řekou* se projevila také intenzivní senzitivita barev a impresionistická senzitivita světelných tonalit provedená v technice barvy Pečenkovy kamery, vyznačující se vysokými fotografickými kvalitami a provedená v dokonalé technické ostrosti, která dosáhla rozvinutí světelně a barevně impresionisticky plastického obrazu.

Už jedna z prvních, dubnová kritika filmu, znovu uvedla do vzájemné souvislosti kameru filmu s výstavbou poetických kvalit, v případě *Měsíce nad řekou* okamžitě zareagovala na techniku barvy (tolik se lišící od realistické popisnosti všedního světa), kterou

¹⁶⁶ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 296. ISSN 0015-1068.

¹⁶⁷ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu IV. *Film a doba* 18, 1972, č. 8, s. 406. ISSN 0015-1068.

¹⁶⁸ HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 297. ISSN 0015-1068.

¹⁶⁹ SLAVÍK, Bedřich. Film týdne. *Obzory* 3, 1947, č. 6 (8. 2.), s. 96.

přímo uvedla jako příčinu poetického působení filmu. Označila¹⁷⁰ film jako barevnou filmovou báseň a v článku uvedla: „Také kamera Ferd. Pečenky se zasloužila o působivé zbásnění filmu. Svou lyrikou a citlivostí – vždyť musel většinu filmu natáčet v atelieru¹⁷¹ s atmosférou podvečera, stmívání, rozednění a hlavně měsíčního kouzla letní noci...“¹⁷² Filmová kamera v *Měsíci nad řekou* dosáhla nové a vrcholné roviny, na jejíž novou kvalitu měla vliv i technika barvy, která byla recepčně přijata jako poetická.

4.6.6 Dominance obrazové složky v narativní formě

Již při hodnocení filmového počínu režiséra nazvaného *Ohnivě léto* kritika použila slov „lyrický film přírodní, vyprávějící v krásných obrazech,“¹⁷³ „málo dialogů a vyjadřující se hlavně řečí obrazovou.“¹⁷⁴ Jiné reakce filmové kritiky uvádí hodnocení, které poskytuje vysvětlení a konkrétní argumenty řeči obrazové, kterou film užívá. Vyjadřuje se, že „jejich filmová řeč je plná obrazů, obrátů a kouzel. Pomáhají si skulpturami, květy, hudbou a tou přírodou, aby vystihli duševní stavy svých mladých lidí. Záliba v symbolu a v dekorativnosti filmové řeči, v bohatém zjemnělém prostředí, pro které mají smysl a v přecitlivělé psychologii, toť znamení, která z nich činí opožděné filmové básníky okruhu Moderní revue.“¹⁷⁵ Dekorační aspekt nebo dekorativnost filmové řeči slouží ve filmu jako stylový aspekt - slouží zde formalisticky – jako „systém formálních prostředků, které neslouží zobrazení ani ději,“¹⁷⁶ tedy nepodléhá dominanci narativní formy, ale napomáhá výstavbě vlastního stylu. Motivace přítomnosti těchto prostředků ve filmu není kompoziční (není nezbytným prvkem pro výstavbu narativní kauzality, jejich přítomnost není nutnou podmínkou pro realizaci a vývoj akce dějové linie).

A. M. Brousil tuto filmovou řeč plnou obrazů uvádí do přímé souvislosti s duševními stavy, pro jejichž evokaci a vystižení jich film užívá – jedná se o prostředky motivované zevnitř, vnitřní psychologií zúčastněných postav, ale neslouží realizaci pohybu dějové akce. Souvislost duševních stavů s obrazovou řečí souhlasně vyplývá i z uvedeného kritického hodnocení filmu jako lyrického - vyprávějícího v obrazech. Kvůli nedějovosti filmu, kterou

¹⁷⁰ STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 5, 28. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

¹⁷¹ Natáčí se Šrámkův „Měsíc nad řekou.“ *Filmové informace* 3, 1952, č. 42 (16. 10.), s. 8. ISSN 1801-691X. Podle informací uvedených v dalších pramenech nebyl celý film natáčen v atelierech. List informuje o „vysoko nad píseckým jezem na Otavě stavěné části Hlubinova pokoje s výhledem na řeku.“

¹⁷² STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 5, 28. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

¹⁷³ Duše jižních Čech v novém filmu: Ohnivě léto. *Kinorevue* 6, 1939, č. 11 (1. 11.), s. 213. ISSN 1214-5122.

¹⁷⁴ Ohnivě léto. Filmová píseň o létu a mládí. *Kinorevue* 5, 1939, č. 52 (16. 8.), s. 504. ISSN 1214-5122.

¹⁷⁵ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁷⁶ HELMANOVÁ, Alicja. Styl. *Illuminace* 8, 1996, č. 3 (23), s. 58. ISSN 0862-397X.

hodnotí jako nedramatický aspekt filmu (tento aspekt je v pojetí nedějovost - nedramatičnost souhlasně identifikován v recepčních reakcích i u dalších Krškových filmů), kritizují užívání řeči obrazů jako „samoúčelné, jako snímky pro snímky ulpívající na kráse samoúčelně“¹⁷⁷ a jako nedostatek tam, kde „organicky nesouvisí s příběhem.“¹⁷⁸ Obrazovou řeč ale kategorizuje¹⁷⁹ jako lyrismus a obrazovou fantazii, díky které (důležitou roli hraje i komplexnost v pojetí obrazů přírody – „ráno i večer, parno i stín, strom i řeka, strže i lány obilí,“¹⁸⁰ která se podílí na formální ucelenosti) se film stává „filmovou básní.“¹⁸¹

Nedějovost nebo omezená dějovost a vyjádření se řečí obrazů vázaných (motivovaných) na vnitřní duševní stavy postav (filmová realizace vnitřních duševních stavů označovaná jako lyrismus) jsou podstatnými poetizačními prvky. Na filmu *Ohnivě léto* popsané užití obrazové filmové řeči a obrazových znaků jako např. skulptury a květy, přítomnost obrazových znaků motivovaných jako symboly nebo jejich dekorativní funkce, jsou jedním z typických a základních tvůrčích postupů režiséra, který se vyvíjí, variuje a prolíná i jeho následující poválečnou tvorbou. Jsou znakem režisérovy obrazové fantasmie a vizuálního citění, které byly identifikovány jako prostředky poetizace. List České slovo nehodnotí obrazovou fantazii jako samoúčelnou, ale vyslovuje svůj dojem, že „opticky došli režiséři mnohde k působivému vyjadřování vnitřních stavů.“¹⁸² Tady zaujal přispěvatele spíše ne-narativní čistě vizuální aspekt textury obrazu a techniky snímání kamerou, než jejich samotný předmětný obsah (krajina, skulptury, květy, symboly); daný kvalitou a technikou fotografie a sloužící k vyjádření vnitřního stavu - subjektivního vědomí postav.

4.6.7 Vizuální aspekty obrazu

V obrazové řeči *Měsíce nad řekou* lze shledat zvláštní důraz položený právě na optické kvality obrazu dané nejen intenzivní světelnou senzitivitou fotografie ale především také senzitivitou barev provedenou ve vysokých kvalitách fotografie technikou barev. Světelná a barevná senzitivita má zde navíc proměnlivý charakter nuancujících barev, světla a stínu měnících se po jednotlivých záběrech v propojení s vnitřním vědomím, duševními stavy a vzhledem k proměnlivosti světelných, barevných a stínových intenzit také s náladově se proměňujícími dojmy a citovými pochody subjektivního a pocitového hlediska zúčastněných

¹⁷⁷ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁷⁸ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁷⁹ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁸⁰ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁸¹ BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

¹⁸² HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

postav. Čistě optické ne - narativní vizuální kvality fotografie a obrazu strhávají pozornost na vlastní techniky obrazové realizace záběru – techniky kamery, vytvářejí vlastní formální struktury, které kromě vysoké intenzity působení na diváka, zprostředkovanou mimo jiné výtvarně orientovanou prací s barvou, slouží a napomáhají realizaci vyjádření vnitřních duševních stavů postav.

