

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

JOSEF ŠKVORECKÝ A FILM

(JOSEF ŠKVORECKÝ AND HIS FILM ACTIVITIES)

Bc. Veronika Jankulíková

(Česká filologie – Filmová věda)

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Michal Sýkora, Ph.D.

OLMOUC 2010

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedenou literaturu, prameny a elektronické zdroje.

V Kolíně dne 25.4. 2010

.....

Bc. Veronika Jankulíková

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. Michalu Sýkorovi Ph.D. za ochotu, zájem a cenné rady při odborném vedení mé magisterské diplomové práce, a mé rodině a Davidovi za maximální podporu, pomoc a trpělivost.

Obsah:

Úvod	6
1 Teoretická východiska práce	11
1.1 Alicja Helmanová.....	11
1.2 Brian McFarlane	14
2 Josef Škvorecký jako spisovatel.....	19
2.1 Josef Škvorecký a začátek jeho spolupráce s filmem.....	25
3 Zločin v dívčí škole	27
3.1 Setkání s detektivkou.....	27
3.2 Reflexe filmu v tisku	28
3.3 Povídkový film Zločin v dívčí škole	30
3.4 Filmová povídka Zločin v dívčí škole	31
3.5 Literární povídka Zločin v dívčí škole	32
3.6 Scénář a film Zločin v dívčí škole	36
3.7 Nápis a busty	41
4 Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?	44
4.1 Úvod	44
4.2 Film	44
5 Zločin v šantánu	49
5.1 Úvod	49
5.2 Komparace a analýza.....	49
6 Farářův konec	58
6.1 Začátek spolupráce Josefa Škvoreckého a Evalda Schorma	58
6.2 Evald Schorm a jeho filmová tvorba	59
6.3 Farářův konec: Forma a styl.....	61
6.4 Schorm a Škvorecký – typické vlivy obou autorů ve Farářově konci.....	64

6.5	Významová rovina a postavy	67
6.6	Změny v relaci scénář – film – filmová povídka.....	71
7	Flirt se slečnou Stříbrnou	76
7.1	Úvod	76
7.2	Román	77
7.3	Kniha – scénář – film	84
7.4	Scénář	86
7.5	Filmové zpracování - oblast transferu	88
7.6	Oblast vlastní adaptace	90
8	Zbabělci	98
9	Nerealizované náměty a scénáře Josefa Škvoreckého.....	110
	Závěr.....	112
	Bibliografie.....	115
	Resumé	120

ÚVOD

K výběru tématu této práce mě vedla, stejně jako v případě bakalářského studia, kombinace mých studijních oborů: české filologie a filmové vědy, které v sobě zahrnují jak dostatečný teoretický základ, tak můj zájem o obě umělecké oblasti a jejich vzájemnou interakci.

Fikční kinematografie se bez slovesného umění, i při svých dnešních neomezených technických možnostech, neobejde. Scénář jako elementární podklad pro film je ve své podstatě literární útvar. Film, ač audiovizuální dílo, využití jazyka až na výjimky požaduje. Tyto druhy umění lze jen těžko oddělit. „*Literatura přece kinematografii provázela od chvíle jejího zrodu, poskytovala jí témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzorce, dodávala jí analogie v podobě vlastních prostředků, které se filmaři snažili s užitím metod, jež jim byly dostupné, napodobovat.*“¹

Předmět zájmu práce je vymezen osobou spisovatele Josefa Škvoreckého, ale v poloze, která není příliš běžná. Škvoreckého umělecká tvorba se stala již mnohokrát tématem nejrůznějších literárněvědných studií, ale jeho spolupráci s filmem se cíleně příliš pozornosti nevěnovalo. Jeho filmové aktivity se zmiňují často jen na okraj jeho spisovatelské činnosti, ale o zanedbatelnou oblast určitě nešlo - „*u jiného autora by snadno vystačila na celoživotní dílo.*“²

Hlavní obsahové těžiště této práce spočívá v obecném zhodnocení přínosu Josefa Škvoreckého pro český film, analýze a literárně – filmové komparaci děl, na kterých se Škvorecký podílel jako autor předlohy a scénáře (Zločin v dívčí škole, Flirt se slečnou Stříbrnou), pouze scénáře (Zločin v šantánu), nebo i jako autor následně zpracované filmové povídky (Farářův konec). Okrajově se práce zabývá i filmem Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?, ke kterému sice Josef Škvorecký napsal scénář, ale po mnohých problémech s realizací dopadl výsledný tvar odlišně od původních autorských představ. Tuto čtveřici filmů doplňuje kapitola o filmové synopsi Zbabělců, na níž se spolu se Škvoreckým podílel Miloš Forman.

¹ Helmanová, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133.

² LUKEŠ, Jan. České konce farářů. In: PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Škvorecký 80. Sborník k mezinárodní konferenci o životě a díle Josefa Škvoreckého*. Praha: Literární akademie, 2005. s. 305.

Časově se práce soustředí hlavně na dobu 60. let, kdy Škvoreckého spolupráce s filmem byla nejužší a nejintenzivnější, a která se uzavírá jeho odchodem z Československa roku 1969. Období Škvoreckého emigrace v 70. a 80. letech znamenalo pro jeho spolupráci s českým filmem dlouhou proluku. V Kanadě se filmovým aktivitám příliš nevěnoval, ale svůj zájem a vědomosti o českém filmu alespoň teoreticky a historiograficky zúročil během svého pedagogického působení na torontské univerzitě. Po roce 1989 se Škvoreckého knihy staly oblíbenými předlohami mnohých projektů, které mají v drtivé většině společné dva atributy: jedná se o televizní inscenace³ (s výjimkou *Tankového praporu*) a na realizaci se Josef Škvorecký nepodílel jako autor scénáře. Využívají pouze jeho námětu, proto jim v této práci není věnována pozornost.

Úvodní kapitoly se věnují nejen teoretickým východiskům pro literárně – filmovou komparaci, ale také shrnujícímu přehledu Škvoreckého tvorby. Hlavní částí práce jsou kapitoly věnované jednotlivým filmovým dílům, jejich předlohám, případně i následnému literárnímu zpracování. Řazení kapitol respektuje časovou linearitu vzniku filmů. Finální část práce je věnována zatím nerealizovaným projektům, především filmové synopsi románu *Zbabělci*.

Prameny práce jsou v první řadě knižní předlohy filmů. Podle románu *Lviče* byl natočen film *Flirt se slečnou Stříbrnou*. Sbírka detektivních povídek *Smutek poručíka Borůvky* obsahuje dvanáct povídek, z nichž se tři staly předlohou pro film *Zločin v dívčí škole*. Scénář filmu *Zločin v šantánu*, filmová synopse podle románu *Zbabělci* a filmová povídka *Farářův konec*, vyšly ve 28. díle Spisů Josefa Škvoreckého, zaměřeného na scénářistické aktivity především druhé poloviny 60. let. Druhou skupinu pramenů tvoří literární scénáře filmů *Farářův konec*, *Flirt se slečnou Stříbrnou* a *Zločin šantánu* (shodný s verzí uvedenou ve Spisech), které jsou uloženy v Národním filmovém archivu. Pracovala jsem s jejich vytištěnou fotokopií, abych mohla texty scénářů podrobně prostudovat a vyhledat jejich

³ Největšího diváckého úspěchu se dočkal televizní detektivní seriál Příběhy pro pátera Knoxe v režii Dušana Kleina z roku 1992 nebo seriál Karla Kachyni Prima sezóna z roku 1994. V roce 2000 byl Karlem Smyczkem natočen seriál Případy detektivní kanceláře Ostrozrak, který námětem vychází z knih Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany Vražda pro štěstí, Vražda se zárukou a Vražda v zastoupení. Za zmínku též stojí televizní film z roku 1997 Legenda Emöke podle stejnojmenné novely z roku 1963 v režii Vojtěcha Štursy.

Kompletní soupis děl podle námětu Josefa Škvoreckého lze dohledat v druhé díle bibliografie Josefa Škvoreckého: PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Bibliografie Josefa Škvoreckého* 2. Praha: Literární akademie, 2005.

specifika vůči případné předloze na straně jedné a filmovém zpracování na straně druhé.

Použitou literaturu lze rozdělit do několika základních skupin. Tou první jsou knihy, jejichž autorem je Josef Škvorecký, ale které představují sekundární, nefikční zdroj informací.

Soubor esejů *Nápady čtenáře detektivek* představuje teoretické shrnutí hlavních zásad detektivního žánru a jeho historický vývoj.

Kniha *Samožerbuch*, kterou Škvorecký napsal se svou manželkou Zdenou Salivarovou, vznikla primárně jako bilanční a jubilejní publikace jejich společného exilového nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu. Centrálním tématem knihy je především zhodnocení dosavadní práce nakladatelství a poděkování čtenářům. Osahuje taktéž ilustrační úryvky pochvalných, děkovných, ale i kritických čtenářských dopisů; kromě toho je i biografií Zdeny Salivarové a Josefa Škvoreckého, a také jejich komentářem k významným dílům dosavadní spisovatelské dráhy.

V době exilu přednášel Josef Škvorecký dějiny českého filmu na torontské univerzitě. Z poznámek k přednáškám vznikla kniha *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy* (s původním názvem *All the Bright Young Men and Women*). Odloučení od českého prostředí nedovolovalo Škvoreckému (kromě několika neúplných ročníků *Filmu a doby*) využívat původní prameny. Proto jsou obsahem knihy především jeho vzpomínky. Nejedná se tedy o vědeckou knihu, ale osobní memoáry. Limitem knihy je výrazná subjektivní poloha vyprávění, proto je třeba k textu přistupovat obezřetně a kriticky, jinak může ze čtení plynout pocit, že bez osoby Josefa Škvoreckého by nevzniklo velké množství významných kinematografických děl 60. let. Tuto skupinu sekundární literatury doplňuje kniha Karla Hvižd'aly *Opustíš-li mne, nezahyneš*, která je souborem obsáhlých rozhovorů s manželským párem Škvoreckých.

Druhou skupinu tvoří knihy zabývající se teorií adaptace. Zmiňuji zde jmenovitě pro tuto práci nejdůležitější knihu *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* autora Briana McFarlana, která nabízí velmi podrobný a funkční systém praktického postupování při analýze filmové adaptace. Nástinu McFarlanovy teorie adaptace je v práci věnována samostatná kapitola.

Důležitou součástí studijní literatury představují monografické studie. Týkají se hlavně osoby Josefa Škvoreckého a režiséra Evalda Schorma. Dílo Josefa Škvoreckého odborně, věcně a citlivě analyzuje především Helena Kosková v kapitole *Bořitel falešných mýtů* v knize *Hledání ztracené generace*. Věnovala se v ní výrazným autorům české literatury 60. let. Soustředí se na Škvoreckého románovou a novelistickou tvorbu, a člení ji na jednotlivá tvůrčí období, přičemž vztahuje vývoj tvorby k autorovu životu. Helena Kosková je též autorkou monografie *Josef Škvorecký*, která sice obsahuje podrobný přehled Škvoreckého tvorby, ale jeho filmovým aktivitám se zde nevěnuje. V práci byl použit také sborník *Škvorecký 80* z mezinárodní konference k příležitosti autorova jubilea.

V práci byly použity i dvě monografie věnované režiséru Evaldu Schormovi, pocházející z 90. let. Liší se od sebe pohledem na Schormovu tvůrčí osobnost. Zatímco Radka Denemarková přistupuje k Schormovi spíše z pohledu divadelního, Jan Bernard se ve své monografii *Odvahu pro všední den* soustředí na Schormovu tvorbu filmovou. Kromě vlastních reflexí a poznatků uvádí hojně ukázky dobových kritických ohlasů na jeho tvorbu.

Poslední, ale důležitou část studijní literatury tvoří novinové a časopisecké články, především z 60. let. Výběru k účelům práce velmi pomohl druhý díl *Bibliografie Josefa Škvoreckého* sestavený Michalem Přibáněm a soustředěný na autorovu tvorbu pro divadlo, film, televizi a rozhlas. Čerpala jsem z filmových časopisů a novin dostupných v Národním filmovém archivu (v běžně tištěné i naskenované podobě, přístupné na webových stránkách knihovny NFA), ale také z článků obsažených na CD-ROMu, vydaném Společností Josefa Škvoreckého v roce 1999. CD-ROM kromě bibliografie, životopisu a fotografií Josefa Škvoreckého obsahuje podrobné informace o nakladatelství Sixty-Eight Publishers, kompletní řadu do té doby vydaných Spisů Josefa Škvoreckého ve formátu (.pdf) nebo velké množství publikovaných ohlasů na širokou Škvoreckého tvorbu u nás i v zahraničí.

Práce se soustřeďuje na popis témat, žánrové vymezení a zpracování literárních i filmových děl. Běžně bipolární komparativní proces je v práci kromě klasické dvojice literární předloha – film obohacen také o element literárního scénáře, představující mezikrok v adaptačním procesu. Práce taktéž sleduje specifika vzájemné interakce Josefa Škvoreckého s konkrétními filmovými tvůrci. Typickým

znakem pro Škvoreckého je úzká a přátelská spolupráce s režiséry, kteří se často na uvedených filmech podíleli i jako spoluautoři scénáře. Práce v neposlední řadě podává přehled toho, co je pro filmové aktivity Josefa Škvoreckého charakteristické.

1 TEORETICKÁ VÝCHODISKA PRÁCE

Vedle knižních primárních pramenů práce, literárně historických či teoretických publikací a článků z dobového tisku, jsou stěžejní teoretickou základnou této práce knihy zabývající se literárně-filmovou teorií adaptace a komparatistikou. Jejich hlavní východiska a metody, jakými do vztahu literatury a filmu vstupují, jsou uceleně a přehledně představeny v této samostatné kapitole. V dalších kapitolách budou tyto teorie podkládat analýzy konkrétních literárních a filmových děl.

Oblast literárně-filmové adaptace se rozvíjí od počátků kinematografie a za tuto dlouhou dobu se vystřídalo u „řečnického stolku“ mnoho teoretiků s vlastními přístupy, stejně jako v jakémkoli jiném vědním odvětví. Z dnešního pohledu se tyto snahy jeví jako maraton antitezí, a pokud ne přímo jich, tak jistě kritických tónů, které vždy odhalily nedostatky předchozí teorie. Stejně jako se vyvíjí kinematografie a literatura, reaguje pružně i oblast teorie. V současné době umělecké eklektičnosti a intertextového prolínání se teorie adaptace odklonila od striktních hodnotících modulů a začala se zaměřovat spíše na co možná nejpřesnější, ale také paradoxně nejuniverzálnější modely, jež by se daly využít v praxi.

1.1 Alicja Helmanová

Podle Alicji Helmanové dřívější teorie trpí jednou společnou vadou: „*neberou v úvahu velmi důležitý fenomén, a to historickou proměnlivost způsobů adaptace.*“⁴ Tato slova polské filmové teoretičky předznamenávají první přístup, jež bude v této kapitole zmíněn. Ve své koncepci rozpracovává diachronní přístup zkoumání. Vychází z historické poetiky filmu, „*která jednotlivé modely vyvodí z empirické skutečnosti, z tvůrčí praxe, která ukáže jejich souvislost s kulturní tradicí, recepčními návyky, vývojem konvencí, mimouměleckými podmiňujícími faktory, která popíše adaptační praktiky jako rozmanitě determinované konvence týkající se*

⁴ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie* 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 136.

využívání literárního materiálu, jež lze vztáhnout k činitelům historickým, národním, i individuálním.“⁵

Vývoj vyprávěcích možností filmu historicky člení na několik částí podle časové přímky chronologického vývoje. První období nazývá Helmanová dobou „*pouťového biografu*“, který by se dal vzhledem k literatuře nazvat jako technika „*živých obrazů*“. Film sloužil jako pohyblivá ilustrace k literárnímu dílu. Druhé období (přibližně do konce němé éry) je pro vztah literatury a filmu již daleko zajímavější. Charakterizuje ho nejlépe film *Zrození národa* D.W. Griffitha kvůli své narativní struktuře, jež napodobuje velké romány 19. století, především v tom, že se „*šíří vzorce obrazového vyprávění, jež umožňují prezentaci kontinuity, volné zacházení s časem a prostorem, konstrukci paralelních dějových linií a jejich vzájemné proplétání atd.*“⁶ Časově odpovídá třetí období první dekády zvukového filmu a je pro něj charakteristické, že film zpracovává látku nejen literatury, ale i divadelního dramatu nebo operety a využívá všech svých nově dostupných možností, především hudby a slova. Čtvrté období startuje od 40. let a mělo by se dále členit, protože v tuto dobu rapidně narostl nejen počet filmů, ale vybuchla i dosud malá žánrová pestrost. Co je ale obecně platné pro celou kinematografii posledních šedesáti let, popisuje Helmanová jako „*tendence rozvíjet prostředky a formy vyprávění, jimiž by film mohl konkurovat próze dvacátého století, vstoupit do partnerských vztahů se současným románem*“⁷ a myslí tím postupy jako „*odklon od respektování pravidel logiky příčiny a účinku, mnohvrstevnatou konstrukci vyprávění, různé podoby subjektivizace procesu narace, míšení žánrů a druhů, používání volnějších, otevřených forem atd.*“⁸

Dále se Helmanová zabývá úvahami o jakémisi sociologicko-recepčním přístupu k filmovým adaptacím literárních děl, který vychází z předpokladu, že vnímání adaptace ani tak není otázkou individuální recepce, ale že je výsledkem vnímání nějakého skupinového kulturního společenství v určitém čase a místě. Tato metoda může být sice z pohledu sociometrie označena za nejasnou, ale tomuto typu

⁵ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s.136.

⁶ Tamtéž, s. 137.

⁷ Tamtéž, s. 137.

⁸ Tamtéž, s. 137-138.

zkoumání nahrává fakt, že existuje opravdu velká suma děl vhodná ke komparaci. Počty filmových adaptací zejména klasických literárních děl světového písemnictví jdou často do desítek. To Helmanová zdůvodňuje tím, že pokud mají být tato klasická díla stále živá, „*potřebují filmoví diváci stále nové materiálně fixované konkretizace.*“⁹ V tomto případě hraje roli i specifický závislostní jev: film často adaptuje knihy, které jsou mezi čtenáři oblíbené a hojně čtené (viz například *Šifra mistra Leonarda*), ale naopak filmové adaptace inspirují diváky k četbě adaptačně zpracovaného díla. Tato závislost ale implikuje jednu důležitou determinantu – to, že divák nezná literární předlohu a naopak.

Pokud je ale divák zároveň čtenářsky seznámen s knihou, situace se jednoznačně komplikuje. Do hry vstupují nejrůznější faktory jako například, nakolik je známá předloha nebo jakým způsobem si čtenář knihu interpretoval a do jaké míry. Ať už je ale hloubka znalostí o předloze jakákoliv, vždycky při sledování filmu hraje roli vzpomínka na knihu. Jestliže divák sleduje filmovou adaptaci literárního díla, chápe ji jinak než film podle původního scénáře, protože „*od počátku disponuje strukturou prezentovaného díla.*“¹⁰ Sledovaný film postupně doplňuje do již známého celku, a to i tehdy, pokud se filmaři dopustili markantnějších změn. V průběhu sledování filmu dochází nutně k procesu porovnávání knihy a filmu. Obecný rys filmových adaptací lze spatřovat v tom, že ve filmu častěji dochází k vynechávkám. Ty se týkají především méně významných dějových stop, vedlejších postav, celých epizod, detailů atd. Samozřejmě se ale také stává, že se ve filmu objeví něco, co v knize nebylo. „*Porovnávání se integrálně spojuje s procesem odhalování ekvivalentů. Zjišťuje-li divák, že ve filmu se objevuje něco, co v románu nebylo, že daná motivická linie probíhá jinak či že nějaká čistě literární myšlenka byla filmově přebudována, stanovuje paralely, utváří ekvivalence, srovnává a navzájem vyrovnává.*“¹¹ Z toho vyplývá, že spíše než aby sledování filmové adaptace diváka rozpoltilo mezi vzpomínku na knihu a právě sledovaný film, existuje z jeho strany snaha o směřování „*k utvoření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem*

⁹ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s.138.