Kritika velmi ocenila práci kameramana, který „dokázal osvítit a fotografovat ateliérový prostor tak, že atmosféra obou pokojů Hlubinových (tak jemně architektem Karlem Škvorem odstíněných i ve stavbě) není nikterak jednotvárnou, přesto že v ní probíhá většina děje, ale jako by se proměňovala vždy s náladou scény.“¹⁸³ Výsledek nevyznívá i přes převažující scénickou statickosti staticky, nýbrž je dynamizován lyrizující vrstvou citových stavů. Dále ocenila kvality čisté fotografie, které byly vnímány jako poetické již v prvních filmech režiséra: „básnickým citem a básnickou vnímavostí dovedl uchovat i na filmovém plátně Šrámkově poesii všechnu její světelnost, průzračnost a sdělnost.“¹⁸⁴

4.6.8 Obrazové prostředky v *Měsíci nad řekou*

Jinotajné slovní výrazy přítomné ve filmu (měsíc, řeka, nebe, křídla, hvězdy) jsou ve filmu doprovázeny obrazem (už v prvním záběru měsíční záře odrážející se na hladině řeky doprovázeného recitací, v průběhu celého filmu se pak opakující motivy jako měsíční zář, hvězdné nebe, křídla symbolizovaná či evokovaná větrem povlávajícím záclonami na oknech v místnosti, otevřeným oknem a petrolejová lampa, jejíž ústřední symbolická hodnota ve filmu je v obraze ztvárněna i barvou – zelená a bílá lampa). Tyto motivy se nejen opakují v průběhu celého filmu, ale zároveň mají svůj vývoj a variují se v návaznosti na vývoj a stav situace a zlomové momenty – zelená lampa je odnesena a nahrazena bílou s blížícím se svítáním, tonalita obrazu není zabarvena jen v čase dějiště noci měsíční září, ale od začátku filmu se vyvíjí od sytého slunečního jasu a průzračnosti barev modré oblohy po šerosvit soumraku, který přejde v měsíční bílou zář až do kalného bezbarvého svítání, stejně tak se vyvíjí motiv větru – nejdříve jemně povlává, když Hlubinová poprvé otevře okno v místnosti a zcela graduje v závěru filmu, kdy Slávka pohlíží na obzor krajiny oknem a v pohledu jí brání divoce vlající záclony. To jsou jen základní barevné tonality, které lze uvést, jelikož jejich vývoj je barevně rozmanitý. Režisér pracuje s velmi jemnými a proměnlivými odstíny. Platí také větší důraznost kladená na některé motivy, které se jeví být dominujícími nejen

¹⁸³ BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295.

¹⁸⁴ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 271. ISSN 0015-1068.

časem, který zabírají ve filmové naraci, ale i expresivností. Díky nim se stávají ústředními některé motivy filmu – sem lze zařadit noc a měsíční zář, které jsou ve filmu ústředním okolním prostředím, a zelenou petrolejovou lampu. Ústřednost tématu noci a měsíční záře je vyjádřena i totožným úvodním a závěrečným záběrem, kterým je obraz noční hladiny řeky, v níž se odráží světelná měsíční zář, navíc doprovázený recitovaným veršem v úvodu filmu, které motivicky sjednocují film v ucelený formální tvar a výrazově sdělují, na který motiv je kladen důraz jako na motiv tematicky ústřední.

4.6.9 Zobrazení vnitřní podstaty příběhu vizuálními aspekty obrazu

Práci režiséra s barevnými tonalitami obrazu přibližuje jeden z ohlasů vedený jako částečný rozhovor s režisérem. Článek informuje o „vizuální metodě“,¹⁸⁵ kterou režisér užíval k přenesení lyrických pasáží textu námětu do „lyrických pasáží obrazových“,¹⁸⁶ která spočívala v nalezení „barevné dominanty“,¹⁸⁷ která by odpovídala vnitřnímu ladění filmu „typizující barevnou tóninou.“¹⁸⁸ Ve svých filmech režisér užíval tohoto postupu. Článek zmiňuje práci s barevnými dominantami ve filmu *Mladá léta* (1952), kde tři díly filmu charakterizoval modrou, zarůžovělou a zlatavě žlutou barevnou dominantou. Ve filmu *Stříbrný vítr* uvádí jako dominantní barevnou tóninu šedavě holubičí modř. V *Měsíci nad řekou* jsou barevné dominanty přítomny také – výrazně působí především vizuálně působící modré zabarvení s nádechy zářivě bílé ve scénách z nočního bytu Hlubinových. Film pracuje s barevnými tonalitami i v dalších scénách a částech filmu, např. s tonalitami evokujícími intenzivní sluneční zář v úvodu filmu a s tonalitami bezbarvého šedého svítání v závěru filmu.

4. 7. Náznakovost slova a dialogu ve zvukové složce

Příznačným rysem v dobových reakcích na filmy režiséra bylo časté vytýkání právě složky dialogu, která byla shledávána vždy nějakým způsobem za špatně provedenou nebo za nedostatečnou. V *Ohnivém létu* „hlavně zklamaly dialogy, mělké, plané, povrchní“,¹⁸⁹ filmu *Až se vrátíš* je vytýkáno, že „dialogy jsou násilné“,¹⁹⁰ „některé dialogy a situace ovšem už předem zrazují všechnu snahu“,¹⁹¹ „papírovost dialogů a úsloví“,¹⁹² „špatné, frázovité

¹⁸⁵ WENIG, Jan. Dokument – román – film. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 15. ISSN 0015-1068.

¹⁸⁶ WENIG, Jan. Dokument – román – film. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 15. ISSN 0015-1068.

¹⁸⁷ WENIG, Jan. Dokument – román – film. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 15. ISSN 0015-1068.

¹⁸⁸ WENIG, Jan. Dokument – román – film. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 15. ISSN 0015-1068.

¹⁸⁹ HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

¹⁹⁰ VANĚK, K. Až se vrátíš... *Rudé právo* 28, 24. 1. 1948, č. 20, s. 2. ISSN 0032-6569.

¹⁹¹ BOR, Vladimír. Český film „Až se vrátíš.“ *Mladá fronta* 4, 23. 1. 1948, č. 19, s. 4. 0323-1941.

dialogy,¹⁹² naopak časopis *Kino* tento nedostatek spíše oceňuje a nadto si všímá propojení dialogů s herectvím: „Ta mimika, ty výkřiky, doznívání dialogů, to jsou Krškovi herci, někteří lepší, jiní horší, v jednom jsou si však podobní: pathos!“¹⁹⁴ V kritice filmu *Jarní vody* si stěžují na to, že „literární dialog a třpytivý obraz nesplývají v jeden celek.“¹⁹⁵ Hlavním nedostatkem se jevila být buď literárnost dialogu, nebo jeho přehnané intonování, které neharmonicky vyčnívalo a nezapadalo do dobově požadovaného civilismu filmového jazyka. Nicméně kritické výtky k filmu *Ohnivě léto* z listu *České slovo* i k filmu *Až se vrátíš* z *Mladé fronty*, se dotkly otázky slova a dialogu ve filmu režiséra ještě o něco důkladněji, když upozornily na to, že nevhodně postavený dialog odporoval celkovému založení filmu, když „laciným, otřelým nebo necitelným slovem rozrušili zrcadlivě jasnou hladinu nálady.“¹⁹⁶ Jemnost a subtilnost filmu profilujícího se do poetického tvaru byla rušena nevhodně zvoleným slovním výrazem. Film s poetizačními tendencemi vyžadoval vyšší pozornost a obratnost ohledně práce se slovy a dialogem, což se podle názorů některých kritiků režisérovi ne vždy podařilo nebo nebylo správně porozuměno záměru filmu a v rámci formy realistického filmu požadovaly civilistní střízlivost.

4.7.1 Skrývané motivace postav

Film *Měsíc nad řekou* byl již v předcházející části textu charakterizován jako film prosté dějové linie s omezenou dějovostí vyznačující se důrazem na vyjádření procesů odehrávajících se v nitru zúčastněných, které je dáno složitě motivovanou životní situací postav, v níž hraje svou úlohu také nevyřčení vnitřních pohnutek, nedoslovnost, zamlčení či náznakovost, a minulost.

Důležitost složitě vyvinuté situace, kterou režisér ve filmu představuje, perцепčně zachytil článek v novinách, který se domnívá, že se režisér velmi přiblížil původnímu Šrámkovu záměru v zobrazení bezvýchodnosti situace: „režisér, i představitelé pěti hlavních rolí přistupují k básníkovu dílu s hlubokou pietou a vytvářejí své postavy v tónu básníkovy záměru, který nakusuje bezvýchodnost situace, v níž si bývalý skalní orel Hlubina, premiant gymnasia okresního městečka, nechává bez protestu ustříhovat křídla připravená k odletu.“¹⁹⁷

¹⁹² KAŠPAR-DÁN, Fr. Velkoměstská balada. *Národní osvobození* 19, 23. 1. 1948, č. 19, s. 4.

¹⁹³ SVOBODA, Jiří V. Český, ale špatný. *My* 48, 1948, č. 6 (6. 2.), s. 5.

¹⁹⁴ DRTÍLEK, Miloslav. EINHORN, František. Až se vrátíš. *Kino* 3, 1948, č. 4 (23. 1.), s. 67. ISSN 0323-0295.

¹⁹⁵ ŠVANDA, Pavel. Od pátku v kinech. Nový film Václava Kršky. *Rovnost* 83, 2. 8. 1968, č. 196, s. 6. ISSN 0862-7967.

¹⁹⁶ HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

¹⁹⁷ ZACH, František. Měsíc nad řekou. *Svět práce* 3, 1953, č. 29 (16. 7.), s. 9.

Slovy režiséra - obtížně vyjádřitelná situace složitě zachytitelných „náznaků, nalomených tónů, delikátního stesku a křehkosti citů, jejichž složitá interpunkce nebyla vždy zcela vystižitelná,¹⁹⁸ o kterou především šlo a o kterou, podle recepčního přijetí, šlo i ve filmu *Ohnivě léto*, jehož autoři vyjádřili něco, co „lze jen velmi těžko říci a co se jim podařilo podati neobvyklou a pozoruhodnou formou,¹⁹⁹ kterou zde charakterizovali jako „uměleckou úroveň a náznakové podání.“²⁰⁰

Náročnost v zobrazení a složitá postižitelnost vnitřních stavů postav v *Měsíci nad řekou* ve filmové realizaci spočívala v jejich otevřeném neprojevení, v bezkonfliktní nedramatičnosti a také v skrývaných motivacích postav, které se v dialogickém jednání nevyjadřovalo k jim odpovídající skutečnosti, ale příznačná byla spíše banalita dialogu realisticky motivovaná vztahováním se postav k přítomnosti a současnému stavu okolního prostředí, v němž žili (maloměstská skutečnost), a přijetím praktického vztahu k ní (Hlubina v papírnictví, vaření ráno v kuchyni starého bytu, hovory Slávky s matkou), ale také nedorečení, stejně tak i slovní a intonační náznakovost. Slovo a dialog zde zastává zvláštní pozici nejen vzhledem k okolnosti, že se jedná o zpracování divadelního námětu, ale i s ohledem na způsob, jakým může dialog a slovo figurovat v poetickém filmu.

4.7.2 Verbální víceznačnost

S názorem hodným uvedení přispívá ještě jednou článek k filmu *Ohnivě léto*, který se zamýšlí nad tím, že kdyby „pasáže, jež jsou míněny básnický, zpracoval opravdu básník, banalitu dialogů by proměnil ve vroucí a hodnotné slovo,²⁰¹ což je názorem dotvrzujícím nedůležitost konkrétního obsahu slov, ale o důrazu kladeném na intonaci a výraz slov, zvláště, pokud jako v *Měsíci nad řekou* dochází k naznačování významů za slovy nebo je důležitých několik výrazných opakujících se slov vyznívajících spíše v rovině symbolizujících významů než vztahujících se k reálné okolní skutečnosti nebo se vztahujících za ni (např. slova orel, křídla, ale i ústřední filmové motivy jako měsíc, řeka, hvězdy, všechny zvony světa, nebe; hovory o křídlech, cestách za nejkrásnější z hvězd, v náznacích o minulosti i tajné lásce a o včerejším dešti vložené v hovorech týkajících se běžných denních situací a okolností, které je

¹⁹⁸ KRŠKA, Václav. Režisérská poznámka k *Měsíci nad řekou*. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 267. ISSN 1801-9730.

¹⁹⁹ „*Ohnivě léto*“ před premiérou před premiérou. *Filmové listy* 11, 1939, č. 38-39, s. 1. ISSN 1801-3341.

²⁰⁰ „*Ohnivě léto*“ před premiérou před premiérou. *Filmové listy* 11, 1939, č. 38-39, s. 1. ISSN 1801-3341.

²⁰¹ HRNČÍŘ, Miroslav. *Ohnivě léto – odvážný pokus*. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

nepředpokládají). Důležitá je nosnost jednotlivých slov, která obecnou platností a širokým tematickým rozsahem připomínají symbolismy.²⁰²

Úvodním záběrem je naznačena úzká vazba mezi slovem a obrazem, která prochází celým filmem – film pokračuje dialogickou mnohomluvností a obrazovou staticností. Tento rys filmu pojmenovala²⁰³ kritika ve filmu *Stříbrný vítr* na některých scénách, ale lze jej shledat přítomným spíše v *Měsíci nad řekou*. Podle názoru přispěvatele časopisu *Film a doba* se vyznačuje Šrámkův text stejně jako text Františka Hrubína *Srpnová neděle* „verbální víceznačností překračující reálný rozměr zobrazované situace“²⁰⁴ – což je považováno za průkaznou lyrizaci dějové vrstvy hry. Používá v souvislosti s tímto také sousloví „disharmonicky utvářená lyrická montáž výstupů a scén,“²⁰⁵ což znamená, že „vnitřní monology v rámci dialogů narážejí na zásadní nepochopení partnera.“²⁰⁶ Verbální víceznačnost a disharmonicky utvářenou lyrickou montáž spolu s dialogy, které přerůstají v nepochopení, nebo jen naznačují a zamlčují, a stávají se spíše vnitřním monologem, odpovídá dialogické výstavbě také *Měsíce nad řekou*.

4.7.3 Vnitřní monolog

Přechod do vnitřního monologu, do něhož přerůstají některé dialogově začínající slovní vyjádření v hovoru s druhou postavou, je realizován po stránce zvukového řešení záběru. Z dialogu do vnitřního monologu jako by slovní vyjádření postavy přecházelo střídavě vždy v souladu se změnou ozvučení scény. Jde o střídání prostorově vyznívajícího (zvuk má *prostorovou dimenzi*) a ze scény vycházejícího hlasu postavy s hlasem znějícím neprostorově a vycházejícím zpoza, scénu či záběr, jako *mimoobrazový zvuk*, který jako by vycházel z mimoobrazového prostoru, je úzce spojen s vědomím postavy a vychází z nitra postavy – z vědomí izolovaného od vnějšího okolí. Režisér nechává prostorové a neprostorové dimenze zvuku vzájemně se proměnlivě střídat, často dochází k propojení mimoobrazového zvuku s *hlediskovým záběrem* postavy zabrané zezadu v pozici vyhlížející před sebe do okolí spolu s prostředím, které nahlíží divák přes její ramena a záda. Proměnlivý charakter obrazového

²⁰² BRUKNER, Josef. FILIP, Jiří. *Větší poetický slovník*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1968, s. 288-291. Symbol v poezii jako znak, který zastupuje obecný pojem, jako slovo o více významech nebo jako metafora.

²⁰³ ZVONÍČEK, Stanislav. F. Šrámek – Stříbrný vítr – V. Krška. *Film a doba* 3, 1957, č. 1 (leden), s. 40. ISSN 0015-1068.

²⁰⁴ KÖNIGSMARK, Václav. Teoretické aspekty jevištních adaptací filmového díla. *Film a doba* 28, 1982, č. 1(leden), s. 33. ISSN 0015-1068.

²⁰⁵ KÖNIGSMARK, Václav. Teoretické aspekty jevištních adaptací filmového díla. *Film a doba* 28, 1982, č. 1, s. 33. ISSN 0015-1068.

²⁰⁶ KÖNIGSMARK, Václav. Teoretické aspekty jevištních adaptací filmového díla. *Film a doba* 28, 1982, č. 1, s. 33. ISSN 0015-1068.

zvuku propojený s hlediskovými záběry je využíván během konverzace postav. Proměnlivý prostorový a neprostorový zvuk se objevuje jako motivovaný interiérem starého bytu Hlubinů, který lze rozdělit na vnitřní interiéru, v němž má zvuk svou prostorovou dimenzi, a vnější prostor okolo okna, které je umístěno na vyvýšené pódium, které odděluje prostor okna od prostoru interiéru a dělí celkový prostor bytu Hlubinů na interiéru a místo (okno), které otevírá prostor exteriéru krajiny, řeky i města, skrze které postavy vyhlížejí do exteriéru krajiny a od něhož zaznívají slovní vyjádření s úseky dialogů přecházejících do vnitřních monologů. Do vnitřního monologu propojeného s hlediskovým záběrem vycházejí právě na Vilíkova slova *“To přece není zázrak”*, která pronáší, když prochází kolem okna a vyhlíží do krajiny a na řeku. Vilíkova slova vyznívají v propojení se zvukovým řešením a hlediskovým záběrem nejen jako náležející vnitřnímu prožívání postavy, které je doplněno lyrickou intonací, ale také izolovaně – právě tato slova upoutávají více pozornosti díky náhlé změně zdroje zvuku vycházejícího ze scény a za scénou. Pojem zázrak se rovnocennou schopností symbolizující jinotajnosti řadí vedle ostatních výrazů jako měsíc, řeka, hvězdy, nebe a křídla.