¹⁰ Tamtéž, s. 140.

¹¹ Tamtéž, s. 142.

(...). Percepce se orientuje k vybudování syntézy, která vzniká pouze v divákově mysli a neexistuje mimo ni. Konečným výsledkem sledování filmu, jenž je adaptací knihy, je tedy virtuální dílo.“¹²

Ve studii Tvořivá zrada Helmanová také stručně shrnuje čtyři možnosti přístupu k filmovým adaptacím literárních děl, které se rozvíjeli od 70. let 20. století. Kromě Geoffrey Wagnera¹³, Dudley Andrewa¹⁴ a Michaela Kleina s Gilian Parkerovou¹⁵ se podrobněji zmiňuje o přístupu Briana McFarlane, jemuž bude věnován následující prostor.

1.2 Brian McFarlane

Tento badatel, zabývající se možnostmi filmových adaptací literárních děl, přinesl se svou knihou *Novel to Film* na toto vědecké pole nový pohled. V úvodu předesílá, že je velmi překvapující, jak málo systematický a přínosný je zájem věnovaný filmovým adaptacím. Sám k celému problému přistupuje velmi systémově, na rozdíl od Alicje Helmanové ale synchronním úhlem nahlížení. Samozřejmě, že si všímá mnohých nepřehlédnutelných vztahů mezi literaturou a filmem, jež vznikly během dlouhých let jejich vzájemné koexistence¹⁶, ale těžištěm jeho

¹² HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 143.

¹³ Navrhuje tři možnosti adaptace: transpozici, komentář a analogii. Těmito termíny ale označuje vždy vlastně celé dílo, nebere v úvahu možnost mutací uvnitř jednoho filmu. Tamtéž, s. 134.

¹⁴ Andrey hovoří o třech hlavních přístupech k literární předloze: jde o výpůjčku (nejjednodušší případ, lze si vypůjčit cokoliv – téma, ideu, atd.), transformaci nebo křížení. Při transformaci literární materie podléhá změně dané charakterem filmového média. Křížení se snaží o zachování originálního textu v maximální možné míře. Tamtéž, s. 134-135.

¹⁵ Rozlišují tři možnosti, jak nakládat s literárním materiálem: věrnost vůči příběhu; zachování pouze základní kostry příběhu, zatímco samotný text je interpretován nebo dekonstruován; a pojmání originálu jako syrové materie, jako východisko pro vytvoření odlišného díla. Tamtéž, s. 134.

¹⁶ Zmiňuje například vztah výroků spisovatele Josepha Conrada a režiséra D.W. Griffitha. Oba chtěli přimět svoje recipienty „vidět“. Z diachronního pohledu se jeví přínosným i názor Keitha Cohena a Alana Spiegla, kteří spatřovali souvislost mezi naturalistickým románem 19. století, jež byl založený na vnějškové observaci hlavně společenských jevů a jeho vlivem na čtenáře alias následného diváka, který byl díky tomuto hledisku „vychován“ v dobrého filmového diváka, protože přístup k zobrazování skutečnosti byl v mnohém podobný. Na základě další reciprocit se tentokrát literatura nechala inspirovat filmem v jeho přirozených zobrazovacích metodách a dala vzniku románu

zkoumání je nalezení takového modelu, který by byl platný pro analýzu filmové adaptace vzhledem k její literární předloze bez ohledu na dobu vzniku, sociologické a kulturní souřadnice nebo individuální recepční zkušenosti. McFarlane odmítá kritérium věrnosti jako určujícího pro dobré zvládnutí filmové adaptace. Chápe tento přístup jako příliš limitující, protože díky němu jsou vlastně všechny dostupné adaptační možnosti filmu poplatné pouze závislosti na věrnosti „písmu“.

V centru pozornosti stojí u McFarlana narativ, nejen filmový, ale i literární. Film narativně vychází z románu 19. století, protože „*kdyby z něj nevyšel, vyrostl by proti němu; to, co mají romány a filmy společné je potenciál a sklon k narativitě. A narativita – na určitém stupni – není jen hlavním faktorem románů a filmů, které na základě těchto románů vznikly, ale je také hlavním přenositelným elementem.*“¹⁷ Přesunem (transferem) označuje McFarlane „*proces, skrz nějž se hlavní narativní elementy románu přizpůsobí zobrazení ve filmu, zatímco široce používaný pojem adaptace odkazuje k procesu, kterým musí ostatní složky románu najít své odlišné ekvivalenty ve filmovém médiu, pokud jsou tyto elementy nacházeny či zda jsou vůbec možné.*“¹⁸

Tato základní McFarlanova dichotomie vychází z modelu, který navrhnul francouzský literární teoretik a sémiotik Roland Barthes ve své stati *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*.¹⁹ Navrhuje dvě základní skupiny narativních funkcí: distribuční neboli vlastní v oblasti narativu (ty odpovídají McFarlanově transferu) a integrační (McFarlanova oblast adaptace), jež spadají pod tzv. enunciaci, tedy způsob sdělování, vypovídání. Distribuční funkce odpovídají dějům a událostem, jsou „horizontální“, syntagmatické, lineárně se vyskytují v celém textu a odkazují k funkčnosti konání. Integrační funkce označují víceméně rozptýlené uspořádání, které je nicméně nezbytné pro smysl příběhu. Zahrnují v sobě například informace o psychologii postav nebo charakterizují atmosféru a prostor. Dají se chápat jako „vertikální“, paradigmatické a prostupující celým textem.

moderního. Paradoxem je, že v následné linii je velmi obtížné převést modernistický román do filmového díla.

MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon press, 1996, s. 4 – 5.

¹⁷ MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon press, 1996, s. 12.

¹⁸ Tamtéž, s. 13.

¹⁹ BARTHES, Roland: *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 9-43.

Distribuční funkce Barthes dále člení na dva typy: funkce základní či kardinální a tzv. katalyzátory. Kardinální funkce jsou nejdůležitějšími, stěžejními body narativu a jejich spojením vzniká základní narativní kostra. Zahrnují v sobě dvojí funkčnost: chronologickou a logickou. Katalyzátory podporují a upevňují kardinální funkce. Většinou to jsou drobné akce, epizody, které tvoří „svalovinu“ příběhu a připravují prostředí pro zlomové body příběhu. I tyto prvky dalšího členění spadají pod transfer a jsou tudíž převeditelné z literární podoby do filmu buď slovně nebo audiovizuálně, protože vzájemně nejsou propojeny v jednom sémiotickém systému. Dohromady tvoří formální obsah narativu a hlavním bodem toho, co se v této oblasti narativu a transferu zkoumá, jsou strukturní vzorce knihy a filmu.

Integrační funkce jsou dále členěny na dvě podskupiny: indicie a informanty (informace). Informanty se dají na rozdíl od indicií převést do filmu přímo. Zahrnují v sobě totiž holé informace s okamžitým významem, jako jsou například jména postav, jejich věk, profese atd. Podílejí se na vytváření autentičnosti a individualizace. Indicie odkazují k postavám a atmosféře. Jsou daleko více rozptýleny v příběhu a otevřenější pro adaptaci. V oblasti enunciace (Barthes) a adaptace (McFarlane) je kladen důraz na specifika filmu a literatury, na způsoby sdělování, složité způsoby adaptování a sémiotické systémy, jež je třeba odlišit.

V rámci adaptačního procesu ve vlastním pojetí uvažuje McFarlane i nad druhy a způsoby narace. Ty se totiž liší v případě románu i filmu. Pro literaturu je typické například vyprávění v první osobě, vševědoucí vypravěč nebo tzv. mnohohlasí. Ale co se s těmito postupy potom děje ve filmu? Narace v první osobě je pro filmové ztvárnění velmi složitá a nepraktická. První možností jsou subjektivní filmy, ty ale málokdy překročí hranice pokusu spíše než běžné praxe. Jednodušší a častější je použití subjektivních záběrů z pohledu postavy (např. subjektivní záběry z pohledu Viktora Chotovického ve Vlácilově filmu *Adelheid*). McFarlane tento způsob uzavírá slovy: „*I když je film bystřejší a flexibilnější ve změnách psychologických úhlů pohledu, ze kterých jsou viděny předměty nebo osoby. Na druhou stranu je méně přizpůsobivý prezentaci trvalejších psychologických hledisek, jež jsou odvozeny od postavy.*“²⁰ Druhou možností je mluvená narace, voice over. Ten ale bývá ve filmech použit jednou za čas a mnoho filmařů od něj

²⁰ MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon press, 1996, s. 16.

upouští, protože se vlastně nejedná o typicky „filmový“ prostředek, ale ne ve smyslu stylu, spíše formálních postupů. Výzvou pro filmaře není voice over použít, spíš jak a čím ho invenčně nahradit.

Narativ románu je realizován přímou řečí postav (McFarlane používá termín Colina Mac Cabea „objektivní jazyk“) a vyprávěním prózy, metajazykem²¹, který obklopuje dialogy a provází recipientovo čtení skrze přímou řeč postav. Podle Cabea je prozaické vyprávění dominantní, protože nás obeznamuje, ve filmu je realizováno jako narace událostí, kamera nám ukazuje, co se děje.

Poslední dva body McFarlanova přístupu je třeba zmínit. Tím prvním je nutnost uvědomit si rozdíl mezi způsobem zobrazování literatury a filmu. Hlavními atributy jsou lineárnost literatury a prostorovost filmu. V knize se čtenář všechno dozvídá lineárně, postupně s neustále narůstajícími informacemi o ději, postavách, okolnostech. Na základě přečteného si pro sebe utvoří ucelený obraz. Narativní film je samozřejmě též založený na linearitě vypravování, ale ve své podstatě se od literatury liší. Střídání záběrů není analogické k pořadí slov v románu. „*Záběr na rozdíl od slova díky své prostorové povaze neustále předkládá komplexní vizuální informaci.*“ A také „*záběr v porovnání se slovem nevnímáme jako samostatnou jednotku – nedíváme se na film záběr po záběru jako když čteme slovo za slovem v románu.*“²² Dalo by se říct, že film literaturu svou audiovizualitou záběrů vlastně zrychluje a delinearizuje.

Závěrečným bodem McFarlanova přístupu je problematika kódů. Jak píše McFarlane – film nemá svůj vlastní slovník ani obecnou strukturní syntaxi, ale na základě konvence a zkušeností jsme schopni rozlišit a číst různě používané kódy ve filmu (jako například stříhový prvek zatmívačky a roztmívačky, které označují změny v plynutí času). Kromě těchto vnitřně filmových kódů, se ale vyskytují ve filmu i kódy extrafilmové, mezi které patří jazykové kódy („*zahrnují specifické akcenty a tóny hlasu, které mohou mít určitý význam v osobnostní nebo*

²¹ Zde v MacCabeově pojetí se o metajazyku hovoří jako o vymezení proti „objektivní“ přímé řeči. „Matejazyk“ je ale v oblasti beletrie v teorii literatury a stylistiky chápán jako to, co stojí mimo samotný příběh, ale je součástí knihy (titul, věnování atd.)

²² MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon press, 1996, s. 27.

sociální charakteristice postavy“²³), vizuální kódy (nejsou spojeny pouze s viděním, ale zahrnují i interpretaci a selekci), nejazykové zvukové kódy (zahrnující hudební a ostatní zvukové kódy) a kulturní kódy (které zahrnují všechny informace spojené s tím, jak lidé žijí nebo žili v jednotlivých dobách a místech). McFarlane se domnívá, že díky těmto možnostem filmových kódů, jež do sebe integrují kódy extrafilmové, je kinematografie schopná prezentovat to, co jiné druhy umění nedokážou.

²³ MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon press, 1996, s. 29.

2 JOSEF ŠKVORECKÝ JAKO SPISOVATEL

Je otázka, jestli je u Josefa Škvoreckého²⁴ víc spjat jeho život s tvorbou nebo tvorba se životem. Toto spojení tvoří velmi úzce propojený celek a jedno nelze oddělit od druhého. Jeho směřování k literatuře (ale později i k filmu) se vyvíjelo přirozeně od mladého věku. Již na gymnáziu psal milostné básně a pokusy o filmové scénáře. Od prvního později upustil, u druhého se z pokusů stala úspěšná praxe. Kromě literatury a kinematografie jej velice intenzivně formovala hudba, především tehdy tolik populární a progresivní jazz. Studium anglistiky (ale i filozofie) Škvoreckého odborně, ale i inspiračně velmi ovlivnilo. Jeho práce se dá rozčlenit na čtyři hlavní proudy: umělecký, redaktorský, nakladatelský a pedagogický. Nejširší oblastí je umělecká tvorba, ale ani v těch dalších díky své neúnavné pílí a aktivitě Škvorecký nikdy nezaostával.

I když jeho prvními literárními pokusy byla poezie (*Sbírka Nezoufejte!* z roku 1946), čas ukázal, že Škvorecký je bytostný prozaik, u nějž je příběh na prvním místě. Roku 1947 vyšly *Nové canterburské povídky a jiné příběhy*. Tato kniha není pro celkovou Škvoreckého tvorbu nijak zásadní a dá se chápat jako řemeslně dobře zvládnuté stylistické cvičení v oblasti práce s obecnou češtinou a pozorovacích schopností, ale samozřejmě toto tvrzení nemá za cíl snižovat uměleckou hodnotu knihy.

Osou jeho tvorby je volná pentalogie²⁵ románů s ústředním hrdinou – autorovým alter egem Dannym Smiřickým, započatá roku 1958 vydáním románu *Zbabělci*. Škvorecký Dannymu ze sebe propůjčil mnohé: shodné datum narození, místo bydliště, kamarády, lásku k jazzu (Danny hraje na saxofon daleko lépe než

²⁴ Narodil se 27. září 1924 v Náchodě. Vystudoval tamní gymnázium a za války v rámci totálního nasazení pracoval jako nekvalifikovaný dělník ve zbrojní továrně. Již v tomto období směřoval svůj zájem k literatuře, hudbě a filmu. Po válce maturoval a odešel do Prahy studovat na vysokou školu. Krátce studoval medicínu, ale nakonec se rozhodl pro studium oborů anglistika a filozofie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Po absolvování v roce 1948 odešel učit do Broumova, později do Police nad Metují a Hořic. Roku 1951 získává doktorát filozofie a poté nastupuje na povinnou dvouletou vojenskou službu k tankovému praporu v Mladé. Po skončení vojny se natrvalo usazuje v Praze a začíná pracovat jako redaktor angloamerické literatury nakladatelství Odeon. Se svou ženou Zdenou Salivarovou se oženil roku 1958.

²⁵ Na *Zbabělce* navazují romány *Tankový prapor*, *Prima sezóna*, *Mirákl* a *Inženýr lidských duší*. Pentalogie není chronologická. Nejmladší se Danny objevuje v *Prima sezóně* (doba studia na gymnáziu). V *Miráklu* Danny zažívá události 50. a 60. let, poslední část – *Inženýr lidských duší* – sleduje Smiřického/Škvoreckého až do Kanady. Pentalogii volně uzavírá novela *Obyčejné životy* z roku 2004 o dvou třídních srazech Dannyho a jeho spolužáků (první sraz je před rokem 1968, druhý po Sametové revoluci).

autor), filmu a dívkám, mnoho situací a zážitků z reálného života. I když toho je dost, romány s Dannym určitě nejsou věrohodné deníky, ale celistvě promyšlené fikce, inspirované skutečností. Nekladou si tedy logicky cíl biografický, ale umělecký. Kromě této série leží těžiště Škvoreckého tvorby na povídkách a novelách. Jelikož je vnímavým pozorovatelem, i tyto další prózy jsou více či méně inspirované tím, co Škvoreckého obklopovalo, co sám zažil a koho potkal, i když v příbězích už nefiguruje Danny jako vypravěč.²⁶

Pro literaturu 60. let byla mezi žánrovými proudy typická tzv. druhá vlna poválečné prózy²⁷, která se od té první, poválečně bezprostřední, naturalistické a katarzní odlišovala kromě časového odstupu celkovým pojetím. Téma druhé světové války se výrazně zindividualizovalo, psychologicky prokreslilo a stalo se podmětem k filozofickému zamyšlení nad válkou jako mnohohrstevnatým, složitým a ojedinělým zážitkem jak pro jednotlivce, tak pro národ, navíc propojené zkušeností s totalitní moci v letech nedávno minulých. Škvorecký sice cíleně nešel touto cestou, ale v roce 1964 vydal soubor povídek s židovskou tematikou *Sedmiramenný svícen* a téma sionismu z netradičního úhlu pohledu volí jako skrytou pointu zápletky románu *Lvíče*.

Výraznou skupinou Škvoreckého tvorby jsou jeho prózy detektivní, kterým je věnována pozornost v následujících kapitolách především ve spojitosti s filmy *Zločin v dívčí škole* a *Zločin v šantánu*. Fiktivní detektivní prózu doplnil i teoretickou knihou esejů o historii tohoto žánru *Nápady čtenářů detektivek*, která dokazuje hlubokou znalost a náklonnost k žánru, jež byl vždy z hlediska literárního bádání považován spíše za pokleslý a druhořadý, ale o to více čtenáři milovaný.

I po odchodu do exilu – kanadského Toronta roku 1969 na psaní přes mnoho dalších aktivit Škvorecký nezanevřel. Dál se věnoval psaní povídek, románů i detektivek, tematika se po přechodu do jiného prostředí příliš nezměnila. Vrací se do své vlasti nejen pokračující pentologií o Dannym, ale například i románem o životě Antonína Dvořáka s názvem *Scherso capriccioso: Veselý sen o Dvořákovi*

²⁶ Do této skupiny patří například novely *Legenda Emöke*, *Bassaxofon* nebo *Konec nylonového věku* a povídkové knihy *Povídky tenorsaxofonisty* nebo *Hořkej svět*.

²⁷ Do tohoto literárního proudu patřili především autoři Arnošt Lustig, Jan Otčenášek, Ladislav Fuks, Vladimír Körner nebo scénárista Jan Procházka.
MACHALA, Lubomír, GILK, Erik a kol: *Panorama české literatury*. Elektronická verze. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 373. [DVD]

z roku 1984. Po pádu komunismu se Škvoreckého život i dílo dostaly do rychlého i značně nepřehledného víru chaotické doby. Mohl se vrátit do své, po dvaceti letech exilu již ne jediné, vlasti. Jeho tvorba se stala pomyslným „veřejným“ majetkem. Demokracie, jež ukončila dlouhá léta zákazů, v kombinaci s nepřeborným množstvím nově vzniklých nakladatelství, přinesla boom ve vydávání jeho knih – starších i těch, které během exilu vyjít nemohly. Televize a rozhlas uváděly adaptace Škvoreckého knih. Z 90. let by bylo vhodné upozornit na román s názvem *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula* - mystifikační román o latinském rukopisu z 1. století našeho letopočtu nalezeném v centru bývalé indiánské civilizace v Jižní Americe. Ač se to zdá nepravděpodobné, i zde se čtenář setká se jménem Danny Smiřický – v rámci Škvoreckého hry se překladatel této knihy z angličtiny jmenuje Daniel S. Miric.²⁸ Posledním významným dílem Josefa Škvoreckého je novela *Obyčejné životy* z roku 2004, která uzavírá beletristickou linii postavy Dannyho Smiřického.

Zdrojem literární inspirace se Škvoreckému jednoznačně stala moderní angloamerická literatura. Historicky prvním je v chronologii zakladatel detektivního žánru Edgar Allan Poe, ze kterého Škvorecký nečerpал ani tak po formální stránce, ale velice oceňoval jeho fantazii, jazyk a invenci, kterou světovou literaturu obohatil o žánrové základy detektivky a originální naratologické postupy. V souvislosti s detektivním žánrem si samozřejmě cenil i dalších autorů (Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Ronald Knox, Dashiell Hammett, Edgar Wallace, Raymond Chandler nebo Erle Stanley Gardner), ale opět ne jako předobrazů k nápodobě. V rámci žánru spíše rozlišoval jejich specifičnost a originalitu, což shrnul ve výše zmíněné knize *Nápady čtenáře detektivek*.