4.7.4 Lyrická intonace

Recepční ohlasy zachytily verbální víceznačnost i důraz položený na práci se slovy a symbolizovanými významy. Podle jejich názoru právě zde vznikala poetičnost filmu. Nejvýstižněji popsal divácký zážitek časopis *Kino*: „Měsíc nad řekou přináší do kina nový zážitek: poesii. Tím trochu zmátl některé diváky. Nutí člověka v kinu, aby s filmovou realitou vnímal básnický příměr, aby pod nafilmovanou skutečností myslel na její druhý smysl a pod běžným významem slova vyslouchal i rozlet myšlenky. Učí nás v kinu myslet a cítit jinak než obvykle, vede nás výš.“²⁰⁷ Jeden z ohlasů si všímá pozornosti zaměřené na dialog a práci se slovem, které vyniká na úkor filmové statickosti. Domnívá se, že víceznačnou básnickou řeč Šrámkova námětu „citlivě a pietně do úst filmových postav až snad někde na úkor filmové kinematickosti. Nad scénářem mohly vznikat pochybnosti, nepřevažuje – li v něm slovo nad přímou akcí, která ovšem u Šrámkova je vždycky v nitru jeho postav, ve vnitřní dynamice a ve vnitřním monologu a dialogu. Odtud vyvěrá požadavek lyrické intonace.“²⁰⁸ Shledána byla práce s vnitřními monology realizovanými obrazovou i zvukovou složkou. Za náladově

²⁰⁷ BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295.

²⁰⁸ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 271. ISSN 0015-1068.

lyrickou práci s dialogem považoval časopis Kino i „konversační techniku, díky níž dialog oslňujícím způsobem srší barvami, náladami a citem.“²⁰⁹

4.7.5 Hudební složka

Harmonické a melodické přechody lyrické intonace blíží se hudebnímu výrazu slouží vnitřním obsahům textu. Výraznou funkci zastupuje ve filmu hudební složka, která se spojuje s lyricky intonovaným textem a citlivě reaguje na vyslovovaný text. Spolupráci hudební složky se slovem hodnotí i Film a doba: „Některé záběry byly Krškou a Pečenkou komponovány přímo jako akordy a přízvuky a mají svůj hudebně-básnický výraz, což bylo jemně cítěno i stříhem J. Kohouta.“²¹⁰ Hudba slouží k vyjádření obtížně sdělitelných subjektivních obsahů. Hudební složka dokáže vyjádřit i naznačované obsahy, má schopnosti vyjádření jejich velmi jemného, ale přesného odstínění. Na hudební složku filmu reaguje jeden z ohlasů: „hudba měla podložit dlouhé pasáže dramatického básnického textu a při tom citlivě reagovat na to, co se mluví. Specifičností Šrámkova dialogu tak nároky na skladatele ještě vzrostly. Šrámkovský dialog často spíš naznačuje, než dořikává, jindy zas utahuje pod běžným povrchem slov zrcadlení hlubšího smyslu. A tu právě je veliká úloha hudby, aby dala vyplynout tomu vnitřnímu na povrch vjemu diváka - posluchače.“²¹¹

5. Shrnutí analýzy filmu *Měsíc nad řekou*

Ve filmu nebyla identifikována akční dějovost, ale převažující nedějovost a nedramatičnost. Jeden z ohlasů podotýká, že film „zachovává dialogy a scény v délce pro běžný film neúnosné.“²¹² List Svět práce hodnotí děj námětu, který pokládá za neodpovídající vhodnosti filmové realizace: „Na film je to snad příliš všední.“²¹³ Ve výsledku film nepůsobí nezajímavě, staticky ani nefilmově. Naopak je hodnocen jako „působivý“,²¹⁴ „umělecky čistý a pravdivý“,²¹⁵ „působivé, pravdivé a strhující“²¹⁶ filmové dílo působící především na divákův „cit“²¹⁷ a odehrává se „hluboko ve tvém nitru.“²¹⁸ Všemi svými prostředky film rozvíjí

²⁰⁹ BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295.

²¹⁰ TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 271. ISSN 0015-1068.

²¹¹ BOR, Vladimír. LÍDL, Václav. Srnkova hudba k „Měsíci nad řekou“. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 77. ISSN 1801-9730.

²¹² VESELÝ, Ludvík. Mistrovské tlumočení Šrámkovy hry. *Literární noviny* 2, 1953, č. 35, s. 6. ISSN 0459-5203.

²¹³ ZACH, František. Měsíc nad řekou. *Svět práce* 3, 16. 7. 1953, č. 29, s. 9.

²¹⁴ STEINER, František. Barevná filmová báseň. *Lidová demokracie* 9, 26. 4. 1953, č. 99, s. 5. 0323-1143.

²¹⁵ SOTOLÁŘ, V. Šrámkova poesie námětem filmu. *Cesta míru* 2, 5. 9. 1953, č. 36, s. 8.

²¹⁶ HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou.“ *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 680. ISSN 0015-1068.

²¹⁷ DVOŘÁK, Karel. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ ve filmu. *Práce* 9, 25. 7. 1953, č. 176, s. 4.

²¹⁸ SOTOLÁŘ, V. Šrámkova poesie námětem filmu. *Cesta míru* 2, 5. 9. 1953, č. 36, s. 8.

estetické a citové vnímání diváka – vytříbenou prací s barvou, se světelnou texturou fotografického obrazu, po zvukové stránce konverzační techniky působí proměnlivou lyrickou intonací. Proměnlivost světelná, barevná i zvuková nepůsobí statickým, ale dynamizujícím dojmem. Je motivovaná vnitřním prožíváním postav, které je tímto způsobem evokováno. Prostě vyznívající dějová linie skrývá ve složité situaci složitě se vyvíjející citové stavy postav, které nejsou projeveny otevřeně a přímou akcí, ale k vyjádření užívají náznaků a zámlk. Z narativního hlediska je ve filmu přítomná výrazná hloubka narace, jelikož důraz je kladen na zprostředkování vnitřních duševních stavů a prožívání postav. Funkci vyjádření a zobrazení vnitřních stavů postav hudební složkou zastává vedle hudební složky filmu i složka obrazová (světelná textura, práce s barvou), jejíž prostředky lze vzhledem k přítomnosti práce s hlediskovými záběry a vnitřními monology považovat za prostředek, který nabádá diváka k převzetí hlediska vnímání postavy, čímž je zprostředkováno její psychologické prožívání. Hledisko vnímání postavy je subjektivizovaným hlediskem. Zobrazení subjektivizovaných vnitřních stavů je ve filmu realizováno prostředky ne-narativní formy.

6. Shrnutí dobového recepčního přijetí *Měsíce nad řekou*

O filmu se psalo již brzy před premiérou a v době jeho natáčení. Ve vztahu k filmu vznikala očekávání filmu s určitou mírou poetických rysů jako předpoklad naplnění a věrného zpracování předlohy. Píše se doslova, že Václav Krška, chtěl tímto filmem vzdát hold velikému českému básníkovi a vystihnout poetické kouzlo předlohy (...); svým jemným lyrickým laděním chce diváka seznámit s bohatou paletou Šrámkova básnického umění.²¹⁹ O filmu se také píše, že je to dílo, které ve svém „filmovém zpracování zachovává křehkost a něhu literární předlohy Fráni Šrámkova.“²²⁰ Jeden z článků v časopisu Kino uvádí informaci o druhovém charakteru budoucího filmu. Týž článek opět zmiňuje půvaby města Písku a píseckých zákoutí, Hlubinův dům vestavěný ve starých městských hradbách a exteriérové scény. Podle informací časopisu Kino mělo jít o veselohru, přesněji měla tato veselohra být „poetickou veselohrou“²²¹ se zachovaným lyrickým laděním Šrámkova díla - také půvabné exteriéry jsou zde znovu uváděny jako související příčina poetického rysu budoucí veselohry. Příspěvatelé filmové kritiky do některých periodik zhlédli film ještě před premiérou v promítací síni státního filmu. Tak tomu bylo u příspěvku Františka Steinera z Lidové demokracie, který jako vůbec první důkladnější kritika filmu založená na snaze posoudit

²¹⁹ Nový film Václava Kršky před dokončením. *Filmové informace* 3, 1952, č. 50 (11. 12.), s. 9. ISSN 1801-691X.