Opravdovými vzory, takovými, jejichž stylem byl Škvorecký jednoznačně ovlivněn a inspirován, byli američtí autoři tzv. ztracené generace. Společným mimoliterárním rysem těchto autorů bylo podobné datum narození kolem roku 1900 a zážitek první světové války, která výrazně zasáhla do jejich životů a stala se často tématem jejich literárních děl. Nejdůležitější jména v souvislosti se Škvoreckým jsou Ernest Hemingway, William Faulkner a Francis Scott Fitzgerald, ale tato malá

²⁸ Dále lze v knize najít například redaktora jménem Patric Oliver Enfield – počáteční písmena dávají dohromady jméno POE. I formálně si Škvorecký hraje. Mimo jiné je kniha prezentovaná jako druhé doplněné vydání, ale opět se jedná o mystifikaci.

skupinka autorů tvoří pouze pověstnou špičku ledovce, protože Škvorecký svým vzděláním nabyl poznatků o tvorbě mnohých dalších. Škvorecký sám své prvotní pohnutky k psaní vyjadřuje právě slovy Williama Faulknera: „*Ti, co mohou, ti to dělají. Ti, co nemohou a dost dlouho trpí, že nemohou, ti o tom píší.*“²⁹ Odkazuje tím ke svým častým a dlouhým nemocem v mládí. Co nemohl zažít, o tom začal psát. Existuje ještě jeden citát, jehož autorem je životopisec Jamese Joyce Richard Ellmann, a který si Škvorecký zvolil jako charakteristiku svých pohnutek pro psaní krásné literatury: „*Život umělce...liší se od života jiných tím, že události stávají se prameny umění, a to už v okamžiku, kdy jsou v popředí spisovatelovy pozornosti. Umělec nepřipustí, aby se dny, vytlačené z mysli následujícími dny, propadly do nepřesné paměti, ale zkušenost, která ho utvářela, sám stále znovu vytváří. Je současně zajatcem i osvoboditelem. Nakonec se proces přetváření zkušenosti stane součástí jeho každodenního života, jednou z jeho stále se opakujících událostí jako ranní vstávání nebo večerní usínání.*“³⁰ Škvorecký ve své tvorbě uplatnil i metodu, jež má základ v tzv. germ theory, teorii zárodku³¹, jejíž autorem je spisovatel Henry James. Ta spočívá jednoduše v tom, že citlivému spisovateli stačí málo – jeden okamžik, pohled, zkušenost, které si pak spojí s obecně známými fakty, aby vytvořil sice fikční, ale organický a živý svět vlastní knihy.³²

Ernest Hemingway Škvoreckého výrazně inspiroval především při tvorbě *Zbabělců*, kde pod jeho vlivem napsal dialogy, jež byly obsahově jen zdánlivým hovorem o ničem, prázdné a žvanilské. Vše důležité, co trhalo boky ocelových parníků, se skrývalo pod hladinou a jen ten, kdo chtěl, opravdu rozuměl. Škvorecký si uvědomil, že literatura je „*pravda, která jistým způsobem lže o povrchu, aby tímž způsobem pověděla pravdu o podstatě. O snu. O kořenech lidské touhy po životě.*“³³

Škvoreckého spisovatelské přirozenosti a citlivému humanistickému vnímání byl však bližší William Faulkner. V tomto vztahu se dají vysledovat několikere

²⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Samožerbach*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1977, s. 106.

³⁰ Tamtéž, s. 107 - 108.

³¹ Tamtéž, s. 110.

³² Pokud bychom tuto teorii aplikovali na dnešní dobu, v praxi by to například znamenalo to, že autor je chválen a oceňován, jak skvěle dokázal popsat ve svém novém románě atmosféru nápravného zařízení pro mládež. Autor tam ale nikdy přítomen provozu nebyl. Navštívil takovéto zařízení jen jednou, následně se setkal s mladíkem, jež byl chovancem takového ústavu, k tomu si připojil své poznatky o psychologii a sociální politice státu, a byl schopen napsat věrohodnou a reálnou knihu z tohoto prostředí.

³³ Tamtéž, s. 115-116.

paralely, jako je například vlastní fiktivní prostředí, které je dějištěm jejich příběhů. U Faulknera to je smyšlený Yoknapatawphský okres ve státě Mississippi, u Škvoreckého Kostelec, tedy Náchod. I tento malý prostor se stává dějištěm nejrozličnějších lidských příběhů, které dokáže Škvorecký citlivým a detailním pohledem zaznamenat, dobrou pamětí uchovat a zdánlivě jednoduše pochopitelným, ale ve skutečnosti však velmi hlubokým a promyšleným způsobem vyprávění podat.

Škvorecký se pohyboval v oblasti literatury na „obou stranách“, lépe řečeno na více frontách. Nebyl autor, který psal jen své beletristické knihy a čekal, jak na ně bude reagovat „protistrana“ – kritici. Sám se věnoval psaní kritik, ale i publicistice vůbec. Od konce války publikoval v nejrozličnějších periodikách, počínaje těmi regionálními jako například *Slovo má mladý severovýchod*, od roku 1955 pak ve známějších jako *Host do domu*, *Květen*, *Sešity pro mladou literaturu*, *Plamen* nebo *Divadelní noviny*. Po odchodu do exilu publikoval své eseje, kritiky, ale i prózy v zahraničních exilových časopisech jako bylo pařížské *Svědectví*, newyorské *Proměny*, římské *Listy* nebo curyšský *Zpravodaj*. Mimo tyto aktivity uveřejňoval texty i běžných literárních časopisech v Kanadě a Spojených státech. Po převratu v roce 1989 se jeho články opět začaly objevovat v českém tisku. Přispíval do *Lidových*, *Literárních* a *Divadelních novin*, *Iluminace*, *Kritickém sborníku*, *Respektu* nebo *Revolver Revue*.

Ve své práci redaktora v nakladatelství Odeon, Československý spisovatel a dvoutměsíčníku *Světová literatura* se věnoval angloamerické literatuře především skrze překlady, následné doslovy a eseje. K autorům, jež překládal, patří Škvoreckého oblíbenci: Raymond Chandler, William Faulkner nebo Ernest Hemingway.

Přestože je Škvorecký pilným autorem a jeho práce se dočkala velkého množství recenzí, kritik, analýz i samostatných knih u nás i v zahraničí, nebyl to pro Škvoreckého důvod, aby se on sám na této reflexi nepodílel. Nebylo by moudré chápat tyto snahy jako narcistní touhu znovu prodlívat nad vlastním dílem. Jak bylo řečeno na začátku kapitoly – Škvoreckého život a dílo jsou dvě množiny s širokým průsečíkem a vlastní recepce již hotové práce vysvětluje motivace či okolnosti vzniku díla. Tak se děje částečně například v knize *Samožerbach*, jež se vymyká mnohým nárokům na žánrové škatulkování. Škvorecký ji vydal společně se svou

manželkou Zdenou Salivarovou jako jubilejní padesátou publikaci jejich torontského nakladatelství Sixty-Eight Publishers a kromě dopisů od diváků a stručné historie jejich společného života zde můžeme nalézt přínosné poznatky o vzniku *Zbabělců* a dalších knih. Samostatnou kapitolu v tomto směru tvoří kniha *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Z odborného hlediska je tato publikace irelevantní, ale přináší neotřelý, osobní pohled autora na historii českého filmu, s ohniskem zájmu zaměřeným na tolik kinematograficky plodná šedesátá léta a jejich autory. Portréty tvůrců jsou navrženy s empatií a všímavostí Škvoreckému vlastní, z popsaných charakterů vystupují motivace k uměleckému směřování tvůrců nové vlny, zasazené do dobře zaznamenaných dobových podmínek a nálad.

V Torontu byla hlavou i krkem nakladatelství Sixty-Eight Publishers především Zdena Salivarová, ale i Škvorecký se na jeho chodu podílel. Jak vydáváním svých děl, tak psaním doslovů a komentářů k dílům jiných autorů. Jeho hlavní pracovní náplní bylo po dlouhá léta pedagogické působení na tamní univerzitě, kde se zaměřoval na dějiny angloamerické literatury a filmu. Nakladatelství manželů Škvoreckých za dvacet let svého trvání vydalo 227 titulů³⁴ a bylo nejvýznamnější z těchto exilových podniků za hranicemi Československa. Kromě aktivit spojených s vydáváním literatury plnilo nakladatelství nejednu důležitou psychologickou mimoliterární funkci – v době, kdy mnoho lidí muselo kvůli politické situaci odejít ze své vlasti, pomáhalo překlenout svými publikacemi kulturní šok z nového prostředí a stesk po domově a udržovat své kulturní tradice, což je v dnešní době bez hranic a limitů těžko pochopitelná záležitost. V roce 1990 udělil prezident Václav Havel Josefu Škvoreckému a Zdeně Salivarové Řád bílého lva za zásluhy o českou literaturu ve světě.

³⁴ Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

2.1 Josef Škvorecký a začátek jeho spolupráce s filmem

Josef Škvorecký měl od začátku své profesionální kariéry spisovatele blízko k filmu. Na jedné straně byla jeho odvěká láska ke kinematografii; už jako mladík byl častým návštěvníkem náchodského biografu. Podlehl „*magii filmu*.“³⁵ Na straně druhé se jeho spolupráce s filmem nastartovala díky tvůrcům, kteří se na Škvoreckého obrátili s prosbou o pomoc či spolupráci na svých filmových projektech. Jako první se na něj obrátil tehdy čerstvý absolvent scénaristiky na FAMU Miloš Forman.³⁶ Později Škvoreckého oslovila Věra Chytilová, hlásící se v tu dobu ke studiu na FAMU s tím, že zpracovala jako scénář připravený k přijímacím zkouškám jeho povídku *Rasová otázka*. Z roku 1960 pochází filmová povídka napsaná rovněž s Milošem Formanem s názvem *Lidice budou žít*, která se ale nikdy nedočkala zfilmování.³⁷

Nechybělo málo a tvůrci, které dnes řadíme mezi autory československé nové vlny, mohli mít spolužáka Josefa Škvoreckého. Podal si na čerstvě založenou FAMU přihlášku, ale nakonec k přijímacím zkouškám nepřišel. Místo toho začal studovat anglistiku a filozofii. Kdo se ale na FAMU přihlásil, nastoupil a úspěšně i dokončil, byla Škvoreckého manželka Zdena Salivarová. Se studiem scénaristiky začala v roce 1965 a dokončila jej těsně před odchodem do Kanady. Mezi její vyučující patřil i Milan Kundera.

Zatímco v 50. letech byl Josef Škvorecký nejdříve jen „*outsiderem, ironickým pozorovatelem*“³⁸, začínajícím, neznámým autorem, v 60. letech se situace výrazně změnila. Počátek šesté dekády, spolu s „*postupnou liberalizací ediční politiky*“³⁹, která umožnila nové vydání *Zbabělců*, představuje i druhé tvůrčí období Josefa Škvoreckého. Angažuje se v rámci avantgardních skupiny umělců kolem divadel malých forem a spolupracuje s představiteli české filmové nové vlny. Je to „*generace, jež opouští underground a stává se součástí kulturního života, kde*

³⁵ ŠKVORECKÝ, Josef: Autorova poznámka. In ŠKVORECKÝ, Josef: *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Praha: Literární akademie, 2007, s. 267.

³⁶ Jejich spolupráci je věnován prostor s poslední kapitole této práce.

³⁷ Na několika verzích scénáře se později podílel opět Miloš Forman, tentokrát ale i Ján Kadár a Elmar Klos. Existují i další pracovní názvy: *Pět mužů* nebo *Lidice*.

³⁸ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 74.

³⁹ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 74.

krok za krokem probojovává právo na uměleckou pravdu.“⁴⁰ Tito autoři se hlásí ke Škvoreckého dílu a inspirují se jím.

Inspirace ale není jen jednosměrná, i u Škvoreckého je patrné, že vstřebává stimuly z podnětného okolí a zúročuje je ve svém díle. „*Jeho vidění reality se prohlubuje, epické jádro příběhu se stává pouze stavebním kamenem, nositelem hlubších filozofických podtextů. Sílí pocit existenciální úzkosti, lítosti nad ztracenými, zmařenými lety života, nenávist k lhostejnosti, vědomí simultánní existence různých časů v lidském osudu, otázky viny a trestu, minulost, promítající se do současnosti jako její čtvrtá dimenze, čas. Tento pocit je více než jen filozofický názor, je to současně hluboký osobní prožitek.*“⁴¹

⁴⁰ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 75.

⁴¹ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 75.

3 ZLOČIN V DÍVČÍ ŠKOLE

3.1 Setkání s detektivkou

První realizovaným projektem, na kterém se Škvorecký podílel regulérně jako autor námětu i scénáře, byl povídkový film *Zločin v dívčí škole* skládající se ze tří detektivních povídek, jejichž společným pojítkem je osoba poručíka Borůvky. Nejednalo se o první setkání Škvoreckého s detektivním žánrem. Už v letech 1962 a 1964 vyšly dvě knihy, napsané spolu s Janem Zábranou: *Vražda pro štěstí* a *Vražda se zárukou*. V době vzniku filmu a nedlouho po něm vznikly ještě další dvě společné knihy – *Táňa a dva pistolníci*⁴² a *Vražda v zastoupení*. Škvoreckého umělecká náklonnost k detektivnímu žánru se projevila až mnoho let po začátku jeho profesní kariéry spisovatele. Škvorecký onemocněl žloutenkou a kvůli dlouhodobějšímu průběhu nemoci se kromě svých běžných aktivit⁴³ dostal jako čtenář i k žánru, který sice nepatří k umělecky nejvyšším, ale čtenářsky k nejpřitažlivějším a nejoblíbenějším. Ve Škvoreckého díle se objevuje častá „otázka viny a trestu“⁴⁴, která se projevila i zájmem o detektivky.

Ponořením do této žánrové oblasti vznikl jeden z majoritních okruhů Škvoreckého tvorby. Nezůstal totiž jen u společných knih s Janem Zábranou. V roce 1965 vydal knihu teoretických esejů *Nápady čtenáře detektivek*⁴⁵ a nedlouho po natočení filmu *Zločin v dívčí škole* vyšla i první část série detektivek: povídková kniha *Smutek poručíka Borůvky*⁴⁶, která obsahuje všechny tři povídky filmově zpracované o rok před tím.

⁴² Vznikl podle ní v roce 1967 stejnojmenný film pro děti Filmového studia Gottwaldov, autory scénáře byli Milan Šimek, Ivan Osvald a Radim Cvrček.

⁴³ Pro Škvoreckého je charakteristická soustavná a pilná spisovatelská činnost, každodenní práce, stejně tak vytrvalá snaha orientovat se v domácím i zahraničním literárním světě. Nepatří mezi autory, kteří by svá díla psali nárazově a nesoustavně, s velkými časovými prodlevami.

⁴⁴ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996, s 77.

Toto téma se objevuje například nejen ve *Zbabělcích*, ale i románu *Lvíče* nebo novele *Legenda Emöke* či knize *Sedmiramenný svícen*.

⁴⁵ Stejně se jmenuje i film natočený v roce 1966 režisérem Václavem Táborským (byl i autorem scénáře).

⁴⁶ Na soubor povídek *Smutek poručíka Borůvky* z roku 1966 navázal Škvorecký až o téměř 10 let později v Torontu, kde v roce 1975 vydal pokračování s názvem *Konec poručíka Borůvky* a v roce 1981 poslední díl trilogie *Návrat poručíka Borůvky*. *Hříchy pro pátera Knoxe* vyšly v roce 1973. Dodnes patří mezi čtenářsky nejoblíbenější. Všechny tři díly vyšly oficiálně v Československu až na počátku 90. let, v roce 1992 vznikl stejnojmenný televizní seriál v režii Dušana Kleina. Detektivnímu

3.2 Reflexe filmu v tisku

Uvolněnou a svobodnější atmosféru 60. let v oblasti kinematografie dobře dokazuje mimo jiné fakt, že v došlo k významnému nárůstu žánrových filmů, detektivku nevyjímaje. V tomto případě nejspíše detektivní filmy reagovaly na oblíbenost tohoto žánru v literatuře, jelikož v rámci českého filmu nemůžeme o žádné detektivní tradici hovořit. Jan Dvořák ve svém článku *Detektivka bez tradice* označuje tento žánr „ve svém klasickém typu“ za dokonale „nečeský“ či dokonce „neslovanský.“⁴⁷ Hovoří proto ve spojitosti se *Zločinem v dívčí škole* o tom, že jeho „přínos je zatím v naznačení, ne v dotvoření.“⁴⁸ Dále hovoří o specifickém subžánru označeném těžko stravitelným termínem „socialistická detektivka“, která musí „nejprve v kontextu s realitou najít novou pohnutku zločinu.“⁴⁹ Ta by se určitě dala snadno nalézt, ale Dvořák, odkazující především k dobovým televizním inscenacím, argumentuje tím, že český divák se radši bude dívat na už stokrát zpracovanou zápletku vykazující inspirace dobou Sherlocka Holmesa či topikou Edgara Allana Poea, než aby chtěl být aktivním účastníkem příběhů, jež se v rámci českého prostředí jakkoliv aktualizovaly. „Nikdo vám nebude luštit znovu a znovu stejnou křížovku. Podlehnutí starým, dávno už neosvědčeným schématům budí dojem archaičnosti.“⁵⁰ O „socialistické detektivce“ se ve svém článku zmiňuje i Gustav Franci, který ji, vcelku logicky vzhledem k tehdejší rétorice, klade na roveň termínu „realistická detektivka“ a *Zločin v dívčí škole* za polemiku s ní. Hovoří o podobnosti detektivky a pohádky – oba žánry jsou velmi pevně sevřeny arzenálem typických témat a naratologických postupů, jen s tím rozdílem, že pohádka je pro dětské recipienty často realitou, ale detektivka je pro dospělé čtenáře/diváky zábavnou hrou, pohádkou. „Existence detektivek svědčí o potřebnosti pohádek; jinými slovy svědčí o nutnosti poezie a hry, zábavy a fantazie, svědčí o vrozeném smyslu pro spravedlnost, který se často může realizovat právě jen v rámci tohoto žánru.“⁵¹ I když bychom ve *Smrti na Jehle* zábavu či fantazii hledali marně (koktající

žánru se Škvorecký věnoval i dalších letech (např. *Krátké setkání s vraždou*). Povídka *Zločin v dívčí škole* vyšla samostatně v roce 1965 v časopise *Plamen* a setkala se se čtenářským úspěchem.

⁴⁷ DVOŘÁK, Jan. *Detektivka bez tradice*. *Film a doba* 13, 1967, č. 3, s. 118.

⁴⁸ Tamtéž, s. 120.

⁴⁹ Tamtéž, s. 120.

⁵⁰ Tamtéž, s. 120.