²²⁰ Film laureáta státní ceny, režiséra Václava Kršky před ukončením. *Filmové informace* 4, 1953, č. 4 (22.1.), s. 16. ISSN 1801-691X.

²²¹ Měsíc nad řekou. *Kino* 7, 1952, č. 22 (23. 10.), s. 418. ISSN 0323-0295.

opravdové kvality filmu při jeho působení na diváka, článek o *Měsíci nad řekou* nadepisuje titulkem „Barevná filmová báseň Václava Kršky.“²²²

Obdobně nesouladně a protichůdně, jako hodnotila dobová kritika průlom nerealistického příběhu do realistického rámce ve filmu *Řeka čaruje*, působí vedle sebe naprosto protichůdně dvě hodnocení filmu - jako veselohry a jeho následné okamžité hodnocení v novinách Lidová demokracie, které jej považovaly za filmovou báseň. Vyjma předpremiérovou zmínku o filmu v tisku ji už žádná následující hodnocení nenásledovala a film jako veselohru nevnímala. Tisk měl blízko ke kategorizaci filmu jako veselohry pravděpodobně z důvodu živé veseloherní tradice českého filmu i českého prostředí nebo pravděpodobně z důvodu předcházejících divadelních dramatisací hry, které, jak kontextuálně vyplývá z tiskových dokumentů²²³, byly interpretovány jako lyrická komedie. Pokud by dobové reakce na film *Měsíc nad řekou* měly být reprodukovány v obecnější rovině jejich povšechného způsobu přijetí, lze uvést, že po té, co filmová kritika a recenzentská žurnalistika film spatřila a sama jej měla hodnotit, neskrývala překvapení, údiv a neočekávané dojmy, kterými film působil. Reagovala proto velmi bezprostředně a k hodnocení filmu přistupovala se zaujatou pozorností. Naplnila se tak slova z dubnového čísla Lidové demokracie, která o filmu předpovídala, že „v mnohém směru bude překvapením nejen pro diváky, ale i odborníky.“²²⁴ Měřítka veselohry byla pro jejich hodnocení a popis jejich dojmů z filmu naprosto nedostačující a žádný z ohlasů film jako veselohru nikdy nekategorizoval, ačkoliv kvůli určitým znakům filmu i kontextu dobových komediálně laděných dramatisací hry, se k tomuto hodnocení mohla snadno uchýlit.

Nejvýmluvněji dokumentují dobově charakteristický a většinový způsob přijetí *Měsíce nad řekou* veřejností dva z ohlasů. Filmové informace v srpnu ještě před premiérou uvádějí: „Filmové zpracování tak choulostivé a obtížné látky, jakou je šrámkovská divadelní hra se svým těžce postižitelným kouzlem vzbudilo zájem v odborných kruzích i v širší veřejnosti.“²²⁵ Pozornost vzbudila básnická povaha předlohy, náročnost zpracování takové látky. Ne chladně reagující přijetí dokládá příklad ohlasu z Mladé fronty, která hodnotí situaci necelý měsíc po premiéře. „Z nově uvedených filmů vyvolal nevšední zájem barevný film

²²² STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 9, 26. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

²²³ KRŠKA, Václav. Režisérská poznámka k *Měsíci nad řekou*. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 268. ISSN 1801-9730.

²²⁴ STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 9, 26. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

²²⁵ K uvedení filmu „*Měsíc nad řekou*“ na plátna našich kin. *Filmové informace* 4, 1953, č. 32 (13. 8.), s. 8. ISSN 1801-691X.

režiséra Václava Kršky „Měsíc nad řekou.“²²⁶ Ohlas z časopisu Kino hodnotí situaci okolo přijetí *Měsíce nad řekou* veřejností nejvýmluvněji: „Už dlouho nerozrůznil tak řady filmových diváků žádný český film jako nedávno „Měsíc nad řekou“. Jedni jsou u vytržení: To je ono! To je ta pravá cesta našeho filmu! Nejraději by nalinkovali celou filmovou tvorbu k výpravám do měsíčního svitu, aby nic jiného neviděli a neslyšeli. Druzí se přímo hrozí. Co je to? Kam to spějeme? K čemu je nám takový film potřeba? Chtěli by, aby se někdo odpovídal a soudil, že takové věci filmujeme v pětiletce... Ten rozruch, to zmatení názorů není náhodné. Právem se stala diskuse o „Měsíci“ otázkou těchto dnů.“²²⁷

Film byl dobovými recepčními ohlasy přijat jako poetický film. Časopis *Kino* píše, že v českém filmu v *Měsíci nad řekou* „ožilo básnické dílo, citově bohaté a smyslově čisté, křehké až kouzelné.“²²⁸ Dokonce byl *Měsíc nad řekou* považován za film, který byl „opravdu prvním básnickým filmovým dílem, u nás vytvořeným. I dříve byly pokusy o básnické filmy, ale jejich básnivost snižovala obvykle jejich filmovou hodnotu. Tentokrát však ryzí Šrámkova poesie, stále znějící a stále stejně životná, dodává filmu strhující básnickou sílu, jakou náš divák u domácího filmu posud nepoznal.“²²⁹ V oblasti poetického filmu bylo režisérovo pojetí považováno za nejen výjimečně působivý poetický film, ale také za „novátorský čin, který pomohl odhalit nový filmový kontinent.“²³⁰

²²⁶ ROUBÍČEK, Zd. Měsíc nad řekou. *Mladá fronta* 9, 20. 9. 1953, č. 226, s. 4.

²²⁷ BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295.

²²⁸ HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. O problematice situací a postav filmového zpracování. *Film a doba* 8, 1953, č. 13 (18. 6.), s. 199. ISSN 0015-1068.

²²⁹ TRÄGER Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 271. ISSN 0015-1068.

²³⁰ VRABEC, Vlastimil. Filmová báseň o lásce a mládí. *Svobodné slovo* 9, 1953, č. 207 (30. 8.), s. 3. ISSN 0231-732X.

7. Závěr

Tématem práce byly proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání filmové tvorby českého režiséra Václava Kršky. Úkolem práce bylo v kontextuálním diskurzivním prostoru novinářského diskurzu prokázat nebo vyvrátit poetický charakter režisérovy tvorby. Práce metodologicky vyšla z novohistorického pojetí filmové historie v recepčních studiích, které usiluje o opětovné recepční přezkoumání historiografií kategorizovaného a ustaveného vnímání filmové tvorby. Pro recepci a zhodnocení filmové tvorby využila práce estetického přístupu teoreticko - kriticky orientované neoformalistické filmové analýzy. Mediální obsah dobového tisku recepčně reagující na režisérovu filmovou tvorbu v době jejího uvádění do kin se stal zdrojem dobově autenticky reagujících recepčních ohlasů filmové tvorby, které byly vztaženy k analýze filmu. Prověření dobově autenticky reagujících recepčních ohlasů mělo za cíl historicky rekonstruovat její způsoby vnímání tvorby režiséra a pokusit se odhalit příčiny a souvislosti poetického filmového tvaru.

V teoretické části práce byla nastíněna podstata neoformalistické filmové analýzy. Uvedeny byly její základní postupy, které jsou využitelné pro analýzu filmového díla v recepčních studiích. Součástí první části práce bylo také uvedení problému poetického filmu z hlediska zobecňujících předpokladů o poetickém tvaru převzaté z literární teorie. Zdůrazněn byl aspekt subjektivity jako předpoklad lyrické poezie a zprostředkovatel subjektivního vědomí vystupujících postav, se kterým se divák může při vnímání filmu emocionálně ztotožňovat.

V analytické části byla pozornost soustředěna na vnímání konkrétního filmového díla vybraného z režisérovy filmografie. Pro analýzu byl zvolen film *Měsíc nad řekou*. Při shledání obdobných prvků a společných rysů režisérovy tvorby i v dalších filmech režiséra, byla analýza kontextuálně doplněna i jejich uvedením, většinou v případě, pokud přispívaly k názornému předvedení způsobů výstavby poetického stylu nebo k postižení způsobu a vývoje vnímání některých prvků vztahujících se k pojmu poetického filmu.

Před samotnou analýzou proběhlo zhodnocení motivického pozadí režisérovy tvorby za účelem srovnat motivy obsažené v *Měsíci nad řekou* se zbylou tvorbou a rozpoznat, zda režiséra k látce poutal hlubší vztah nebo vztah pouze inspirační. Zjištěna byla hlubší spřízněnost filmového režiséra s básnickou osobností spisovatele Šrámka a v jeho filmech bylo shledáno opakování motivů, které se podobají šrámkovským motivům, ale vycházejí z osobnostní podstaty režiséra, která nalezla spříznění s motivy básníka. Výzkum dobového novinářského diskurzu také odhalil osobní zaujetí režiséra pro poezii, dále pomohl definovat

stylistický proud, kterým byl jako příslušník své generace režisér ovlivněn, který se mohl projevit na charakteru jeho filmů. Projevila se také režisérova původní spisovatelská činnost a autorství většiny filmových scénářů, které realizoval, což zvýšilo možnost naplnění filmové poetičnosti z hlediska autorského nekonvenčního přístupu k tvorbě.

Pro analýzu filmu bylo použito narativní a recepční analýzy, které byly kontextuálně doplňovány uvedením dobových recepčních zhodnocení novinářského diskurzu. Analýzu sjednocoval v průběhu práce postup narativní analýzy, který závisel na určení přítomnosti narativní a ne-narativní filmové formy. Narativní aspekt byl zvolen jako výchozí bod analýzy. Postupně se analýza dostávala i ke zhodnocení přítomnosti ne-narativních aspektů a prostředků technik stylu filmu (obrazová složka), které jsou recepčně vnímatelné divákem. Nejdříve byla provedena narativní analýza, která dospěla k závěru o nepřítomnosti dominantní narativní formy. Shledána byla potlačená dějovost, nedramatičnost, lyrizující prostředky, které provázejí vyprávění a psychologičnost filmu. Následovala analýza obrazové, hudební a zvukové složky. Poslední dvě kapitoly textu celkově shrnuly provedenou analýzu filmu a dobové recepční přijetí filmu novinářským diskurzem. Analýzou dospěla práce k závěru, že filmová tvorba režiséra Václava Kršky je poetickým filmem. Východiska analýzy se nerozcházela s názorovými hledisky dobového přijetí. Během analýzy byla prokázána uplatnitelnost estetické a teoreticko-kritické neoformalistické analýzy pro recepci poetického filmu. Prokázané aspekty filmové formy přispívající k výstavbě ne-narativních struktur filmové formy, jako např. shledaná psychologičnost a soustředěnost na vnitřní prožívání postav filmu, byly prokázány jako související s výstavbou poetického filmového tvaru. Zvolením hlediska narativního aspektu došlo k rozlišení na vyprávění směřující k výstavbě vnější dynamické dějovosti a naopak na způsob filmového vyprávění orientovaného do nitra postav, které směřuje k zobrazení duševní stavů a které se vyznačuje vnitřní dynamikou, i přes zdánlivou obrazovou statičnost. V hodnotících soudech byla nalezena také kritéria vlastností filmové formy. Přítomno bylo zejména kritérium intenzity působení, které bylo často se vyskytujícím pojmem při hodnocení poetického filmu, vedle ní také originalita, která byla zdůrazňována při hodnocení obrazové složky filmu jako, v kontextu ostatní filmové tvorby české kinematografie, objevené a nové užití dokonalosti technických prostředků kamery, která směřuje k nebývalým optickým kvalitám obrazu.

Anotace

Autor práce: Hana Bártová

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název diplomové práce: Proměny novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání poetického filmu Václava Kršky

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Počet znaků: 138 198

Počet titulů použité literatury: 35

Počet příloh: 0

Klíčová slova: recepce filmové tvorby, poetický film, nová filmová historie

Charakteristika diplomové práce: Práce se zabývá filmovou tvorbou českého režiséra Václava Kršky. Zkoumá vztah novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání a recepčnímu přijetí filmové tvorby. K analýze filmu užívá neoformalistické filmové analýzy. Cílem práce je na základě dobového novinářského diskurzu ve vztahu k vnímání filmové tvorby režiséra postihnout možnosti jejího vnímání a určit její poetický charakter.

Annotation

Author of the work: Hana Bártová

Faculty of philosophy

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Title of thesis: The transformations of journalistic discourse towards perception of poetic filmography of Václav Krška

Supervisor of the thesis: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Number of symbols: 138 198

Number of used literature titles: 35

Number of supplements: 0

Key words: reception of film, poetical film, new film history

Characteristic of the thesis: The bachelor thesis deals with the movie of czech film director Václav Krška. Research the relation of journalistic discourse towards perception and reception acceptance of film production. About analysis of film uses the neoformalistic film analysis. The aim of the work is on the basis of period journalistic discourse towards perception of director's film production assess it's poetical character.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

Literatura

BARTOŠEK, Luboš. *Básník českého filmu Václav Krška*. Praha : Český filmový ústav, 1970, 3 s.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1985, 424 s.

BARTOŠKOVÁ, Šárka. BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily: Čs. Scénáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů*. 2. vyd. Praha : Čs. filmový ústav, 1986, 520 s.

BORDWELL, David. THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRUKNER, Josef. FILIP, Jiří. *Poetický slovník*. 2. vyd. (1. vyd. v MF) Praha : Mladá fronta, 1997, 368 s. ISBN 80-204-0650-6.

BRUKNER, Josef, FILIP, Jiří. *Větší poetický slovník*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1968, 321 s.

DOKOUPIL, Blahoslav. HRUŠKA, Petr. KUBÍČEK, Tomáš. PŘIBÁŇ, Michal. SVOBODA, Richard. ZELINSKÝ, Miroslav. *Slovník literárních časopisů, periodických literárních sborníků a almanachů 1945-2000*. Brno : Host – Votobia, 2002, 334 s. ISBN 80-7294-041-4. ISBN 80-7198-521-X.

DVOŘÁK, Jan. *Poetický svět Václava Kršky*. 1. vyd. Praha : Čs. filmový ústav, 1989, 68 s.

FAIRCLOUGH, Norman. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London : Routledge, 2003, 270 s. ISBN 0-415-25892-8.

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. 1. vyd. New York : Longman Publishing, 1995, 265 s. ISBN 0-582-21984-1.

FAIRCLOUGH, Norman. *Media Discourse*. 1. vyd. London : Hodder Arnold, 1995, 211 s. ISBN 0 340 58889 6.

KLIMEŠ, Ivan. *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. 1. vyd. Praha : Československý filmový ústav, 1988, 300 s.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. 1. vyd. Praha : Levné knihy, 2008, 344 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HLAVÁČEK, Luboš. *Nesmrtelní ve filmu. Umělci a umění v dílech světové kinematografie*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1961, 152 s.

KAŇUCH, Martin. *Priestor vo filme / Space in film*. vydanie prvé. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000, 313 s. ISBN 80-89009-00-X.

MATZNER, Antonín. PILKA, Jiří. *Česká filmová hudba*. Praha : Dauphin, 2002, 453 s. ISBN 80-7272-013-9.

MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004, 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl I.: Obecné věci básnictví*. 2. doplněné vyd., v nakl. první. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1948, 350 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982, 906 s. ISBN 01-092-82.

NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada a moderní epika*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1975, 180 s.

NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada v proměně doby*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1989, 256 s.

PLUTKO, Pavol. *Cesta k básnickému tvaru (kontext, téma, lyrický subjekt)*. 1. vyd. Bratislava : Smena, 1979, 151 s.

PTÁČEK, Luboš (sest.). *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc : Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.

STAIGER, Emile. *Základní pojmy poetiky*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1969, 192 s.

SCZCEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha : Herrman a synové, 2004, 528 s. ISBN 80-239-4107-0.

STIBRAL, Karel. DADEJÍK, Ondřej. ZUSKA, Vlastimil. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. 1. vyd. Praha : Dokořán, 2009, 317 s. ISBN 978-80-7363-247-2.

SVOBODA, Jan. *Skladba a řád : český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2007, 405 s. ISSN 978-80-7004-132-1.

ŠRÁMEK, Fráňa. *Měsíc nad řekou*. 8. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1967, 180 s.

ŠRÁMEK, Fráňa. *Stříbrný vítr*. 16. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1969, 247 s. ISBN 22-008-69.

TIMOFEJEV L. I., TURAJEV S. V. *Slovník literárnovedných termínov*. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981, 301 s.

TURGENEV, Ivan Sergejevič. *Jarní vody*. 5. vyd. Praha : Práce, 1977, 152 s. ISBN 24-058-77.