⁵¹ FRANCL, Gustav. *Ať žije detektivka*. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 110.

a roztržitý Borůvka nestačí), Franci tento film obhajuje a oceňuje různé polohy a tóniny jednotlivých povídek a strukturu filmu vystavěnou „od reálného příběhu klasické detektivky až k absurdnímu popření žánru.“⁵²

Jan Pilát při hodnocení českých detektivek použil ostřejší slova. Podle něj je jejich realizace „konjunkturalistická vlna s inflací řemeslné nehotovosti a nedokonalosti“⁵³ a z tohoto kritického hodnocení nevyjímá ani Zločin v dívčí škole, „i když popularita a dosavadní činnost autora slibovala osvěžení a změnu k lepšímu.“⁵⁴ Pilát navazuje na kritickou notu Jana Dvořáka, když hovoří o pojetí filmu jako o nevydařeném pokusu o originalitu, protože ten je „značně ledabylý“ a zůstává jen a pouze pokusem. Zmiňuje též nesourodost a nelogičnosti povídek, které jsou spojené „tím nejlacinějším a u nás tak běžným způsobem: osobou policisty.“⁵⁵ A shrnuje svůj článek závěrem, že i „zábavné žánry mají své zákonitosti, které je možné porušovat jedině nalezením něčeho lepšího, dokonalejšího. Nikoliv však schválností.“⁵⁶

Škvorecký striktní realismus v detektivce odmítá, označuje ho dokonce za „smrt detektivky“⁵⁷ a považuje jej „ve smyslu přísného zrcadlení skutečnosti jak pokud jde o metody zločinu, tak pokud jde o metody kriminalistické práce – za nedorozumění, ne-li dokonce za krok nazpátek až někam k prehistorickému typu čtení o zločinech a jejich odhalování a ztrestání, jak je první produkoval v 18. století pařížský advokát Francis Goyot de Pitaval.“⁵⁸ Pokládá detektivku za hru s víceméně danými a jasnými pravidly, což „je její podstata a hlavní rys.“⁵⁹ Přitom velkou část fundamentálních zásad navrhl už při samém vzniku detektivního žánru jeho zakladatel Edgar Allan Poe, když tematicky pracoval například s motivem zamčeného pokoje, nepravého podezření nevinného nebo zdánlivě nedůležitého

⁵² FRANCL, Gustav. Ať žije detektivka. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 110.

⁵³ PILÁT, Jan. Další detektivka. *Mladá fronta* 10.2. 1966. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: *Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž. Tento názor ještě doplňuje následujícím tvrzením: „Mrtvola muže s nožem v zádech a plačící dívka jsou předváděny naprosto vážně. A k tomu se jako přísada dost špatně hodí malé české vtipkování knedlíkovsko-švejkovského charakteru.“

⁵⁷ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 8.

⁵⁸ Tamtéž, s. 7.

⁵⁹ Tamtéž, s. 8.

svědectví, kterému vyšetřující nevěnoval pozornost. Škvorecký spatřuje u detektivek půvab především v tom, že je to „*schéma, které nikdy nezestárne*.“⁶⁰

3.3 Povídkový film Zločin v dívčí škole

Zločin v dívčí škole je trojdílný povídkový film, pojmenovaný podle poslední z povídek, kterou natočil Jiří Menzel. Zbylé dvě nesou název *Smrt na Jehle* a *Jak se žena koupe*. Režisérem první povídky je Ivo Novák, druhé Ladislav Rychman. Jeho další film *Šest černých dívek* bude zmíněn později. Film je sice propojen postavou poručíka Borůvky řešící všechny tři případy, ale jinak působí značně nekompaktním dojmem. *Smrt na Jehle* ani *Jak se žena koupe* se syžetově neliší od literárních zpracování a nebudeme se jimi v této práci důkladně zabývat. Podrobné analýze a komparaci bude podrobena pouze poslední, nejvydařenější a v mnoha ohledech nejvýraznější povídka eponymní, která mezi literárním a filmovým zpracováním vykazuje značné naratologické rozdíly.

Smrt na Jehle se odehrává během krátké doby na místě vhodném možná pro nešťastnou náhodu, nikoliv však pro zločin – v pískovcových skalách. Poručík Borůvka je zavolán k vraždě, k níž došlo přímo na vrcholu homolovitého a velmi špatně přístupného skalního útvaru jménem Jehla. Poblíž místa činu byli v kritickou dobu jen tři lidé: chlapec v základním táboře bojící se výšek a zajišťující proviant; horolezec, který první našel mrtvolu svého soka v lásce na vrcholu skály; a dívka, která šplhala za horolezcem, tvořící třetí vrchol milostného trojúhelníku. I když je příběh prezentován jako detektivní a všechny tematické složky do příběhu žánrově zapadají, ve výsledném vyznění nemůžeme považovat výsledek za zdařilý. Pojetím byla povídka zamýšlena jako spojení psychologického dramatu a detektivky, ale tento záměr výslednou realizací zaniká. Co chybí, je dramatický průběh. Co naopak ruší a přebývá, je postava poručíka Borůvky, kterým je do příběhu nelogicky vnášena komika. Vedle postavy poručíka jsou nepřesvědčivé i charakterové hlavního podezřelého, kteří se celou dobu chovají nepřítomně, apaticky a nevěrohodně. Výrazným dramatickým prvkem je neklidná, napětí udržující hudba. Divák ale po pár minutách zjistí, že právě tolik důležité napětí nikde jinde přítomné není. Pro detektivní žánr je mimo jiné typické to, že se od čtenáře/diváka očekává

⁶⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. s 13.

aktivní zapojení a všímavost při postupném odhalování zločinu. Zde je ale malý časový prostor na vytvoření složitější fabule a odhalování dobrých i falešných stop. Proto divák většinu povídky pouze pasivně čeká, jestli se potvrdí jeho správná dedukce vedoucí k odhalení a usvědčení pachatele vraždy.

Druhá povídka s názvem *Jak se žena koupe* nás přivádí do prostředí kabaretního divadla, kde dojde k vraždě mladé umělkyně. Motivů k vraždě je hned několik: závist méně úspěšných kolegyně, žárlivost přítele, či možná touha ředitele divadla zbavit se nepohodlné osoby. I když zde celé zpracování působí již více přesvědčivě, opět tu figuruje několik problémů. Kromě vraždy a jejího vyšetřování zde můžeme vysledovat větší množství humorných prvků, takže detektivní žánr je kombinován s žánrem komediálním. Kromě poručíka Borůvky, který ve společnosti krásných dívek koktá mnohem více než dříve, se tu ještě jako komický element ve větším měřítku objevují minimálně dvě postavy: mladá a značně snaživá Borůvkova podřízená (díky které poručík vyřeší celý případ) a postarší žárlivý italský zpěvák Tossi, jehož temperamentní promluvy zkomolenou češtinou tvoří protiklad vážnému případu vraždy.

3.4 Filmová povídka Zločin v dívčí škole

Film uzavírá stejnojmenná povídka *Zločin v dívčí škole* v režii Jiřího Menzela. Ta se od předchozích dvou liší v mnoha směrech. Žánrově se jedná spíše o parodii na (právě viděnou, vážně míněnou) detektivku a právě to rozbíjí soudržnost filmu jako celku. První dvě části triptychu řeší s vážnou tváří regulérní zločin (především *Smrt na Jehle*). Slovo „zločin“ v názvu třetí povídky v sobě vlastně žádný zločin v pravém slova smyslu neskrývá a tak vyznívá vůči zbytku filmu ironicky. Paradoxně na své klasické detektivní fabuli a zdatně řemeslně zvládnutém syžetu ukazuje mnohé nedostatky předchozích částí. V tomto případě si byl Škvorecký zajisté dobře vědom, co parodie ke svému dobrému fungování vyžaduje – především dobrou znalost vzorce formy, která je pak vyplněna satiricky nebo ironicky laděným obsahem ve vztahu k původnímu. Zde nalezneme přes filtr parodie aluze na výše kritizované, tolik tradiční a mnohokrát zpracované postupy a prvky. Dívčí škola – mysteriózně vyhlížející pseudogotická stavba, připomínající tajemný

hrad - je hlavní kulisa. Děj je plný záměn, náhod a nedorozumění, archetypální postavy bipolárně rozděleny na stranu zla a dobra. Do poslední chvíle nevíme, jak se případ rozluští. V závěru se místo úlevy a vydechnutí nad vyřešeným případem daleko spíše divák zasměje a pobaví.

3.5 Literární povídka Zločin v dívčí škole

Jak již bylo řečeno výše, povídka Zločin v dívčí škole se na rozdíl od předchozích povídek ve filmu v mnohém liší od své literární předlohy. Ta vyšla nejprve samostatně v časopise *Plamen* a ve sbírce dvanácti povídek *Smutek poručíka Borůvky* byla zařazena jako poslední. Je vyprávěna v ich formě patřící mladému učiteli tělocviku. Na konci povídky čtenář odhalí, že se jedná o dávnou historii samotného poručíka Borůvky o tom, jak musel ukončit dráhu středoškolského pedagoga a dát se k policii.

Hlavní zápletkou povídky je vyšetřování údajné krádeže peněz patřící studentce Chocholoušové. Nakonec se ukáže, že všechny stopy, které byly zajištěny v domněnku, že povedou k vyšetření krádeže, pomohou odhalit úplně jiný „zločin“ - tajné schůzky mladého učitele Borůvky se svou žákyní v kabinetu školy. Nejzajímavějším prvkem celé povídky je to, že ji vypráví sám Borůvka. Velmi strategicky a promyšleně volí, co čtenáři sděluje. Dává si pozor na všechno, co by mohlo zavést čtenářovu pozornost (a taktéž pozornost detektiva) k jeho osobě a událostem s ním spojeným. Zpětně si ale čtenář uvědomí důležitost těch několika málo vět či detailů, které odkazují k tomu, že učitel je součástí případu a celou dobu se bojí odhalení.⁶¹ Vyšetřovatelem celého případu je v literární povídce starší bratr jedné ze studentek Jaroslav V. Klíma. Slečna Klímová je právě vyvolenou mladého učitele Borůvky. Nakonec se Klímův důvtip probojuje množstvím užitečných i naprosto vyfabulovaných nesprávných důkazů a učitele odhalí: „Černé oči Jaroslava V. Klímy spočinuly na těch běloučkých, těstovinových rukách, které snad

⁶¹ Například v situaci, kdy se Klíma rozčiluje nad tajným románkem své sestry, netuše, že jejím nápadníkem je osoba, které se právě svěřuje: „Jsem za ni zodpovědný zvěčněl nebožce matce. Svěřila mi ji na smrtelné posteli. Kdyby měla přijít o čest, zabiju ji a jejího svůdce taky!“ V černých očích mu zajiskřilo a já si znova řekl, že to jsou oči jako z italského filmu. Černý knírek se naježil. **Přejel mi mráz po zádech.**“ Nebo jinde: „Pak zašmátral nervózně v kapse a vytáhl pěknou lupu, regulérní lupu o průměru skoro decimetr. Skrze ni pohlédl na podvazek a zasyčel: „Proklatě!“ **Lekl jsem se.**“ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965. s. 271, 273, 274.

*nikdy v životě nedržely nástroj těžší než pero, a detektiv se zarazil. Dlouho na ně hleděl. Pak pohlédl na mě. Zamrazilo mě. Černé oči Jaroslava V. Klímy sklouzly z mé tváře na zafačovanou ruku. Srdce se mi zastavilo. Jaroslav V. Klíma předvedl poslední bleskurychlý pohyb toho dne a ve sborovně se rozsvítilo překrásné souhvězdí černých, modrých a zelených hvězdiček.*⁶² Lži (kterou sám posluchače svého vyprávění v závěru povídky přizná) se dopustí pouze jednou, když na začátku svého vyprávění uvede na první pohled bezvýznamný detail, že se pořezal nožem, když krájel chleba. Ve skutečnosti se pořezal o plot, když se tajně dostával přes zahradu do budovy školy.

O postavě vypravěče se v povídce od něj samotného dozvíme jen velmi málo. Ředitelkou školy je pověřen, aby doprovázel při vyšetřování případu zmizelých peněz osobu k tomuto cíleně povolanou – staršího bratra studentky Lucie Klímové (tajné přítelkyně a budoucí manželky poručíka Borůvky). Borůvkovýmá očima se zájmem pozorujeme počínání Jaroslava V. Klímy – bývalého soukromého detektiva se sklony k excentričnosti v chování i odívání, který se v současné době živí jako číšník. Postava Klímy a jeho chování je nejvýraznější a nejhumornější složkou celé povídky.

Klíma je charakterizován skrze několik výrazných prvků. Kromě zjevu připomínajícího Itala, se projevuje trhavými a vcelku nevyzpytatelnými pohyby. Významným humorným atributem jeho postavy je fakt, že disponuje velmi bujnou fantazií a práci soukromého detektiva navzdory nepříliš zajímavým případům chápe jako nekončící bojovou hru. Je plně ovlivněn detektivními postupy vyčtenými s knížek a okoukanými z filmů daleko spíše než z reálné praxe a při výsleších používá lehce nestandardní postupy: „*Soukromý detektiv Klíma usedl proti ní obkročmo na židli, kterou nejdříve obrátil opěradlem k vyšetřované, lokty se opřel o opěradlo a posunul si klobouček s pruhovanou krempou do týla. Potom si ještě rozepjal sako. Čekal jsem, že mu v podpaží zahlédnu pouzdro s pistolí, ale měl je patrně jinde. „Tak!“ vyštěkl ostře a Chocholoušová leknutím skoro spadla ze židle.*“⁶³

Ve vyšetřování uplatňuje nelogické a nereálné úsudky a naprosto zbytečné metody. Místo toho, aby zkoumal empirická fakta, zkouší na podezřelých nejrůznější psychologické metody, které mu na první pohled nikdy nemohou pomoci případ

⁶² ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. Praha: Mladá fronta, 1966. s. 276.

⁶³ Tamtéž, s. 264.

vyřešit: „Potom Chocholoušovou vyzval, aby rychle po sobě říkala slova, jaká jí slina na jazyk přinese. Dlouho jí slina na jazyk nepřinesla nic, pak utvořila tuto asociční řadu: sukně – boty – Baťa – krize – kapitalismus – a Jaroslav V. Klíma se na mě významně podíval. Pak se jí zeptal, dává-li přednost kočkám nebo psům, a nakonec si ode mne vypůjčil notes, vytrhl z něho list, udělal na něm nepravděpodobnou kaňku z lahvičky červeného inkoustu soudruha Kotěte a vyzval Chocholoušovou, aby mu řekla, co to v ní vyvolává. (...) Po různých psychologických experimentech se jí nakonec zeptal, jestli v kabinetě nepozorovala něco podezřelého.“⁶⁴ Parodie na psychologické testování pokračuje i dále: „A zavolał Celbovou. Dozvěděl se od ní přesně to, co od školníka, a navíc zjistil, že rozmazaná kaňka jí připomíná nějaký obláček, že dává přednost kočkám před psy, že mívá občas děsné bolesti hlavy, avšak pocitem rozštěpu netrpí, a získal od ní asociativní řadu: muž – žena – brigáda – tatínek – výprask – který mi, když žákyňi propustil, označil za ne zcela jasný.“⁶⁵

Nejen Klímova postava zastupuje specifický typ člověka, i když méně „archetypální“ než ve filmu. Mezi studentkami se vedle myšlenkově nepříliš bystré Chocholoušové profiluje „školní kráska“ Celbová, které jsou v povídce přisouzeny rapidně odlišné vlastnosti než její postavě ve filmu. Tajemná krása a zádumčivost zůstávají, ale funkci vedoucí maňáskového kroužku by filmová „Velká Dračice“ zastávala asi jen těžko.

Učitelství sbor je charakterizován mdle a přestárle, držen v područí a vedený tvrdou rukou ředitelky Ivany „Hrozná“, agilní řečnice plamenných projevů nejčastěji se společensko-politickou a morální tematikou. Členové sboru při debatě, jak vyřešit zmizení peněz, stojí „povinně zachmuřeni vážností situace“⁶⁶ a Ivana Hrozná „pronesla ve sborovně táborovou řeč o své důvěře v naše dívky a o neposkvrněném jménu naší školy, a hned na to jinou táborovou řeč v tělocvičně (...). Ta byla na téma: V socialistické společnosti nad nikým nelámeme hůl!“ a měla mít ten smysl, že zlodějka sešitů s penězi nahlédne, že naše společnost dává každému možnost nápravy v příslušných zařízeních, a že se čestně přizná. Přirozeně, nepřihlásila se žádná. Idealismus byl a zůstává směrem naprosto bludným.“⁶⁷

⁶⁴ ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. Praha: Mladá fronta, 1966. s. 265.

⁶⁵ Tamtéž, s. 267.

⁶⁶ Tamtéž, s. 262.

⁶⁷ Tamtéž, s. 262.

Prostředí školy zde není příliš tematizováno. I když si s kusých detailů může čtenář složit obrázek školy⁶⁸, nefunguje tu tato prostorová složka stylisticky. Strnulost a zastaralost chodu této instituce ale může dobře charakterizovat například stará školní zahrada zarostlá kapradím.

Celá povídka je obsahem vyprávění již staršího poručíka Borůvky, který vzpomíná na dobu před 18 lety. Na počátku identitu vypravěče neznáme a až po appendix z Borůvkovy současnosti bychom si jej s osobou učitele nespojili. Časový rámec samotné povídky odpovídá dvěma dnům. V přítomném čase probíhá vyšetřování, do nějž jsou vloženy retrospektivní výpovědi vyslýchaných.

Jedním z dogmat detektivního žánru je zásada (již mnohokrát porušena, například Agathou Christie ve *Vraždě Rogera Ackroyda*), že vypravěčem nesmí být pachatel. Zde Škvorecký popřel toto pravidlo, když nechal poručíka Borůvku odvyprávět historii „svého zločinu“. Jakoby ale za porušení pravidel musel přijít zákonitý trest - Borůvkova posluchačka je v tomto ohledu bystřejší než vypravěč. Dojde jí totiž, že je „*velice nepravděpodobné, aby žena se šedivýma očima a modrooký muž měli spolu dceru s očima jako zelenooká kočka.*“⁶⁹

Jelikož je tato povídka míněna jako parodie na detektivní žánr, autor si mohl dovolit nestandardní postupy. Proto zde detektivní zásady spíše vyvrací, než aby je potvrdoval. Kromě výše zmíněné zásady o neslučitelnosti pachatele a vypravěče v jedné osobě, pokračoval Škvorecký i v porušování jiných pravidel. Vyjdeme-li ze souboru pravidel vydaných v roce 1928 literárním kritikem Williardem Huntingtonem pod pseudonymem S.S. Van Dine, došlo ve *Zločinu v dívčí škole* k dalšímu porušení například těchto zásad:

„*Nesmí se vyskytovat láska. Jde o to, dostat zločince za mříže, ne o to, dostat tokající párek k oltáři.*“

„*V detektivce prostě musí být mrtvola, a čím mrtvější, tím lepší. Zločin menší než vražda je nedostačující. Tři sta stránek je příliš mnoho povyku pro nějaký jiný zločin, než je vražda.*“

⁶⁸ Škola je představena skrze její typické části: sborovnu, kabinet, tělocvičnu, vybavení – busta státníků, bizarní vybavení zeměpisného kabinetu (obraz Emila Holuba prchajícího před lidojedy).

⁶⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. Praha: Mladá fronta, 1966. s. 278.

Nebo: „Ze zločinu se v detektivce nesmí nikdy vyklubat nešťastná náhoda nebo sebevražda. Ukončit odyseu pátrání takovým antiklimaxem znamená udělat si legraci z důvěryhodného a laskavého čtenáře.“⁷⁰

3.6 Scénář a film Zločin v dívčí škole

V době, kdy se film dostal do kin, nebyla ještě vydaná kniha *Smutek poručíka Borůvky*. Ti diváci, kteří již dříve četli povídku *Zločin v dívčí škole* v časopise *Plamen*⁷¹, museli být v kině překvapeni – filmové povídky *Zločin v dívčí škole* v režii Jiřího Menzela se dostalo několika změn.

Dramaturgický plán filmu - spojit všechny tři povídky postavou poručíka Borůvky – vyloučil způsob vyprávění známý z literární podoby. Ve filmu se jeho postava oproti povídce vlastně rozdvojila: Borůvka zůstává v současnosti a všechno, co v povídce vyprávěl jako 18 let starý zážitek, se také odehrává v přítomnosti 60. let. Tím pádem je postava mladého poručíka, tehdy ještě pedagoga Borůvky nahrazena samostatnou postavou profesora, který se dopustí „zločinu“: svede Borůvkovu dceru Zuzanu.

Stěžejní pilíře zápletky zůstávají stejné. Do školy je povolán jako vyšetřovatel případu příbuzný jedné ze studentek. Na začátku jsou ztracené peníze na školní výlet. Následně se k tomu přidávají podivné události v kabinetě a skříňce na ukládání klíčů, a zmizelý profesor Kotě. Během vyšetřování je nalezen podvazek - pro vyšetřovatele spouštěč dalších úvah i mimo případ zmizelého profesora. Otevřený zadní vchod do školy, kravata, pořezaný prst a hodina klavíru, která nebyla, dovršují vyšetřování „zločinu“, i když se objeví pohřešovaný profesor Kotě.

Výše vyjmenované události tvoří kostru narativu (patří pod kardinální funkce), který podle McFarlanovy adaptační teorie spadají do procesu transferu – oblasti, jež je plně převeditelná z literatury do filmu. Zde, v případě krátké povídky, i když detektivní, je syžet jednoduchý, pouze jednou je vložena vysvětlující retrospektiva. Kromě kardinálních funkcí se dají v povídce najít i epizody, jež spadají pod tzv. katalyzátory. Sice souvisejí s narativem, ale nikoliv s jeho

⁷⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 69-71.

⁷¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v dívčí škole*. *Plamen* 7, 1965, č. 7, s. 46-53.

bezprostředním jádrem. V případě této povídky to jsou často události spojené s vyšetřováním a tak jsou tyto epizody buď pomocné či falešné stopy nebo odhalené skutečnosti, jež s případem nesouvisí, ale utvářejí ucelený pohled na mikrokosmos školy (např. mimoděčné odhalení ctnostného a pečlivého školníka tajně vyrábějícího alkohol ve sklepě školy; krátký průhled poručíka Borůvky do chodby školy, kde nehybně a výhrůžně stojí „černé dívky“; výslech dívčího gangu při vyšetřování nebo krátký výjev z průměrné vyučovací hodiny v dívčí škole).

S narativem jsou úzce spjaty i postavy, protože bez nich by se jen stěží utvářel jakýkoliv děj. V tuto chvíli nestojí v centru jejich charakteristika, filmové zpodobení, způsob řeči nebo oblečení, protože tyto věci spadají do oblasti vlastní adaptace, ale o jejich funkčnost a postavení v příběhu. Všechny hlavní a důležité postavy zůstaly zachovány. Kdyby ne, na tak malé ploše krátké povídky by tento fakt znamenal značný zásah do fabule. Jak je řečeno výše, vypravěč a zároveň mladý učitel Borůvka z povídky se protentokrát rozdělil na dvě samostatné postavy. Mladý profesor Lavecký – hlavní pachatel „zločinu“ stojí po boku Borůvky skoro celou dobu vyšetřování. Důležitost neztrácí ani postava ředitelky, profesora Kotěty, studentky Chocholoušové nebo dívčí gang.

Vlastní adaptace je díky změnám patrná už od scénáře, ve filmu ale samozřejmě vyznívá naplno. Invenci mladého režiséra Menzela ocenili i doboví kritici, například Jan Pilát, který napsal, že „*tato povídka je nejzdařilejší z celého triptychu.*“⁷² V čem ale tedy spočívá ono zdařilé zpracování? Jak se realizovala samotná adaptace?

Jednou z nejdůležitějších věcí při adaptaci byla celková vizuální stylizace. V literární povídce leží přirozeně hlavní důraz na ději. Objevuje se zde ve velké míře vlastní řeč postav. Vypravěč se soustřeďuje hlavně na vyprávění sledu událostí a popisu postav či prostředí se věnuje pouze účelně, pokud tato fakta souvisejí s příběhem: „*Vstoupily tři žákyně ze čtvrtého ročníku: Chocholoušová, Procházková a Klímová. Chocholoušová s nosem jako karafiát, Procházková, předsedkyně školní organizace ČSM, a Klímová, nejlepší kamarádka Chocholoušové, taková pěkná*

⁷² PILÁT, Jan. Další detektivka. *Mladá fronta* 10. 2. 1966. [CD-ROM]
Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

osmnáctiletá bruneta v bílé blůze s rozkošným poprsím.“⁷³ Úsečný a výstižný popis Chocholoušové souvisí se ztrátou její obálky s penězi. Procházková je krátce charakterizována svou funkcí v organizaci, do níž byly určeny zmizelé peníze. Na první pohled specificky intimní komentář mladého učitele ke studentce Klímové je v tuto chvíli jednou z indicií, jež vedou k pozdějšímu odhalení jejího vztahu k mladému profesorovi Borůvkovi.

Největší „vizuální“ pozornosti se v povídce dostalo detektivu Klímovi, protože jeho extravagantní vzhled tvoří součást jeho osobnosti, jeho nepředvídatelného chování. Klímova postava ale ve filmu není. Jeho místo nahradil poručík Borůvka. Nenápadný, nezajímavý, průměrný. Jeho vzhled je unifikován tak, aby vypadal stejně ve všech třech povídkách filmu.

Ve filmové povídce se oproti verzi literární posouvá těžiště významu postav pro děj. Literární povídka svým úspornějším rozsahem vyžaduje přehlednost v ději i počtu postav. Dostatečně přehlednou a funkční povídku Škvorecký napsal, ale byl si zároveň i vědom, že v následné filmové realizaci je třeba myslet na vizuální stránku. O tu se v roli režiséra postaral mladý Jiří Menzel, jež ve zhruba stejné době realizoval formálně nadprůměrnou povídkou *Smrt pana Baltazara* z fundamentálního společného díla tvůrců české nové vlny *Perličky na dně* z roku 1965.⁷⁴

Prostředí povídky se v literární předloze netematizuje, ale pro Josefa Škvoreckého a Jiřího Menzela jako autory scénáře filmu byl tento prvek velmi důležitý. Už při tvorbě scénáře měli jasnou představu o tom, jak by měl film vypadat a této idey se jasně drželi. Jiří Menzel se od počátku své tvůrčí dráhy v okruhu autorů zařazovaných do české nové vlny profiloval originálním směrem. Ve stručnosti by se jeho režisérský styl dal charakterizovat několika základními atributy, které mají svou platnost i při realizaci filmové povídky *Zločin v dívčí škole* a následně i celovečerního filmu *Zločin v šantánu*.

Výběr námětů čerpal z děl autorů moderní české literatury. V první řadě se samozřejmě jedná o téměř monopol na zfilmovaná díla spisovatele Bohumila

⁷³ ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. Praha: Mladá fronta, 1966. s. 262, 263.

⁷⁴ Filmy *Perličky na dně* a *Zločin v dívčí škole* vstoupily do kin několik týdnů po sobě.

Perličky na dně měly premiéru 7. ledna 1966 [online] [citováno 27.3. 2010]

Zdroj: <http://www.imdb.com/title/tt0059581/releaseinfo>

Zločin v dívčí škole měl premiéru 18. února 1966 [online] [citováno 27.3. 2010]

Zdroj: <http://www.imdb.com/title/tt0059947/releaseinfo>

Hrabala⁷⁵, ale k originálním tvůrčím pokusům patří i adaptace *Rozmarného léta* Vladislava Vančury⁷⁶. Z Menzelových vrstevníků k jeho častým spolupracovníkům patřili kromě Josefa Škvoreckého i autoři úspěšných komedií ze 70. a 80. let Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák.

Poetika jeho filmů často plyne z literárních předloh, odehrávajících se na počátku 20. století. Nostalgicky oponuje konkrétní a fádni přítomnosti. Citlivě, ale ne kýčovitě tematizuje dobou dávno minulou a pracuje se stylovými prvky, které vynikají výraznou lyričností. Svou tvorbou tvoří protipól experimentálně pojatým dílům nové vlny. Ve své tvorbě využívá maximálně obraznost a poetičnost literatury a „obrazové kompozice často stojí v protikladu k verbální složce.“⁷⁷

V případě scénáře a filmu *Zločin v dívčí škole* spojili své talenty spisovatel s velkou citlivostí pro filmové médium a režisér, jež naopak vyniká výrazným empatickým pochopením pro literaturu. Jak už bylo řečeno výše, fabuli povídky se při adaptaci do filmu výrazných změn nedostalo. Oba tvůrci scénáře si ale byli vědomi formálního a vizuálního potenciálu, jaký skýtá vlastní adaptace - převedení povídky na plátno. I na malém prostoru filmové povídky ho dokázali maximálně využít. Povídku umístili do nesnadně zařaditelného časoprostoru, v němž se setkávají prvky typické pro několik historických období, doplněné o elementy charakteristické spíše pro určité literární či filmové žánry. Navíc je zde použit kompoziční prvek, kdy jsou důležité postavy povídky spojeny s určitým prostředím a myšlenkovým názorem a tím tak tvoří přímé kontrapunkty.

Konkrétně se povídka z velké části odehrává ve školní budově – pseudogotické, démonické a ponuré stavbě, evokující atmosféru Poeových povídek, přímo odkazující k hororovým příběhům a gotickému románu. Budova už jen svým vzhledem předurčuje nestandardní vývoj událostí, protože dává tušit něčemu nenormálnímu a tajně skrytému. Na druhou stranu jakoby tato historická stavba

⁷⁵ Jsou to: povídka *Smrt pana Baltazara* podle povídky *Smrt pana Baltisbergera* z filmu *Perličky na dně* z roku 1966, *Ostře sledované vlaky* z roku 1966 podle stejnojmenné novely, *Skřivánci na niti* z roku 1969 na motivy povídek z knihy *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*, *Postřižiny* z roku 1980 s eponymním názvem podle novely z roku 1976, taktéž *Slavnosti sněženek* z roku 1983 podle povídkové knihy z roku 1978 a *Obsluhoval jsem anglického krále* z roku 2006 podle románu z roku 1971.

⁷⁶ Podle stejnojmenné knihy Vladislava Vančury natočil Menzel ještě v roce 1989 film *Konec starých časů* podle scénáře Jiřího Blažka.

⁷⁷ PTÁČEK, Luboš. Nová vlna. In PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 144.

symbolizovala neměnnost, konzervativnost a stálost pravidel a zvyků. Vybavení školy vykazuje značnou archaičnost a učitelský sbor pokročilou senilitu. Jediným oživujícím prvkem je mladý profesor Lavecký, ale jinak jsou pedagogové skupinou symbolizující přesluhující akademickou starosvětskost. Fosilní atmosféře školy stojí v opozici mladé dívčí osazenstvo, které naopak časově konotuje současnost. Stejně tak i poručík Borůvka.

To, že by se v příběhu měla objevit a figurovat tajemná skupina pohledných dívek, napadlo Josefa Škvoreckého spolu s Jiřím Menzelem na úplném začátku realizace filmového scénáře v roce 1965. Chtěli, aby „*pravým půvabem*“ chystaného filmu bylo „*spojení dívčí krásy se smrtí*“.⁷⁸ Co by v krátké literární povídce mohlo fungovat jen stěží, se ve filmu mohlo maximálně rozvinout.⁷⁹ Skupina šesti temných dívek - příslušnic KKK – Kill Kitten Klanu - ve filmu téměř nemluví. Hlavní potenciál jejich přítomnosti spočívá v tom, jak vypadají, jak jako celek vizuálně působí na diváka. V rámci školy tvoří výlučnou skupinu nepříliš úspěšných studentek, jež ostatním skoro nahánějí strach. Jejich společným jmenovatelem jsou kromě černého oblečení a ponurému zjevu i příznačná příjmení. Kromě vedoucí hlavy klanu Celbové, známé už z literární povídky, se slečny jmenují Jidášová, Babinská, Lomikarová, Koniášová a Herodesová. Scénář je charakterizuje jako dívky „*velmi hezké – ale ve výrazu mají cosi zlého, nebezpečného, téměř nenormálního. Jsou to zachmuřené černé krasavice a z očí jim kouká pohrdání.*“⁸⁰ Jejich přímým vizuálním opakem je v první řadě Borůvkova dcera Zuzanka, „*dívka jako andílek: hezká, baculatá blondýnka s nevinným výrazem.*“⁸¹ Vedle Zuzanky je vůči klanu kontrastní i studentka Chocholoušová – zamlklá blondýna, oděná do šatů připomínajících námořnický obleček – po způsobu dávno zašlých časů.

⁷⁸ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 167.

⁷⁹ V povídce by se čtenář jen špatně orientoval ve velkém počtu jmen. Vysoký počet postav by byl bezúčelný, spíše škodlivý. Naopak ve filmu tyto problémy nehrozí, orientace v postavách filmu podle jejich zjevu je jednoduchá a názorná.

⁸⁰ ŠKVORECKÝ, Josef, MENZEL, Jiří. *Zločin v dívčí škole. Literární scénář*. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 8.

⁸¹ Tamtéž, s. 7.

3.7 Nápisý a busty

Školní mizanscénu doplňují kromě nejružnějších bust také všudypřítomné nápisy. Filmové médium je charakteristické „značně vysokým stupněm sémiotické heterogenosti.“⁸² Kromě obrazové složky - pohyblivých obrazů, hudby a zvuků a verbálního jazyka ve zvukové formě, je jednou ze složek i psaný jazyk. Nejčastěji je ve filmu realizován dvěma formami: nediegetickými titulky a diegetickými nápisy. Ve středu zájmu se nyní nachází skupina druhá.

Pro *Zločin v dívčí škole* je typické, že se zde ve velké míře objevují nejružnější nápisy. Idea tohoto pojetí byla četnými poznámkami navržena už ve scénáři filmu a tak je patrné, že smysl nápisů ve významové struktuře filmu hrál od počátku důležitou roli. Každý ze sémiotických kódů filmu se následně rozvíjí a diferencuje, takže funguje jako „kód kódů“⁸³. Co tedy v sobě psaný jazyk v podobě nápisů kóduje zde? Nápisý v tomto filmu můžeme chápat dvojím způsobem. V první řadě se jedná o aluzi na charakteristickou součást dobové ideologické propagandy - nápisy, které měly za úkol kolektivně a všudypřítomně korigovat lidské počínání. V druhém případě dovádějí ad absurdum pedagogické snahy působit na své studentky na každém kroku školní instituce a tak němě dohlížet na dodržování pravidel. Jednou z významových složek filmu je i ironický nástin situace ve školství, kdy proti sobě stojí dva značně rozdílné tábory – progresivní mládí, které rádo nectí tradice, revoltuje a boří hranice a zkostnatělé školství personifikované přestárým a nepružným učitelským sborem. Filmový učitelský sbor cíleně vypadá tak, jakoby se profesori z prvorepublikových studentských komedií, už tehdy často reprezentanti přehnaně konzervativní pedagogiky, znovu objevili před kamerou po mnoha letech. Proto může dojít k takovým situacím jako je mylný překlad názvu časopisu Playboy jako „hraj si, chlapče!“ s domněnkou, že se jedná o sportovní magazín. Sám Menzel v parodicky laděném článku Lídy Grossové uvádí, že „filmová povídka *Zločin v dívčí škole* pojednává o problémech nekoedukační výchovy. (...) Rád bych, aby ten film

⁸² MACUROVÁ, Alena, MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1992, s. 65.

⁸³ Tamtéž, s. 66.

*mládež vyburcoval, probudil v ní poznání o tom, co je to DOBRO, PRAVDA, VÍRA, ZDRAVÍ, LÁSKA a podobně. Budu rád, když to všichni z toho filmu poznají...*⁸⁴

Faktem je, že „kvantitativně nejsou nápisy ve filmu prvořadé a že mnohé z nich jsou vysoce konvencionalizované z hlediska výrazového, funkčního a distribučního (pravidelně se objevují v určitém bodě filmu, zejména na jeho počátku a v jeho závěru).“⁸⁵ V tomto filmu se nápisy objevují v celém jeho průběhu a doprovázejí postavy na téměř každém kroku a často ironicky se vztahují ke konkrétní situaci příběhu. Několikrát je například vidět nápis „Pořádek – základ dobrých vztahů mezi lidmi“ nad vitrínou s klíči od učeben, z níž důležité klíče od kabinetu neustále mizí. Většina nápisů tvoří součást mizanscény a v rámování záběrů je nijak sólově netematizuje. Někdy jim kamera ale věnuje větší pozornost, například v závěru filmu, během vrcholícího vyšetřování, kdy nápis „Co se v mládí naučíš, ve stáří jako když najdeš“ detailní záběr rozdělí na dvě části. Část „Co se v mládí naučíš“ doprovází odhalení milostného poměru Zuzanky a profesora Laveckého. Druhá část „ve stáří jako když najdeš“ dokresluje výjev, jehož svědkem je pouze poručík Borůvka – dotyky intimnějšího rázu odhalují tajný vztah ředitelky školy a profesora Kotěte. Někdy nápisy dávají indicie divákovi, aby se dobře orientoval v příběhu (například nápis na dveřích kabinetu, který říká, že profesor Lavecký sdílí kabinet právě s profesorem Kotětem).

Nápis na podvazkovém pásu spojuje i členky skupiny pro zabití profesora Kotěte – Kill Kitten Klan. Nápisem je i telegramu, který obdržel profesor Kotě a dopis, jenž napsal Kotě své manželce. Z toho plyne, že nápisy ve filmu nejenže rozvíjejí významovou strukturu filmu o další rozměr, fungují zde i jako důležitá součást vyšetřování případu. Poručík Borůvka ze znění dopisu a telegramu odhalí další stopu k odhalení zločinu. Profesor Lavecký se nedal pozor, co říká a sdělil poručíkovi to, co by „oficiálně“ vědět nemohl.

Kromě nápisů se ve škole vyskytují i busty, nejčastěji učitele národů Jana Amose Komenského. Ty také zastupují didaktické a morální memento na každém kroku. Na rozdíl od nápisů ale mají něco navíc – obličej člověka, byť z kamene,

⁸⁴ GROSSOVÁ, Lída. Zločin a jeden z jeho původců Jiří Menzel. *Student* 4, 1966, č. 7, s. 6. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

⁸⁵ MACUROVÁ, Alena, MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1992, s. 111.

vzbuzuje pocit, jakoby se socha na ostatní dívala, orwellovsky je sledovala. Proto je po „zločinu“ v kabinetu busta otočená čelem ke zdi, aby se „nedívala“, co se v místnosti děje. Studentky ale všudypřítomnou připomínku zakladatele moderní pedagogiky registrují po svém – například když jedna dívka z klanu kouří cigaretu, kterou vloží bustě do úst a ta si z cigarety potáhne a vypustí kouř.

Nápisy jsou sice součástí mizanscény, prostředí školy, ale důležitost jejich výskytu v příběhu dokazuje fakt, že jim cílenou pozornost Škvorecký věnoval ve scénáři. Jasně tedy je, že tvoří důležitou významovou složku k dokreslení významu příběhu.

4 ŠEST ČERNÝCH DÍVEK ANEB PROČ ZMIZEL ZAJÍC?

4.1 Úvod

Protože se Josef Škvorecký v průběhu 60. let podílel na mnoha uměleckých projektech,⁸⁶ je třeba chronologicky uspořádat alespoň ty, které jsou pro tuto práci relevantní. Realizace filmu bývá často velice zdlouhavá, a proto se běžně děje, že od prvotního výběru námětu či napsání scénáře nastává velká časová proluka k samotné realizaci. Film *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?*⁸⁷ tematicky navazuje na filmovou povídku *Zločin v dívčí škole*. Scénář *Šesti černých dívek* sice vznikl dříve než scénář filmu *Zločin v šantánu*, ale byl realizován o několik let později.

4.2 Film

Úspěšná spolupráce na filmové povídce *Zločin v dívčí škole* přivedla Josefa Škvoreckého a Jiřího Menzela na myšlenku ne něj tematicky navázat a zrealizovat další společný film. Hlavní idea vycházela ze snahy zachovat tři majoritní složky předchozího filmu: detektivní žánr, nebo spíše parodii na něj, postavu poručíka Borůvky a klan šesti temných krasavic. Na základě těchto stěžejních bodů vznikla koncepce „komického hororu o pekelném žaltáři z 12. století, uloženém v univerzitní knihovně, a o zmizení docenta, jenž jediný uměl knihu, psanou tajným písmem a středověkou latinou, přecíst.“⁸⁸

Škvorecký s Menzelem chtěli, aby se ve filmu objevil klan ve stejném složení jako v předchozím *Zločinu v dívčí škole*, ale kvůli odkladu natáčení tento záměr znemožnily mimoumělecké faktory, jako emigrace nebo těhotenství představitelk.