PILKA, Jiří. *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Praha : Svaz československých skladatelů, 1957, 114 s.

PILKA, Jiří. *Jiří Srnka a Jižní Čechy*. 1. vyd. České Budějovice : Jihočeské nakladatelství, 1988, 195 s.

PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. 1. vyd. Praha : Orbis, 1960, 72 s.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. 2. vydání rozšířené. Praha : Československý spisovatel, 1984, 468 s.

ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. dopl. vyd. Praha : KMa, 2008, 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4.

Články

ČECHOVÁ, Briana. Francouzský poetický realismus očima amerického profesora. *Illuminate* 17, 2005, č. 4 (60), s. 109-113. ISSN 0862-397X.

Film a poezie. *Cinepur* 12, 2003, č. 28, s. 18-20. ISSN 1213-516X.

MRAVCOVÁ, Marie. Romance pro křídlovku aneb jak se z básně zrodil film. *Illuminate* 1, 1989, č. 2, s. 38-63. ISSN 0862-397X.

HELMANOVÁ, Alicja. Styl. *Illuminate* 8, 1996, č. 3 (23), s. 53 – 92. ISSN 0862-397X.

LOWRY, Stephen. Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka. *Illuminate* 5, 1993, č. 2 (10), s. 71 - 82. ISSN 0862-397X.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza : jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1 (29), s. 5 – 36. ISSN 0862-397X.

PASOLINI, Pier Paolo. Film jako poezie a próza. *Film a doba* 11, 1965, č. 11, s. 589 – 596. ISSN 0015-1068.

Elektronický zdroj

KOHOUTEK, Jan. *Veřejná polemika o uvedení seriálu Třicet případů majora Zemana v české televizi po roce 1989 (diskurzivní analýza českého celostátního tisku)*. Brno : Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2011, 126 s. [online, cit. 24. 4. 2012] Dostupný z WWW: <http://is.muni.cz/th/146053/ff_m/>.

Prameny

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. KLIMEŠ, Ivan. PANZNEROVÁ, Jitka. *Český hraný film II (1930-1945)*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 1998, 499 s. ISBN 80-7004-090-4.

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. KLIMEŠ, Ivan. PANZNEROVÁ, Jitka. *Český hraný film III (1945-1960)*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2001, 479 s. ISBN 80-7004-102-1.

OPĚLA, Vladimír. URBANOVÁ, Eva. URGOŠÍKOVÁ, Blažena. KLIMEŠ, Ivan. PANZNEROVÁ, Jitka. *Český hraný film IV (1961-1970)*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2004, 693 s. ISBN 80-7004-115-3.

Články z periodik

Ohnivě léto

„Ohnivě léto“ před premiérou. *Filmové listy* 11, 1939, č. 1, s. 38-39. ISSN 1801-3341.

Lída Baarová v novém českém filmu. *Filmové zajímavosti* 4, 1939, č. 148 (3. 8.), s. 1. ISSN 1801-6936.

„Ohnivě léto“ – oslava mládí. *Filmový kurýr* 13, 1939, č. 31 (4. 8.), s. 3. ISSN 1801-9501.

Ohnivě léto. Filmová píseň o létu a mládí. *Kinorevue* 5, 1939, č. 52 (16. 8.), s. 504 - 505. ISSN 1214-5122.

Film o nových filmech. *Lidové noviny* 47, 20. 9. 1939, č. 526, s. 10. ISSN 1802-6265.

HRNČÍŘ, Miroslav. Ohnivě léto – odvážný pokus. *České slovo* 31, 20. 10. 1939, č. 348, s. 8.

BROUSIL, A. M. Jižní Čechy v „Ohnivém létu“. *Venkov* 34, 20. 10. 1939, č. 246, s. 6.

„Ohnivě léto“. *Národní listy* 79, 21. 10. 1939, č. 278, s. 3. ISSN 1214-1240.

SÍLA, Jiří. Úmysly a výsledky. *Národní práce* 1, 22. 10. 1939, č. 290, s. 8.

Duše Jižních Čech ve filmu Ohnivě léto. *Kinorevue* 6, 1939, č. 11 (1. 11.), s. 213. ISSN 1214-5122.

KUJAL, Quido E. Ohnivé léto. *Český filmový zpravodaj* 19, 1939, č. 33 (4. 11.), s. 6. ISSN 1801-9455.

Kluci na řece

Kouzlo klukovské romantiky. *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 7 (18. 2.), č. 7, s. 2. ISSN 1801-9501.

Poesie chlapectví ve filmu. *Národní práce* 5, 19. 11. 1943, č. 318, s. 3.

BONHARDOVÁ, Nina. Kluci před kamerou. *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 33 (18. 8.), s. 4. ISSN 1801-9501.

ROCH, Joža. „Kluci na řece“ – zdařilý pokus o český film. *Venkov* 39, 26. 8. 1944, č. 201, s. 3.

SRKAL, Viktor. Vyznání lásky k mládí. *Pondělní Národní politika* 62, 28. 8. 1944, č. 237, s. 2. ISSN 1805 -2444.

Po premiéře filmu „Kluci na řece.“ *Večer* 31, 26. 8. 1944, č. 201, s. 2.

BONHARDOVÁ, Nina. Dětský film „Kluci na řece. *Kinorevue* 10, 1944, č. 45 (13. 9.), s. 354. ISSN 1214-5122.

Řeka čaruje

„Řeka čaruje“ – nový český film. *Lidové listy* 23, 8. 9. 1944, č. 212, s. 3.

Z pražských premiér. *Lidová demokracie* 2, 26. 1. 1946, č. 22, s. 3. ISSN 0323-1143.

„Řeka čaruje“ v zrcadle tisku. *Filmové zpravodajství* 2, 5. 2. 1946, č. 25, s. 4. ISSN 1801-6952.

Housle a sen

NOVÁK, Antonín. Housle a sen. *Kino* 2, 1947, č. 4 (24. 1.), s. 76-77. ISSN 0323-0295.

BROUSIL, A. M. Báseň a pravda. *Zemědělské noviny* 3, 6. 2. 1947, č. 31, s. 2. ISSN 0139-5777.

SLAVÍK, Bedřich. Film týdne. *Obzory* 3, 1947, č. 6 (8. 2.), s. 96.

ŽALMAN, Jan. Housle a sen. *Kino* 2, 1947, č. 9 (28. 2.), s. 164-165. ISSN 0323-0295.

Hudební báseň Housle a sen. *Pravda* 3, 6. 3. 1947, č. 55, s. 4.

Až se vrátíš

KAŠPAR-DÁN, Fr. Velkoměstská balada. *Národní osvobození* 19, 23. 1. 1948, č. 19, s. 4.

BOR, Vladimír. Český film „Až se vrátíš.“ *Mladá fronta* 4, 23. 1. 1948, č. 19, s. 4. 0323-1941.

DRTÍLEK, Miloslav. EINHORN, František. Až se vrátíš. *Kino* 3, 1948, č. 4 (23. 1.), s. 67. ISSN 0323-0295.

Řekneme si opět něco o námětu. „Předtucha“ dobrá – „Až se vrátíš“. *Vývoj* 3, 1948, č. 4 (28. 1.), s. 8.

VANĚK, K. Až se vrátíš... *Rudé právo* 28, 24. 1. 1948, č. 20, s. 2. ISSN 0032-6569.

SVOBODA, Jiří V. Český, ale špatný. *My* 48, 1948, č. 6 (6. 2.), s. 5.

Měsíc nad řekou

Natáčí se Šrámkův „Měsíc nad řekou“. *Filmové informace* 3, 1952, č. 42 (16. 10.), s. 8. ISSN 1801-691X.

Měsíc nad řekou. *Kino* 7, 1952, č. 22 (23. 10.), s. 418. ISSN 0323-0295.

Nový film Václava Kršky před dokončením. *Filmové informace* 3, 1952, č. 50 (11. 12.), s. 9. ISSN 1801-691X.

Měsíc nad řekou. *Filmové informace* 4, 1953, č. 4 (22. 1.), s. 16. ISSN 1801-691X.

Film laureáta státní ceny, režiséra Václava Kršky před ukončením. *Filmové informace* 4, 1953, č. 4 (22.1.),s. 16. ISSN 1801-691X.

STEINER, František. Barevná filmová báseň Václava Kršky. *Lidová demokracie* 9, 26. 4. 1953, č. 99, s. 5. ISSN 0323-1143.

K dokončení filmu laureáta státní ceny režiséra Václava Kršky „Měsíc nad řekou“. *Filmové informace* 4, 1953, č. 20 (21. 5.), s. 16-17. ISSN 1801-691X.