⁸⁶ Kromě jeho literární činnosti a práce pro film to byla i účast na tzv. Text-appealech v pražské Redutě, jeho texty byly inscenovány například v divadle Viola (inscenace Škvoreckého básně *Nezoufejte!* v režii Evalda Schorma), v divadle Paravan (*Ze života lepší společnosti*, *Ze života socialistické společnosti*) nebo divadle Večerní Brno podle stejných námětů. Objevil se ve filmu *O slavnosti a hostech*, *Zločin v šantánu*, *Farářův konec*. V letech 1965 – 1968 se podílel s Lubomírem Dorůžkou na rozhlasovém pořadu *Šest na lenošce*. [online] [15.4.2010]

Zdroj: http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Škvorecký

⁸⁷ Jelikož tento film je téměř neznámý a nemá ani příliš vysoké umělecké kvality, zmiňujeme ho sice a krátce analyzujeme v rámci této práce, ale nebude mu věnována bližší pozornost.

⁸⁸ ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991. s. 175.

V projektu tedy nastal stav nečinnosti a Menzel začal natáčet film *Rozmarné léto* (1968), takže místo něj film natočil režisér Ladislav Rychman. Premiéra se uskutečnila 31. října 1969⁸⁹. V tu dobu byl Josef Škvorecký už v Severní Americe (tehdy ještě legální návštěvě Spojených států), takže výsledek až do počátku 90. let neviděl.

Scénář vznikl podle povídky *Zločin v knihovně rukopisů*, která ale nikdy oficiálně nevyšla. Jak vypadal původní námět, je těžké odhadovat; podle Škvoreckého vzpomínek se mělo jednat o příběh o zmizelém docentu Zajícovi, jehož unesly členky Kill Kitten Klanu, protože „*se doslechly, že v žaltáři je recept na nápoj lásky, a jelikož v těchto časech erotické diktatury ženských jsou muži převážně pohlavně vysílení, chtěly si nešťastné dívky v čele s Velkou Dračicí tímto způsobem pomoci k umělé výkonnému milenci. Nápoj lásky pak na astenickém docentovi vyzkoušely tak úspěšně, že se do něj všechny rázem zamilovaly.*“⁹⁰

Zkratkovitě popsaná fabule se může zdát překombinovaná, ale ve srovnání s výsledným filmem vyznívá v zásadě jednoduše. *Šest černých dívek* je totiž změt' nejrůznějších, zdánlivě nekombinovatelných témat a prvků, zasazená do nelogického, zmateného a velmi nepřehledného rámce jakési crazy detektivky. Režisér Rychman žánrovou stylizaci popsal jako „*secesní detektivka s prvky hororu.*“⁹¹ V rozhovoru, který vznikl během natáčení *Šesti černých dívek* uvedl: „*Chci vyprávět v poloze hravé ironie a recese. Rozhodně nejdeme po nějaké přísné detektivní logice, nebo detektivním příběhu, ale spíš po situacích, do nichž se hrdinové dostávají. Jednou je to situace groteskní, podruhé vážná, pak recesní, jindy zas chceme, aby se divák bál. A abych nezapomněl, výrazné místo v celém filmu má erotika...*“⁹² Uvedená slova ilustrují největší slabiny filmu a současně žánrovou směsici, ve které se divák jen velmi těžko orientuje. Universitní knihovna a její pracovníci v čele s ředitelem navíc symbolizuje fungování diktátorského režimu, neotřesitelného molochu s mnohými absurdními pravidly. Tato významová rovina

⁸⁹ Datum uvedené na stránkách The Internet Movie Database. [online][15.4.2010]

Zdroj: <http://www.imdb.com/title/tt0175151/releaseinfo>

⁹⁰ ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991. s. 175.

⁹¹ Secesní je pouze štuková dekorace chodeb ženské psychiatrické léčebny a výzdoba záhadného sálu tvořená reliéfy sošných nahých dívčích těl (pokud se jedné z nich zmačkne bradavka, otevře se tajný vchod do ředitelovy kanceláře).

⁹² VAGADAY, Josef. Poručík Borůvka opět zasahuje. *Mladá fronta* 29. ledna 1969. [CD-ROM] Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

byla do filmu patrně vložena až později, po invazi sovětských vojsk,⁹³ a ve filmu je například vyjádřena nesmyslným orwellovským nařízením kvůli úspoře místa, aby se svazky řadily v regálech ne podle abecedy nebo společného tematického okruhu, ale podle velikosti. Kdo chce najít knihu, musí mít s sebou metr a najít ji podle její výšky (vedle sebe jsou v detailním záběru knihy *Babička*, *Mein Kampf*, *Vinnetou* a *Snář*). V průběhu filmu se ukáže krutá realita – temné dívky po nocích knihy barbarsky řezou, aby se vešly do správné přihrádky a tak byly prostorově co nejúspornější. Tento krutý postup má symbolizovat absolutistickou destruktivní snahu zničit tolik důležitý obsah a kulturní hodnoty či tradice, aby na jejich místech zůstaly prázdné, nepoužitelné, ale efektní Potěmkinovy vesnice vzdělanosti.

Poručík Borůvka je přizván k případu zmizení vzácného středověkého žaltáře černé magie. Ještě v předtitulkové sekvenci divák dostane teoretický základ k budoucímu příběhu ve formě encyklopedických pouček a definic o tom, co je to žaltář a současně též, jaké problémy postihují muže, kteří používají díky sedavému způsobu života jen mozek a jejich sexuální výkonnost povážlivě klesá. Titulková scéna odehrávající se pod hladinou plaveckého bazénu nabízí lákavý pohled na nahá dívčí těla a dává tušit, že erotický nádech bude přítomný po celé trvání příběhu.

Zločinecká příjmení dívek zůstala od *Zločinu v dívčí škole* stejná, jen neutrální Celbová byla vyměněna na mnohem příznačnější Čachtickou. Následování původního motivu respektuje i časový vývoj. Jestliže dívky byly v prvním filmu studentky posledního, maturitního večírku, zde vystupují jako studentky knihovnické školy, které jsou v knihovně na praxi a volný čas tráví milostnými avantýrami s tamními vědeckými pracovníky. Dívky sice disponují neoddiskutovatelnou fyzickou krásou, ale jejich další herecká aktivita se omezuje na figurální statické kompozice v interiérech knihovny a pateticky pronášené poučky z knih.

Většina charakterů postav má působit primárně parodickým, nadsazeným dojmem, ale v celkovém vyznění tak vzniká panoptikální směs, která spolu se zmateným dějem způsobuje výslednou roztržštěnost. Schematicky a předvídatelně

⁹³ Ladislav Rychman tento fakt upřesňuje ve zmíněném rozhovoru takto: „Scénář filmu jsme psali před srpnem a chtěli jsme s Josefem Škvoreckým udělat vysloveně zábavný film. Nyní je to ovšem poněkud jiné, nemůžeme myslet jenom na zábavu, takže nám i ve filmu na mnoha místech zhořkne. To se nedá nic dělat. Zatím je život takový a ani zábava nemůže být jiná.“

VAGADAY, Josef. Poručík Borůvka opět zasahuje. *Mladá fronta* 29. ledna 1969. [CD-ROM]
Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

působí staříčský profesor, nymfomanská sekretářka nebo žoviální hlídač. Josef Kemr coby odborník na černou magii připomíná fanatickým výrazem a zjevem výrazně (a záměrně) Rasputina. Vědečtí pracovníci jsou převážně sportovci s postavami hranatých kulturistů, kteří v kulisách studoven a knih vypadají směšně a nepatřičně. Jednou z mála „civilnějších“ postav je ředitel knihovny, u nějž se v závěru filmu prozradí absurdní tajemství – neumí číst ani psát. Ve filmu se objevuje i motiv zdvojení postavy jedné z dívek. Celá záhada se ale „vysvětlí“ tím, že dvojnice je matkou dívky a tvrzením, že „ženy nestárnou.“ Humornou aluzí na komiku klasických amerických grotesek má být všudypřítomná dvojice dělníků (jeden z nich je tlustý, malý, s buřinkou, druhý vysoký a hubený) neustále stěhující velký regál a samozřejmě bránící v plynulém průchodu dveřmi nebo úzkou chodbou. I ostatní gagy tolikrát známé ze starých grotesek nepřinášejí do příběhu oživení a bohužel často ani humor.

Prostředí knihovny vykazuje podobnou nesourodost jako postavy. Kulisy gotického kostela a kláštera doplňují nevkusné sochy draků, hodící se spíše jako inventář do pouťového zámku hrůzy, nahé reliéfy žen a zvětšené napodobeniny kreseb ze středověkých knih (jejich autorem je malíř Adolf Born). Celý prostor knihovny je propojen složitým systémem tajných chodeb, tunelů a průchodů v posuvných stěnách. Zamýšleným cílem tohoto uspořádání mělo být patrně posílení tajemné a záhadné atmosféry knihovny, ale reálným výsledkem je chaotičnost a nepřehlednost prostředí.

Častokrát se ve filmu objeví nediegetické popěvky, jež mají za úkol uvozovat nebo doprovázet právě probíhající akci. Tyto krátké písně, interpretované sborovým dívčím zpěvem, téměř vždy stejné délky a rytmu, disponují velmi primitivní stavbou. Celý příběh například doprovází popěvek s textem: „*Zmizí žaltář, zmizí žaltář, žaltář!*“ Jakmile se odhalí zmizení knihy, do scény zazní „nečekaně“ zazní „*už zmizel žaltář.*“ Po zmizení docenta Zajíce následuje popěvek: „*Zmizel Zajíc, docent Zajíc, Zajíc!*“ atd.

I dobová kritika si všimla mnohých nedostatků. Ivo Hepner vytýká Rychmanovi nevyváženost. Na jedné straně absenci invence, pochopení zákonitostí žánrů (tedy i parodie) a hlavně vtipu, na straně druhé snahu rozvíjet několik druhů komiky naráz: „*Vedle černého humoru a crazy komedie tu najdeme i velice naivní*

pokus o parodii na záplavu erotických a sexuálních scén, jež tolik bují téměř v každém dnešním filmu. Tak zvané „sexy-scény“ s Ivou Janžurovou v roli nymfomanské sekretářky jsou bohužel jen trapným potvrzením pravidla, že eros a sex nebyly nikdy silnou stránkou českých filmů – ani ve formě parodie, ani brány vážně, i když jsme se dočkali i několika čestných výjimek.“⁹⁴ Na vině je podle něj i autor námětu a scénáře, protože tato povídka o poručíku Borůvkovi patří mezi nejslabší z celé série a úpravy ve scénáristickém zpracování také neznamenaly přínos pro výsledný tvar.

Záplava nejrozumnějších motivů při hodnocení výsledného tvaru způsobuje to, že pod její tíhou divák zapomíná na původní zápletku s ukradeným žaltářem a zmizelým docentem Zajícem a snaží se sledovat a orientovat ve stále nových postavách a akcích. Konstrukce narativu příběhu se pod návaľem těchto elementů zákonitě bortí.

⁹⁴ HEPNER, Ivo. Černé dívky pronásledují autory. *Svobodné slovo* 31. 10. 1969. [CD-ROM]
Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

5 ZLOČIN V ŠANTÁNU

5.1 Úvod

Z provázanosti uměleckých osobností kulturní sféry 60. let vznikla u Josefa Škvoreckého a Jiřího Menzela idea přizvat ke společné práci i hlavní autorskou dvojici populárního divadla Semafor Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Jejich pracovní styky byly úzké, protože v tuto dobu Jiří Menzel pro Semafor režíroval představení (např. program *Ďábel z Vinohrad*). Tvůrčí prostor na společném filmu byl profesně rozdělen už od začátku: Škvorecký vymyslel a do scénáře zpracoval příběh ze prostředí šantánu o krásné zpěvačce, ukradených perlách a vražedném zločinu, Suchý se Šlitrem napsali pro film písně, složili hudbu a ztvárnili hlavní role, a Jiří Menzel toto společné dílo natočil.

Scénář *Zločinu v šantánu* vznikl až po napsání scénáře k *Šesti černým dívkám*, ale realizace se dočkal dříve. Premiéru měl 9. října 1968.⁹⁵ Je to jediný film z ústřední čtveřice této práce, který nemá samostatnou literární předlohu v podobě románu nebo povídky a ani po vzniku filmu nebyl příběh literárně zpracován, jak se stalo v případě *Farářova konce*. Komparace se tedy bude věnovat je bipolárnímu vztahu scénář⁹⁶ – film.

5.2 Komparace a analýza

Scénář (a následná realizace) *Zločinu v šantánu*⁹⁷ měl završit plánovanou filmovou detektivní trilogii, a to i v případě, že v době vzniku nebylo jisté, jestli film podle povídky *Zločin v knihovně rukopisů* vůbec vznikne. Třetí film se ale

⁹⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. Ediční poznámka. In. ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře. Spisy 28*. Praha: Literární akademie, 2007, s. 262.

⁹⁶ K potřebám komparace bylo možné využít dvě verze scénáře: strojopisnou z archivu NFA z listopadu roku 1967 nebo obsahově identickou, obsaženou v 28. díle spisů Josefa Škvoreckého. V této kapitole pracujeme a citujeme z druhé verze ze Spisů, protože je přehlednější.

⁹⁷ V příběhu jde nejprve o zápletku kolem ukradených perel, které dostala zpěvačka od svého významného ctitele – ministra spravedlnosti. Z krádeže je odviněn prostoduchý pomocník Pepíček pracující v šantánu, který si na svou obhajobu najme čerstvého absolventa právnické fakulty Viléma Bojanovského. Jeho právnické schopnosti ale nejsou z nejbystřejších, jelikož na fakultě studoval celých 25 let. Zanedlouho se ukáže, že perly byly falešné, což ví jen jejich pravý zloděj – Eskamotér. Aby se informace o nepravosti perel utajila, vyšle ministr svého tajného agenta – zabijáka, aby Eskamotéra zavraždil. Tento čin ale někdo udělal už před ním – Eskamotér je nalezen zabit vrhačským nožem ve své šatně. Z vraždy je odviněn Pepíček a Vilém, oba jdou před soud, do vězení a na popravu na šibenici.

od ostatních dvou liší tím, že v něm jako hlavní postava vyšetřovatele nevystupuje poručík Borůvka. Ve *Zločinu v dívčí škole* a *Šesti černých dívkách* se mísily prvky historicky nedávných období se současností, takže příběh byl tímto běžné realitě odcizen a nechával tak vyniknout parodičnosti a nadsázce, děj tohoto příběhu se celý odehrává v letech „přibližně dvacátých,“⁹⁸ i když konkrétních pojítek k určitému času a době je málo. To předchozí tvrzení nevylučuje, spíše navozuje trochu jiný druh komiky. Nadsázka zůstává, ale humorná složka má být rozvíjena především lákavým prostředím šantánu, situační zápletkou a hudebními čísly. Škvorecký podle vlastních slov viděl na začátku realizace zřetelně konkrétní inspirační zdroj: „*Moje představa o Zločinu v šantánu byla kombinace Chaplina, W.C. Fieldse a Jean Harlow.*“⁹⁹ U tohoto scénáře měl Škvorecký jiné podmínky než u ostatních filmů zmiňovaných v této práci – nemusel totiž přepracovávat původní literární látku do podoby scénáře. Proto si mohl dovolit svobodně fabulovat, ale nebylo nutné redukovat původní děj, vypouštět dialogy nebo postavy.

O představitelích hlavních rolí bylo rozhodnuto již při vzniku scénáře. Kromě navázání na předchozí detektivky měl Škvorecký touhu napsat film, kde by se objevila jednak tehdy velmi populární zpěvačka Eva Pilarová, a také, spolu s ní, hlavní představitelé a autoři divadla Semafor Jiří Suchý a Jiří Šlitr. Paradoxní je, že osobnosti, jež zaručovaly *Zločinu v šantánu* velký divácký zájem, představují pro film obecně největší slabinu a jakýsi „prvek rozkladu.“ Protože to, co se Škvoreckému jevilo jako dobrý nápad, se nemohlo slučovat se žánrovými zákonitostmi filmu.

Film ve dvou majoritních okruzích vykazuje jistou schizofrenii. Za prvé v žánrové nejednoznačnosti: autoři sloučili v jedno detektivku, komedii, muzikál a politickou satiru. „*Zvláště zezачátku scénář přímo viditelně váhá, co vlastně dělat, jestli rozvíjet napětí, veselohru nebo kabaret, i když je jasné, že to má být všechno dohromady.*“¹⁰⁰ Vojtěch Měšan vidí problematické to, že ve *Zločinu v šantánu* se „*snoubí dva žánry: detektivně komediální a pak takový, který chce říci něco víc.*“¹⁰¹

⁹⁸ ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu*. In ŠKVORECKÝ, Josef: *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 105.

⁹⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 178.

¹⁰⁰ DN. Jít na *Zločin v šantánu*. *Filmové a televizní noviny* 14, 1968, č. 22, s. 2.

¹⁰¹ MĚŠŤAN, Vojtěch. Svět filmu – *Zločin v šantánu*. *Večerní Praha* 16.10. 1968. [CD-ROM] Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

Kromě závěru (a tedy i celkového vyznění příběhu) jsou scénář a film narativně téměř identické. Výraznější změna nastala v úvodu filmu, kdy se Menzel odklonil od sledu úvodních scén ve scénáři (výstup v šantánu, krádež perel ve Zpěvaččině šatně, aula univerzity) a přeorganizoval je tak, že z vnějšího prostředí (aula) dostáváme spolu s příchodem ministra do centra děje – šantánu zrovna ve chvíli, kdy začíná výstup Zpěvačky. Už ve scénáři je akční sled příhod načrtnut rychlým střídáním scén, které probíhají současně, ale stříhová skladba filmu tuto dynamičnost ještě více posílila. Nejdynamičtější střídání prostředí nastává v zákulisí šantánu v momentě, kdy se na jednom místě vyskytuje příliš postav s mnoha osobními zájmy. Pár okamžiků po Eskamotérově vraždě se do jeho šatny vkrade ministrův tajný agent, hned po něm se do stejné místnosti snaží dostat Pepíček a Vilémova pomocnice Stella, aby vrátili zpět do Eskamotérova saka zbývající perly z roztrženého ukradeného náhrdelníku. V sousední šatně řeší okolnosti krádeže Vilém se Zpěvačkou. Po chodbách chodí tajní policisté, detektiv a účinkující šantánu.

I přes to, že technicky – stříhem se děj odvíjí svižně, gradační oblouk narativu je špatně časován a strukturován, a to způsobuje zbytečně rozmělněný a nepřehledný průběh děje. První polovinu filmu se zápletky točí prakticky pouze kolem ukradeného náhrdelníku, ale z peripetií s tím spojených jen nevýrazně vyplývají motivace pro Eskamotěrovu vraždu a okolnosti zatčení a obvinění Pepíčka a Viléma. Až samotným činem vraždy nabírá film „druhý dech“ a na řešení celého případu zbývá málo času. Snaha dynamického vyprávění dobře nahrává jak žánru detektivnímu, tak komediálnímu. Problém tkví ale v tom, že rychlé střídání prostředí, postav a akcí nedává možnost vyniknout významu jednotlivých scén a obrazů. Některé mají za úkol stupňovat detektivní napětí, jiné chtějí vnášet do příběhu humor. Ale sotva si divák uvykne na vážnou atmosféru vraždy, hned je atakován groteskní scénou v šatně Zpěvačky, které vyznává lásku Ministr a zpoza převlékacího paravánu koukají Vilémovy nohy pouze v ponožkách. Vše dohromady způsobuje neorganický chaos.

Jestliže se Škvorecký s Menzelem snažili o stylizovanou a nadnesenou podívanou, bohužel ji silně popírají hereckým obsazením Evy Pilarové, Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Z dnešního pohledu se tento problém jeví mírněji,

ale zmíněná trojice, mající v 60. letech status populárních a adovaných hvězd, koresponduje s extrafilmovou realitou natolik silně, že stylizované a nadnesené ladění filmu ruší a rozbíjí. Možná by se tak nestalo, kdyby se autoři rozhodli pro krok, který není v historii kinematografie ojedinělý – obsazení umělce-neherce do nezvyklé role, jež je výrazně odlišná od běžně známé umělecké image a vnímání veřejnosti. Bohužel Škvorecký napsal Evě Pilarové roli okouzující šantánové zpěvačky, Jiřímu Suchému pomocníka s pábitelsko-poetickým, ale prostým pohledem na svět a Jiřímu Šlitrovi roli toporného, nešikovného a nesmělého právníka, který čistě náhodou excelentně ovládá hru na klavír. Všichni tři si tak do filmu přenesli osobitý umělecký projev z pódia divadla Semafor a diváci ocenili, že svoje hvězdy mohli vidět v kině. Ale to, co funguje v divadle, nefunguje ve filmu. Vojtěch Měšan se domnívá, že Menzel jejich herecký projev režisérsky neztvární, „snad ani nechtěl, protože si přál, aby i ve filmu zůstali takovými, jaké je znají jejich diváci (...) a jejich projev je spíše beneficí pro každého z nich, než skutečným hereckým projevem.“¹⁰² Semaforové hvězdy jednoduše odvádějí pozornost od samotného příběhu, protože „realita nemůže bezstarostně vstupovat do něčeho, co chtělo být nadnesenou fikcí a jako takové to bylo scénářisticky zpracováno.“¹⁰³

Podobný problém nastává i u písní, které se ve filmu objeví. Škvorecký věděl, že texty bude psát Suchý se Šlitrem, ale jejich využití si představoval jinak, než jak je tomu ve filmu. Texty písní (a jejich obsah) „neodpovídají vždy původním představám, které měl Josef Škvorecký o jejich tématu a o jejich funkci ve vývoji příběhu.“¹⁰⁴ Zde je přehled písní načrtnutých ve scénáři a jejich filmových verzí. Částečně rozepsané jsou jen texty písní, které se obsahově liší od toho, jak jsou popsány ve scénáři.

<u>Číslo obrazu ve scénáři</u>	<u>Popis písně ve scénáři</u> ¹⁰⁵	<u>Verze písně ve filmu</u>
--	--	-----------------------------

¹⁰² MĚŠTAN, Vojtěch. Svět filmu – Zločin v šantánu. *Večerní Praha* 16.10. 1968. [CD-ROM]
Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

¹⁰³ DN. Jít na Zločin v šantánu. *Filmové a televizní noviny* 14, 1968, č. 22, s. 2.

¹⁰⁴ PŘIBÁŇ, Michal. Ediční poznámka. In. ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 262.

¹⁰⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007.

1 Šantán	Zpěvačka – Clara Regina – zpívá milostná vyznání Vrháči , ten po ní současně hází noži, které se zabodávají kolem siluety jejího těla do černé desky. (s. 105)	Píseň Poklad ¹⁰⁶ Zpívá Eva Pilarová Nediv se že toužím po zlatě A že chci mít perly na provázku Nediv se mi Prohrála jsem sázku Černou sázku v šedým kabátě atd
4 Advokátní kancelář	A zní klavír, u něhož sedí sám Vilém a chystá se zpívat baladu o složení závěrečné zkoušky. Jejím obsahem je líčení, jak zkoušející, jeho spolužáci, tak dlouho kladli „napovídající“ otázky, až konečně správně odpověděl: nejlépe jednoslabičně. Vždy jen ano, nebo ne! (s. 111)	Píseň Boubelatá Bety ¹⁰⁷ Zpívá Jiří Šlitr, píseň neodpovídá popisu ve scénáři: Boubelatá Bety koupila si boty. Teď se bojí, že ty boty jsou jí fest. Bejvalo to peklo, když jí do bot teklo. Ale větší peklo jest, že má boty číslo šest. A nohu sedm.
mimo původní scénář	Clara Regina zpívá tuto píseň o samotě v šatně.	Píseň Život je jako zrcátko ¹⁰⁸ Zpívá Eva Pilarová.
8 Advokátní kancelář	Píseň v této scéně ve scénáři neuvádí. Když ale Pepíček a Vilém vyřeší základní otázky případu, Pepíček si všimne nedopitých lahví od oslavy a začne zpívat: „Jó, kočičí bál“ a Vilém se přidá: „Je lepší než psí ples.“ A oba: „Kočka leze škvírou a dírou leze pes“ atd.	Píseň Kočičí bál (1) ¹⁰⁹ Zpívá Jiří Suchý a Jiří Šlitr.
13 Šatna Zpěvačky	Vilém ke Zpěvačce: „Otázka prvá: směl bych si zahrát na piáno?“ „Na tohle?“ ptá se Zpěvačka a ukazuje na staré omšelé pianino, které je uskladněno v její šatně. „Můžete, ale není naladěné.“ „Tím líp,“ praví Vilém a jedním pootočením na stoličce se ocitá před klaviaturou. Začne hrát. Piáno skutečně neladí, ale skladba tím dostává svůj charakter. Zní píseň o falešné hudbě, falešné lásce a falešných perlách. (s. 121) (Ve filmu má Zpěvačka a Vilém zanedlouho ještě jeden duet – píseň Ukřejvám rozpaky, a učí jí též text písně Boubelatá Bety. Hned poté, po odchodu zpěvačky začne hrát píseň Představte si, co já všechno dovedu a její tóny se nesou i v dalších scénách ze zákulisí šantánu. Dokazují tak reálný čas současně se odehrávajících dějů před vraždou Eskamotéra a	Píseň ach, miluji vás. ¹¹⁰ Zpívá Jiří Šlitr a Eva Pilarová. Píseň neodpovídá popisu a zadání ve scénáři. Ach, miluji vás Tou láskou nejzazší, která znenadání v srdci vyraší. Ach, život je špás a čas ho unáší Co nám tedy brání, ty můj nejdrazší Má horoucí krev a ponurý můj zjev tají kruté vášně, žár má ruka je spár Ach, polož ji tam, kde srdce bije mi, A to bude právě

¹⁰⁶ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 5. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 316-317

Některé písně ze Zločinu v šantánu jsou uvedeny i v knize Jiří Suchý: *Růže růžová*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

¹⁰⁷ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 3. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 115.

¹⁰⁸ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 7. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2001, s. 250.

¹⁰⁹ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 4. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 204-205.

	přecházejí v hudební doprovod na jevišti, kde právě probíhá akrobatický výstup klauna)	nebe na zemi.
25 Šantán	Na jeviště vchází Zpěvačka. Uklání se, pak se dává do zpěvu svižné, laškovné, dráždivé písničky. Ministr na ní visí očima. (s. 125)	Píseň Kolena. ¹¹¹ Zpívá Eva Pilarová.
28 Zákulisí šantánu	Vilém u klavíru tiše doprovází Zpěvaččin hlas. (s. 125) (Ve filmu tato scéna není. Je nahrazena společnou písni)	Píseň Ukřejuvám rozpaky ¹¹² je popsána u obrazu 13.
54 Před Stellinou vilou	A Pepíček začne zpívat píseň o svých snech, ve kterých se nacházel v podobných situacích jako nyní. S tím rozdílem, že v písni se chová daleko agresivněji a kurážněji než ve skutečnosti. Je stále v pokušení ilustrovat píseň skutečnými akcemi, ale jeho nesmělost mu v tom brání. Stella to ví a s ženskou vypočítavostí mu chvíli jakoby uniká, chvíli jakoby podléhá jeho „kouzlu“. (s. 134)	Píseň Nashledanou ¹¹³ Zpívá Jiří Suchý. Pravici dám si na srdce A levou rukou budu zpívat V rytmu, kterým srdce tepe O tom, jak je velkolepé na tebe se zblízka dívat. Na tebe zblízka pohledět A pak po letném políbení V rytmu, kterým srdce bije Zmizet mezi begónie. Byl tady a už tu není atd
62 Vězení	Na vězeňském dvoře hrozivě ční k nebi dvě šibenice. Kati pečlivě zkoušejí funkci propadej a pevnost konopných provazů. (Ve filmu tuto scénu doplňuje píseň, i když ve scénáři popsána není.)	Píseň Kočičí bál (2) ¹¹⁴ Zpívá Jiří Suchý a Jiří Šlitr: Jó, kočičí bál, je lepší než psí nos. Život voní medem a venku zpívá kos Sám kočičí král, Kdyby se nebál vos, Zavolal by předem A upředem si šos. atd
70 Ministrova ložnice	Z velké postele s nebesy zní Zpěvaččin zpěv. Co se děje v posteli, nevidíme, neboť jsou závěsy spuštěny. (s. 157)	Píseň Ukolébavka ¹¹⁵ Zpívá Eva Pilarová.
80, 82, 84, 86, 88 Vězeňský dvůr	Pepíček a Vilém se na sebe podívají a pak spustí Píseň pod šibenicí. Je to píseň typu: „Pes jitrničku sežral...“ Dá se zpívat pořád dokola. (s. 157-158) Odsouzenci vytrvale zpívají píseň typu Pes jitrničku sežral. Shromáždění velice vážně naslouchá. (s. 158) Kat kouká na hodinky. Oba odsouzenci pořád zpívají, ale jsou už značně ochraptělí. S obavami si povšimnou Katova pohledu, a seč jim síly stačí, zvýší	Píseň Balada pod šibenicí ¹¹⁶ Zpívá Jiří Suchý a Jiří Šlitr.

¹¹⁰ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 3. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 13.

¹¹¹ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 4. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 210-211.

¹¹² SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 7. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2001, s. 63.

¹¹³ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 5. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 109.

¹¹⁴ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 4. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 204-205.

¹¹⁵ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 7. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2001, s. 59.

¹¹⁶ SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 3. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000, s. 61-64.

	hlas. (s. 158) Odsouzení už sotva sípají. Na hodinky se dívá už i soudní úředník. Odkáže si, vrhne pohled na Kata. A v tom na nádvoří vběhne vrávoravě Posel, volající: „Zadržte!“ Odsouzení si oddychnou a okamžitě přestanou zpívat. (s. 159) Ubozí odsouzení dosud zpívají, ale vlastně jenom otevírají ústa. Není je slyšet. Dokonale ztratili hlas. (s. 160)	
91 Ulice před soudní budovou	Z brány vězení vyjdou Vilém a Pepíček, oba zavěšeni do příslušných dívek: Vilém do Zpěvačky a Pepíček do Stelly. (...) A všichni se vydají na pochod, zpívající píseň o Životě. (s. 161)	Ve filmu tato píseň není, jelikož film nechává otevřený konec, ale je jasné, že dopis s milostí se k odsouzeným nedostane.

K realitě a produkci semaforové dvojice Suchý-Šlitr odkazuje například i situace, kdy Šlitr coby Vilém začne z radosti ve Zpěvaččině šatně hrát a zpívat známou píseň Představte si, co já všechno dovedu. V případě písňových textů, které odpovídají „zadání“ ve scénáři, hraje zde roli jedna důležitá a logická věc – Josef Škvorecký tvorbu Suchého a Šlitra obdivoval a dobře ji znal, proto mohl dopředu alespoň orientačně počítat s tím, jakou poetiku písně budou mít a jak budou působit v jejich interpretaci nebo v podání Evy Pilarové.

Režisérská invence Jiřího Menzela, kromě zmíněné řemeslně zvládnuté dynamiky obrazů a sledu scén, spočívá, i přes značnou nevyváženost ve struktuře příběhu, v lehkosti, jakou film vypráví. Ta souvisí s velmi nenápadným a neokázalým smyslem pro humor, jenž je pro Menzela typický. Mnoho komických situací nebo gagů by se jistě dala ztvárnit s větším rozmachem a zemitějším provedením, ale v těchto nenápadných situacích jsou skryty skutečné kvality filmu. Prostředí šantánu samo nabízí specifický mikrokosmos výrazných lidských typů. Umělecky založené osobnosti, často velmi vznětlivé v chování, vytvářejí třaskavou směs, která příznačně vytváří pozadí pro krádež i vraždu. Neokázalé, ale komicky účinné gagy minimalistickým způsobem rozehrává například dvojice soků v lásce – Eskamotér a Zpěvaččin manžel, artista na trampolíně. Ti dva spolu ke komunikaci nepoužívají řeč. Když z jeviště během vystoupení vidí, že v zákulisí se baví jeho žena s Eskamotérem, buď ze scény v průběhu výstupu odeběhne jejich setkání rozehnat tím, že Eskamotérovi potře bradu holící pěnou,¹¹⁷ strčí ho do kulis a své

¹¹⁷ Skákač totiž právě předváděl na jevišti šantánu výstup na trampolíně, během něhož se holí.

ženě dá facku. Nebo se na trampolíně rozskáče tak, že vyskočí na jevištní konstrukci, odtud doběhne nad stojící dvojici a mezi ním a Eskamotérem proběhne tento neverbální dialog: Skákač dolů vedle stojícího páru hodí vztekale květináč, Eskamotér „odpoví“ tím, že z pod estrádního saka vypustí směrem k sokovi holubici. Skákač jen s jižanským temperamentem zahrozí rukou. Tato vzájemná komunikace beze slov může být pro diváka i vodítkem k časnému odhalení Eskamotérova vraha, protože když přijde do Eskamotérovy šatny, není divné, že spolu chvilku před činem nemluví, kromě Eskamotérova přivítání: „Á, to jsi ty, pojd' dál.“ Tato neverbální komunikace mezi Skákačem a Eskamotérem je načrtnuta už ve scénáři, ale ne vždy odpovídají finální podobě ve filmu:

„Odkudsi ze zákulisí vyjde Eskamotér v plášti a klobouku s kufříkem v ruce a zastaví se za sufitami vpravo, za Skákačovými zády. Zpěvaččin zjev a píseň ho zřejmě zaujaly. Šestý smysl prozradí jeho přítomnost žárlivci: Skákač se otočí a jeho zrak se setká se zrakem Eskamotérovým. Na první pohled je zřejmé, že ti dva se znají, a na první pohled je také zřejmé, že se vůbec nemilují. Eskamotérova tvář ztuhne. Potom Eskamotér beze slova nadzdvihne klobouk a odejde. Z jeho obleku i gesta je zřejmé i to, že je tu nový, že ten den se objevil v šantánu poprvé.“¹¹⁸

Ve scénáři je výše zmíněná scéna žárlivého zásahu Skákače do rozhovoru Zpěvačky a Eskamotéra popsána takto:

„Protože je to kabaret, všechno jde naráz. Opona se rozhrnuje a na scénu vbíhá Skákač a pouští se do svého čísla. Za ním je velká cedule ICARO VOLANTE – MUŽ BEZ TÍŽE. Přestože i on metá profesionální úsměvy do publika, stačí vždy ještě žárlivýma očima mrknout do zákulisí. I my tam nahlédneme jeho pohledem. A vidíme, že elegantní Eskamotér, který se prve objevil za sufitami vpravo, objevuje se nyní na stejném místě, ale vlevo. A není tam sám. Stojí se Zpěvačkou v družném hovoru. Skákač na trampolíně znervózní a úplně zapomene na povinné úsměvy. (...) Skákač na trampolíně se už vůbec nemůže ovládnout. Zuřivě se odráží od pružného můstku, takže létá výš a výš. Nakonec při působivém skoku vylétne tak vysoko, že zůstane viset na jakémsi háku v provazišti. Háček na laně s ním pomalu klesá. Skákač visí na pozadí nápisu ICARO VOLANTE, kde sebou zmítá jako ryba na suchu. Když sjede až na zem, místo aby se uklonil publiku, hned letí za kulisy, hodlaje se zřejmě vrhnout

¹¹⁸ ŠKVORECKÝ, Josef. Zločin v šantánu. Literární scénář. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 105.

na Eskamotéra. Těsně před Eskamotérem ho zarazí lano – už nestačí, je krátké. Eskamotér se ledově klidně ušklíbne. Opět nadzdvihne klobouk a s kamennou tváří, ukloniv se Zpěvačce, mizí v zákulisí.“¹¹⁹

Tím, že Zločin v šantánu chce říct „něco víc“, narážel Vojtěch Měšťan na rovinu příběhu zobrazující podobenství bezměrné politické moci, která je výš než všeobecné právo, které sama určuje. Ve filmu každý posun v ději doprovází bdělý pohled tajných policistů, detektivů a Ministrových agentů. V inkriminované době Eskamotérovy vraždy se ve Zpěvaččině šatně nacházel Vilém, který se ale musel schovat při příchodu samotného Ministra. Jediný, kdo by mohl doložit, že Vilém vraždu spáchat nemohl, protože byl u Zpěvačky, je Ministr. Ale takové přiznání by mohlo zdiskreditovat jeho pozici, a tak je Vilém obviněn z vraždy a všichni ostatní svědci zneškodnění agentem pro zvláštní účely Gubem. Struktura mocného policejního a politického aparátu, podepřená neustálou prací tajné policie, byla v době vzniku scénáře zamýšlena jako parodie na obecně známé poměry, ale během dokončování filmu došlo k sovětské invazi a tato složka filmu dostala rázem odlišný význam. To, co mohlo být zamýšleno jako vtip, po srpnu 1968 ilustrovalo syrovou realitu.

Z tohoto důvodu se také liší závěr filmu. Zatímco ve scénáři je vězňům na poslední chvíli udělena milost a oba i se svými družkami opouštějí brány věznice, závěr filmu zůstává sice otevřený, ale ze všech okolností vyplývá to, že k Vilémovi s Pepíčkem se dopis s milostí nikdy nedostane. Do závěrečných scény, kdy si odsouzcenci plní poslední přání zpěvem písničky, je vloženo putování posla s milostí na vězeňský dvůr (kterého vyslal sám Ministr) a jeho pronásledování Gubem (který dostal též od Ministra jasný rozkaz, že milost se nikdy k odsouzcencům nesmí dostat). Gubovo pronásledování je nekontaktní, neakční, civilní, ale i přesto nebo právě proto tak děsivé, protože jasně definitivní. Gub použil žádného explicitního násilí, jen šel a posel před ním stejně pomalou chůzí „utíká“ tak dlouho, dokud se oba nedostanou za horizont někde daleko za městem.

Zločin v šantánu se stal na dlouhou dobu posledním filmem Jiřího Menzela, který mohli diváci v kině vidět, protože *Skřivánci na niti* (1969) putovaly přímo do trezoru. Film je také posledním filmem, kde se objevil Jiří Šlitr, který zemřel v prosinci roku 1969.

¹¹⁹ ŠKVORECKÝ, Josef. Zločin v šantánu. Literární scénář. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 106.

6 FARÁŘŮV KONEC

6.1 Začátek spolupráce Josefa Škvoreckého a Evalda Schorma

Mezi významné projekty 60. let patří bezesporu i realizace filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech*. Jeho výlučnost je dána kromě obsahové a formální stránky faktem, že se na něm herecky podíleli umělci z jiných oborů.¹²⁰ Role typových postav si zahráli mimo jiné i Josef Škvorecký s manželkou nebo Evald Schorm. Právě při prodlevách v natáčení tohoto filmu spisovatel Škvorecký vyprávěl režiséru Schormovi příběh o falešném faráři. Tak začala jejich spolupráce na filmu *Farářův konec*.

Film *O slavnosti a hostech* se točil v roce 1966. O rok později režíroval Schorm pro poetickou kavárnu Viola Škvoreckého rané dílo z roku 1946 – báseň *Nezoufejte!* a během příprav Škvorecký Schormovi v dopise píše: „*A jestli vám při té vši otravě zbude čas, mrkněte na scénář Faráře. To mě teď zajímá nejvíc, a byl bych šťasten, kdybychom to dotáhli alespoň k realizovatelné verzi scénáře. A snad nám potom vis maior umožní to i natočit...*“¹²¹ Scénář ale v tuto dobu nebyl schválen a k realizaci se mohlo přistoupit až po lednu roku 1968. Příznačné je, že poslední záběry filmu se natočily jen pár dní před 21. srpnem 1968.