TRÄGER, Josef. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ v Krškově prstokladu. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 270-275. ISSN 1801-9730.

HRBAS, Jiří. Kritika filmu „Měsíc nad řekou“. *Film a doba* 2, 1953, č. 5 (říjen), s. 678-682. ISSN 1801-9730.

KRŠKA, Václav. Režisérská poznámka k Měsíci nad řekou. *Film a doba* 2, 1953, č. 3 (červen), s. 267-269. ISSN 1801-9730.

Měsíc nad řekou. *Křesťanská žena* 6, 1953, č. 25 (6. 6.), s. 8-9.

HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. O problematice situací a postav filmového zpracování. *Kino* 8, 1953, č. 13 (18. 6.), s. 198-199. ISSN 0323-0295.

ZACH, František. Měsíc nad řekou. *Svět práce* 3, 1953, č. 29 (16. 7.), s. 9.

DVOŘÁK, Karel. Šrámkův „Měsíc nad řekou“ ve filmu. *Práce* 9, 25. 7. 1953. č. 176, s. 4. ISSN 0231-6374.

K uvedení filmu „Měsíc nad řekou“ na plátna našich kin. *Filmové informace* 4, 1953, č. 32 (13. 8.), s. 8-9. ISSN 1801-691X.

HRBAS, Jiří. Měsíc nad řekou. *Svět v obrazech* 9, 1953, č. 33 (22. 8.), s. 19. ISSN 0039-7032.

VESELÝ, Ludvík. Mistrovské filmové tlumočení Šrámkovy hry. *Literární noviny* 2, 1953, č. 35 (29. 8.), s. 6. ISSN 0459-5203.

VRABEC, Vlastimil. Filmová báseň o lásce a mládí. *Svobodné slovo* 9, 1953, č. 207 (30. 8.), s. 3. ISSN 0231-732X.

KRŠKA, Václav. Měsíc nad řekou. *Květy* 3, 1953, č. 36 (3. 9.), s. 6. ISSN 0862-898X.

SOTOLÁŘ, V. Šrámkova poesie námětem filmu. *Cesta míru* 2, 5. 9. 1953, č. 36, s. 8.

Měsíc nad řekou. *Mladá fronta* 9, 20. 9. 1953, č. 226, s. 4. ISSN 0323-1941.

ROUBÍČEK, Zd. Měsíc nad řekou. *Mladá fronta* 9, 20. 9. 1953, č. 226, s. 4.

BOR, Vladimír. Měsíc nad řekou. *Kino* 8, 1953, č. 20 (24. 9.), s. 318. ISSN 0323-0295.

Měsíc nad řekou. *Křesťanská žena* 6, 1953, č. 38, s. 8-9.

BOR, Vladimír. LÍDL, Václav. Srnkova hudba k „Měsíci nad řekou“. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 76-81. ISSN 1801-9730.

BERLINER ZEITUNG. „Měsíc nad řekou“ v NDR. *Kino* 9, 1954, č. 19 (9. 9.), s. 290. ISSN 0323-0295.

KÖNIGSMARK, Václav. Teoretické aspekty jevištních adaptací filmového díla. *Film a doba* 28, 1982, č. 1 (leden), s. 31-36. ISSN 0015-1068.

Stříbrný vítr

WENIG, Jan. Než zavane Stříbrný vítr. *Kino* 9, 1954, č. 2 (14. 1.), s. 20 -21 ISSN 0323-0295.

WENIG, Jan. Dokument – román – film. *Film a doba* 3, 1954, č. 1, s. 15-18. ISSN 0015-1068.

ZVONÍČEK, Stanislav. F. Šrámek – Stříbrný vítr – V. Krška. *Film a doba* 3, 1957, č. 1 (leden), s. 39-45. ISSN 0015-1068.

Z mého života

BOR, Vladimír. Film o Smetanovi a jeho hudbě. *Film a doba* 2, 1956, č. 1, s. 16-23. ISSN 0015-1068.

Jarní vody

ŠVANDA, Pavel. Od pátku v kinech. Nový film Václava Kršky. *Rovnost* 83, 2. 8. 1968, č. 196, s. 6. ISSN 0862-7967.

SVOBODA, Sv. Spor s Turgeněvem. *Kino* 23, 1968, č. 16 (8. 8.), s. 3. ISSN 0323-0295.

FILM (Warszawa) č. 12 (22. 3. 1970). “Jarní vody“ v tisku polském. *ČsKZT* 1970, č.7-8, s.37 - 38. ISSN 1801-3597.

PRZEKRÓJ (Krakov) 30. 11. 1969. “Jarní vody“ v tisku polském. *ČsKZT* 1970, č. 4, s. 10-11. ISSN 1801-3597.

Václav Krška

BLECH, Richard. Oči režisérovi. *Film a divadlo* 1958, č. 2 (31. 1.), s. 17 – 18.

ŽALMAN, Jan. Umělecký vývoj Václava Kršky. *Film a doba* 2, 1956, č. 2 (únor), s. 104 – 111. ISSN 0015-1068.

HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu I. *Film a doba* 18, 1972, č. 5, s. 240-249. ISSN 0015-1068.

HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu II. *Film a doba* 18, 1972, č. 6, s. 292-303. ISSN 0015-1068.

HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu III. *Film a doba* 18, 1972, č. 7, s. 346-357. ISSN 0015-1068.

HRBAS, Jiří. Lyrik českého filmu IV. *Film a doba* 18, 1972, č. 8, s. 404-413. ISSN 0015-1068.

TARANTOVÁ, Lydie. Rozhovor s Václavem Krškou. *Film a doba* 1958, č. 12, s. 826-829. ISSN 0015-1068.

TAUSSIG, Pavel. Po řece Otavě. *Záběr* 1980, č. 20 (4. 11.), s. 7. ISSN 0139-7664.

Filmografie

Měsíc nad řekou (Československo, 1953)

Režie: Václav Krška. Scénář: Václav Krška. Předloha: Fráňa Šrámek (divadelní hra *Měsíc nad řekou*). Kamera: Ferdinand Pečenka. Architekt: Karel Škvor. Výtvarník: Josef Pavlík, Ladislav Rada. Kostýmy: Fernand Vácha, Věnceslava Kulhavá, Miloslava Šmídová. Masky: Fernand Vácha. Zvuk: Stanislav Vondraš, Hudba: Jiří Srnka. Střih: Jan Kohout. Hrají: Zdeněk Štěpánek (papírník Jan Hlubina), Zdeňka Baldová (Hlubinová, papírníková žena), Dana Medřická (Slávka, dcera Hlubinových), Jiří Plachý (Josef Roškot, Hlubinův kamarád), Eduard Cupák (Vilík, Roškotův syn), Blanka Waleská (Růženka Pavlátová), Václav Vydra ml. (učitel Karel Brožík), Eman Fiala (rybář Pečárka), Helena Krtíčková (vdova Lacinová), Světlá Svozilová (švadlenka Amálka Stárková), Ela Poznerová (švadlenka Julinka Stárková), Antonín Kandert (abiturient s dortem), František Kreuzmann (abiturient s páskou na oku), Vojta Novák (abiturient děkan), Marie Rosůlková, Marta Májová, Gabriela Bártlová – Buddeusová (manželky abiturientů), Antonín Soukup (abiturient František), Rudolf Walter (abiturient velebníček), Martin Skyba (chlapec v obchodě), Bedřich Veverka, Antonín Vilešský, Karel Kocourek (abiturienti), Slávka Rosenbergová (sousedka Hlubinových). Produkce: Studio uměleckého filmu. Ateliéry: Barrandov. Distribuce: Rozdělovna filmů Československého státního filmu. Filmový materiál: NO-N Agfacolor, NZ-N 2806, 0 m, IMP-P, KK-A, KK-P; NO-N Agfacolor, NZ-N 2780, 7 m. Premiéra: 28. 8. 1953. Použitá verze: DVD.

Citované filmy

- Až se vrátíš* (Václav Krška, Československo, 1948)
Housle a sen (Václav Krška, Československo, 1947)
Jarní vody (Václav Krška, Československo, 1968)
Kluci na řece (Václav Krška, Československo, 1944)
Mladá léta (Václav Krška, Československo, 1952)
Ohnivě léto (Václav Krška, Československo, 1939)
Stříbrný vítr (Václav Krška, Československo, 1954)
Řeka čaruje (Václav Krška, Československo, 1945)
Z mého života (Václav Krška, Československo, 1955)