Na počátku tedy byla jen veselá historka o tom, jak se obyčejný kostelník několik měsíců v zapadlé vesnici vydával za nového místního faráře. To představovalo pro zkušeného prozaika Škvoreckého nosný příběh s velkým vypravěčským potenciálem.¹²² Humorné a fraškovité ladění nabízelo výzvu ke stylistickému cvičení, ve kterém se mohl autor realizovat v jemném spřádání

¹²⁰ Skupina umělců – neherců byla opravdu rozmanitá: „*Slavnost byla do značné míry společným podnikem pražské inteligence. Všichni účinkující byli neherci a většinou přátelé Jana a Ester: hrál jsem tam já (o nic se nestarající jedlík) i moje žena (povrchní koketa), Evald Schorm (muž, který ze slavnosti uteče), psycholog Jiří Němec (přítakávač), spisovatel Ivan Vyskočil (Hostitel), tanečnice Helena Pejšková (sexy girl), fotograf Miloň Novotný (nešťastný ženich), loutkářka Jana Prachařová (slepičí mozeček), hudební skladatel Jan Klusák (Hostitelův adoptivní syn), skladatel pop-songů Karel Mareš (povalený host) a mnoho jiných.*“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 131.

¹²¹ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. s. 75.

¹²² „*Začali jsme se scházet, a já neviděl víc než komický příběh, jichž jsem dost obratným snovačem.*“ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991. s. 157.

situační komiky a navržení charakterů postav. Pro Schorma je typické dodat vždy látce určitou hloubku. Je těžko představitelné, že by byl ochoten a schopen natočit pouze plochou situační komedii bez hlubšího smyslu. Během práce na scénáři tak Schorm „nenápadně (...) pootočil trošku holým mým holým příběhem a příběh se prohloubil, rozezněl ozvěnou nějakého zajímavého sklepení. Nakonec, jako ze všeho, na co Evaldova požehnaná ruka sáhla, z toho bylo filozofické podobenství o tom světě, který nás oba zajímal, kde jsme byli doma, a proto nás pálily jeho křivdy a pošetilost: o světě po Únoru.“¹²³

6.2 Evald Schorm a jeho filmová tvorba

Evald Schorm je v linii hraného filmu vedle Jana Němce, Pavla Juráčka nebo Věry Chytilové řazen do filozofického proudu nové vlny, vliv cinema – verité se u něj naopak logicky projevuje v tvorbě dokumentů.¹²⁴ Pro Schormovy hrané filmy je obecně charakteristický příklon k příběhu ve formě stylizovaného podobenství. Oproti Věře Chytilové (*Sedmikrásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*) nebo Janu Němcovi (*O slavnosti a hostech*, *Mučedníci lásky*) byl ale formálně více umírněný. Těžiště významů jsou skryta v daleko civilnějším provedení. Před *Farářovým koncem* kromě krátkometrážního filmu *Turista* (1961) a příspěvku do filmového manifestu nové vlny *Perličky na dně* (1965) v podobě vitalistického *Domu radosti* natočil tři celovečerní hrané filmy: *Každý den odvahu* (1964), *Návrat ztraceného syna* (1966) a *Pět holek na krku* (1967).¹²⁵ *Dům radosti* na malém prostoru citlivě ukazuje, jak hluboký má Schorm smysl pro poetická, pozitivní témata a „pábitelský“ pohled na svět. Zbytek jeho tvorby (snad jen s částečným vyloučením *Farářova konce*) vykazuje silný příklon k daleko závažnějším a pesimistickým tématům. Schorm upozorňuje na problémy společnosti skrze osamocené jedince. Skepticky sleduje veškeré lidské počínání svých hrdinů, které „opouští v ještě horším morálním rozpoložení a často i společenském postavení, než jak je divák našel na začátku filmu“¹²⁶ a „ukazuje vnitřní devastaci duše způsobenou společenskou přetvářkou

¹²³ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991. s. 157.

¹²⁴ Evald Schorm započal svou filmovou tvorbu právě dokumentárními filmy. Většinu z nich natočil s kameramanem Janem Špátou.

¹²⁵ Zdroj: www.csfd.cz a www.imdb.com [online] [citováno 30.3. 2010]

¹²⁶ PTÁČEK, Luboš. Nová vlna. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 142.

socialismu.“¹²⁷ Jeho filmy jsou pro recipienty těžko vstřebatelné, budící dojem bezvýchodnosti. Zajímavé je, že i když jeho filmy byly společně s dalšími díly nové české vlny dobře přijímány zahraniční kritikou a často oceňovány na festivalech¹²⁸, *Farářův konec*, nominovaný v hlavní soutěži festivalu v Cannes roku 1969, se s pochopením zahraničních odborníků naprosto minul a zůstal nepochopen. Po *Farářově konci* natočil Evald Schorm v roce 1969 svůj na dlouhou dobu poslední autorský celovečerní film *Den sedmý, osmá noc*, který byl ale ihned zakázán a do kin se dostal až v roce 1990.¹²⁹ V roce 1970 natočil místo Vojtěcha Jasného po jeho odchodu do exilu povídkový film *Psi a lidé*. I když Schorm upravil scénář, film už nenese jeho poetiku ani zpracování, spíše se snažil přizpůsobit autorskému rukopisu Jasného. Evald Schorm zemřel v prosinci roku 1988. V témže roce se po téměř dvaceti letech a naposledy vrátil k filmu celovečerním dramatem *Vlastně se nic nestalo* (1988).

Schormova individualita a charakteristický pohled na svět se projevoval i mimo jeho aktivity režisérské a scénářistické. Opomeneme-li rozsáhlou tvorbu pro divadlo, všimneme si ještě jeho nečetných aktivit hereckých. Schorm se jako herec objevil jen v pěti celovečerních filmech, většinou dílech svých přátel. Nejvýraznější a pro Schorma symptomatické jsou dvě z nich: postava Kostky – přítele Ludvíka Jahna z Jirešovy adaptace Kunderova *Žertu* (1969) a role „Hosta, který se odmítá veselit“¹³⁰ z Němcova filmu *O slavnosti a hostech*. Obě role v sobě obsahují výrazné elementy Schormova charakteru, ať už to je religiózní a samotářský Kostka nebo tichý Host na slavnosti, který se nechtěl přizpůsobit požadavkům svého Hostitele. Role Hosta je pro Schorma příznačná kromě „zachmuřeně udivené tváře a unaveného pohledu“¹³¹ svou nenápadnou rezistencí a odporem proti zvůli „Moci“. „Nebojuje, ale odchází. (...) Skoro to vypadá, jako by Schorm ze skutečného života

¹²⁷ PTÁČEK, Luboš. Nová vlna. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 142.

¹²⁸ Schorm byl oceněn dvakrát na festivale v Locarnu se svými filmy *Každý den odvahu* v roce 1966 a *Návratem ztraceného syna* o rok později.

Zdroj: www.imdb.com [online] [citováno 30.3. 2010]

¹²⁹ Zdroj: www.imdb.com [online] [citováno 30.3. 2010]

¹³⁰ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. s. 65.

¹³¹ Tamtéž, s. 95.

prošel kousek před kamerou a zase pokračoval beze změny dál.“¹³² Byl věčný životní pesimista. Mohlo by se zdát, že příčinou je režim, se kterým se bytostně nikdy nemohl ztotožnit. Ale pesimismu a neustálému sebezpochybnování podléhal i během své tvorby. Pozici režiséra například označil ve vztahu k realizaci předlohy či scénáře za „námezdní sílu, najatého vraha.“¹³³

6.3 Farářův konec: Forma a styl

Fabule příběhu je nekomplikovaná, „záměrně co nejprůzračnější.“¹³⁴ Do zapadlé vesničky, izolované od okolního světa, přichází z města Kostelník, který se tu začne vydávat za nově povoláného Faráře. Brzy si získává náklonnost místních lidí, ale začne být svou přítomností na obtíž zdejšímu Kantorovi, který do té doby zastával světským způsobem pozici duchovního rádce pro vesničany a bojí se o „ohrožení vlastního monopolu vlivu na lid obecný.“¹³⁵ Nejdříve se snaží naznačit faráři důležitost své pozice domluvou a radou, když to ale nepomáhá, vymyslí si na Faráře lest – ten měl být přistižen v choulostivé situaci s místní poběhlicí. Situace se ale zkomplikuje požárem stohu, kde měl mít Farář schůzku a to Kantorovi jeho plán pokazí. Při požáru zemře člověk, i když ne farář, jak se všichni domnívali. Pravá identita falešného faráře nakonec vejde najevo, když do vesnice přijedou na návštěvu dva biskupové. Farář nakonec umírá při pokusu o útěk.

Podobenství je podle definice „alegorický příběh, který se široce rozvinutým přirovnáním, příměrem snaží názorně a plasticky posluchače či čtenáře přivést k určité obecné myšlence, morální sentenci.“¹³⁶ K tomu, aby byla alegorie pochopitelná, musí být vystavěna na jednoduché příběhu, zápletce, ale sama utváří mnohovýznamovou strukturu, motivické klíčování, které klade v našem případě filmového média na diváky vysoké nároky. Farářův konec je syžetově složen z několika elementů. Jak bude záhy doloženo, jejich trochu nesourodou kombinací vzniká výsledný tvar, který může působit nejednotně a nevyváženě. Základní narativ

¹³² DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998. s. 95.

¹³³ BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 97. Citace pochází ze záložky obálky hradeckému vydání Farářova konce.

ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec*. Hradec Králové: Kruh, 1969.

¹³⁴ DOČKAL, Jan. Farářův konec. *Film a doba* 37, 1991, č. 1, s. 56.

¹³⁵ Tamtéž, s. 56.

¹³⁶ KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2001. s. 422.

je rámován vesnickou poutí a epizodami nekonečného zápasu dvou techniků zprovoznit obecní rozhlas. Všechny tyto tři základní dějové složky v sobě nesou další mnohé významy a časoprostorové konotace.

Je těžké příběh filmu časově zařadit. Objevují se v něm atributy několika historických období dohromady a tím se zcizuje čemukoliv přítomnému a konkrétnímu, což je pro alegorii typické. Film působí, jakoby se odehrával zároveň v současnosti (obecní rozhlas jako symbol moderní doby, televize), nedávné minulosti 50. let (tajní policisté a jejich oblečení a chování), nebo na počátku 20. století v době konce rakouské monarchie nebo začátku první republiky (vesnická pout', kramářské písně). Celek pak působí neurčitě, časově neukotveně, jakoby se příběh mohl odehrát kdykoliv. Výsledkem je pak moralita, která má nést obecnou, stále aktuální platnost. Časovou i prostorovou vytrženost zdůrazňují i tvůrci v „prologu“ scénáře: „*Film o nepravém faráři není realistický příběh, ale pohádka, chcete-li podobenství. Neodehrává se v žádné reálné zemi ani v reálné společenské situaci, a doba je neurčitě nedávno minulá nebo přítomná.*“¹³⁷

Schormovi byla vytýkána „*zdánlivá i skutečná roztříštěnost formy díla,*“¹³⁸ protože „*se zde rozevřel jakýsi zdánlivě nezvládnutý chaos.*“¹³⁹ Oproti do detailu promyšlené formě jiných filmových tvůrců nové vlny může být nedokonalé provedení chápáno jako jeden z typických prvků Schormovy režijní tvorby.¹⁴⁰ Ale hlavně – v případě *Farářova konce* odkazuje decentralizovaná a nesoudržná struktura ke smyslu filmu, který předkládá obraz „*chaosu stylů, ve kterém se ocitla doba, jež si ani nestačila vytvořit svůj řád, protože byla již tolikrát zaskočena a tolikrát se musela vrátit nebo alespoň odchýlit.*“¹⁴¹ Malá strukturovanost je charakteristická i pro další Schormův film *Den sedmý, osmá noc*. Ale i zde se jedná

¹³⁷ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec. Literární scénář*. Knihovna Národního filmového archivu, sign. S-130-LS.

¹³⁸ BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 100.

¹³⁹ Tamtéž, s. 102.

¹⁴⁰ Sám Schorm svou režijní práci ohodnotil typickým sebedoceňujícím způsobem: „...*nepovažuji se za umělce. Konám své řemeslo, když je mi k tomu nabídnuta příležitost, a jsem si vědom, že m bohužel nebyl vždy na výši svého povolání. Dokonce jsem často neuměl zvládnout základní věci. Vyjadřuji se ztěžka, nepřesně, a filmová řeč, jazyk filmu mu působí velké nesnáze.*“

Citováno z: BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 98.

Původní zdroj: SAMBAIN, Claude: Rozhovor s Evaldem Schormem. *Image et Son*, listopad 1968, č. 221.

¹⁴¹ DVOŘÁK, Jan. Několik zvláštností Farářova konce. *Film a doba* 15, 1969, č. 2, s. 87.

o souvislost struktury filmu s jeho obsahovou stránkou, protože „nelze pominout fakt, že do určité rozpadlosti tvaru se při Schormově tvůrčí metodě promítá právě rozpadlost světa, o němž vypovídá. Do této nesoudržnosti a hodnotového zmatku však nekompromisně vnáší právě hierarchizaci hodnot morálních.“¹⁴² Schorm vnímal tvorbu filmu spíše jako hudbu, čili „spíše intuitivně než racionálně“,¹⁴³ ale určitě ne divoce, zmateně a bez přípravy. Ke Škvoreckého textu přistoupil tak, že jen prostě nezfilmoval jeho fabuli, ale „záměrně šel proti její jednoduchosti, rozbil ji na součástky, které asociativně ze všech stran zatížil nejrůznějšími významy tak, aby vydaly – přes svoji stylizovanost a umělost – co nejobjektivnější a nejhlubší výpověď o skutečnosti.“¹⁴⁴ Schorm byl nakloněn takovému přístupu k umění, který připomínal normální život, jehož běžné elementy taky neselektujeme podle žánrových skupin, ale mísíme a děláme věci komplikovanější a nejednoznačné. Schorm je ve svém uměleckém vyjádření pro „kost v krku“, jestliže umění a tvorba má být jen „zákusek po dobré večeři.“¹⁴⁵ Bernard doplňuje, že ve Farářově konci „jde tato destrukce za hranice popsatelnosti, ale nikoliv za hranice sdělitelnosti a srozumitelnosti. Schorm se zde přiblížil určitému typu hudby natolik, že divák se musí s jednotlivými impulsy vyrovnávat okamžitě a emocionálně. Později může racionálně uchopit a zpracovat svoje emoce, ale stěží dílo jako myšlenkově uzavřený celek.“¹⁴⁶ Záměrné nedokonalosti jako typického rysu Schormovy tvorby si všímá i Antonín Brousek, když píše, že „Schormovy filmy jsou zvláštním způsobem nedokonalé, ba leckdy i jaksi kostrbaté, zdá se dokonce, že Schormova poetika se do značné míry zakládá právě na velmi riskantním, vědomém zacházení s nedokonalostí, s dráždivými chybami na kráse.“¹⁴⁷

Nabízí se otázka, jak žánrově definovat výsledný tvar filmu. Jak bylo řečeno výše, Schorm se spíš snažil žánrovému škatulkování vyhnout, ale pro diváka může být složité závěrečné hodnocení toho, co vlastně viděl. V případě *Farářova konce* je toto hodnocení nesnadné a nejednoznačné. V prvním plánu se jeví jako zdařilá

¹⁴² BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 108.

¹⁴³ Tamtéž, s. 104.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 104.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 104.

Citováno z původního zdroje: FTN. Evald Schorm je slavný. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 10, s. 8.

¹⁴⁶ BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 104.

¹⁴⁷ BROUSEK, Antonín. Recenzentův konec. *Listy* 2, 1969, č. 18, s. 8.

komedie, v níž najdeme vtipnou zápletku se záměnou identity, prvky situační komiky, groteskní příhody, dobře vykreslené rázovité postavy a bizarní kombinaci situací a postav v rámci vesnického mikrokosmu (pout', svatba,...). Druhoplánová struktura ale skrývá hloubku významů a centrální střet mezi Kantorem a Farářem nabývá postupem času stále závažnější obsah, který vyústí katastrofou – smrtí falešného Faráře, tedy značně tragickou událostí, která dramaticky mění celkový význam filmu. Zajímavý je v této souvislosti názor Pavla Švandy: „*Komedie, jež hrozila vyústit v drama, zůstala komedií. Drama by totiž vyžadovalo, aby vesničané chápali, oč jde, ale Schorm ví, že tito lidé nejsou schopni vydat svědectví o pravém smyslu oběti, že jsou jen komparsem tragikomedie.*“¹⁴⁸

6.4 Schorm a Škvorecký – typické vlivy obou autorů ve Farářově konci

Důležité je sledovat a popsat autorské vlivy, které jsou v rámci vzájemné spolupráce charakteristické pro Josefa Škvoreckého a Evalda Schorma. Nabízí se myšlenka, že látka jako *Farářův konec* by se lépe točila režisérům, kteří mají k poetice Škvoreckého psaní blíže, jako je například Jiří Menzel nebo Miloš Forman. Jak by mohl Farářův konec vypadat ovlivněn Menzelovým rukopisem? Možná by byla výrazná rázovitá typizace postav, celková forma více burleskní, laděná výrazněji do estetiky grotesky, ale film by zůstal „pouze“ komedií. Forman by možná nechal vesničany trpce „podusit“ v atmosféře vlastní falešnosti, aby na dřeň vynikly jejich špatné vlastnosti a vzájemné vztahy, odkazující k aktuální krizi komunikace.

Nejprve bude věnována pozornost Josefu Škvoreckému a jeho přínosu do struktury příběhu a typickým prvkům jeho tvorby, které ve scénáři *Farářova konce* vystupují do popředí. Prvně je nutno poznamenat, že anekdotický příběh o falešném faráři není typickou látkou pro Škvoreckého tvorbu jak pojetím postav, tak volbou látky, tematikou. Pro zpracování této látky se Škvorecký rozhodl možná proto, že jednoduchost příhody skýtala potenciál pro určité stylistické cvičení, možnost zkusit něco nového, i když Antonín Brousek kontruje tvrzením, že *Farářův konec* jako film potvrzuje „*meze Škvoreckého literárního typu a to, že je v podstatě tradiční vypravěč a fabulátor, stavějící na nepřetržitém odvíjení a narůstání tradičně*

¹⁴⁸ ŠVANDA, Pavel. Farářův konec. *Host do domu* 16, 1969, č. 2, str. 14.

psychologicky pojatých charakterů.“¹⁴⁹ Dnes bychom takové tvrzení k jeho tvorbě těžko přiřadili. Ze Škvoreckého se za jeho spisovatelskou dráhu stal odvážný experimentátor, i přesto, že hlavní fokus jeho tvorby celou dobu leží na příběhu a postavách. Škvorecký o sobě v souvislosti spolupráce s Evaldem Schormem řekl: „Já jsem vypravěč, storyteller, rád fabuluji a vymýšlím děj. (...) Jednou z mých ctižádostí je rehabilitace děje, podceňuje se, a přitom děj je základem epického umění, do kterého, myslím, film převážně patří. Ode mě je proto ve Faráři především děj, přesnější charakteristiky osob, gagy; v tom, čemu se v literatuře říká druhý plán, na tom má lví podíl Schorm. Ale v každé takové spolupráci je ovšem těžké oddělovat, kdo co. Spolupráce s Evaldem Schormem byla pro mne ideální. Je to člověk, který fabulátora mého typu inspiruje. Nikdy se nestalo, že by navrhl něco, co by bylo protichůdné tomu, co bych chtěl. Chci dělat, co baví i neintelektuály. V kumštu je podle mého názoru nejlepší to, co zaujme každého člověka – ovšem za předpokladu, že má zájem o kumšt. (...) Avantgardisté to neradi slyší, ale experiment opravdu bývá hlavně inspirací pro další lidi, syntetiky.“¹⁵⁰

Na začátku byla Škvoreckého představa, vlivem Schorma později posunutá do jiných významových rovin. Primární záměr scénáře, na kterém stojí rámec příběhu byl Škvoreckého „sen o vesnici, s ožralým vandrákem, upovídaným učitelem, rozšafnými sedláky, Annou, co se chce vdávat, a Toníkem, co se nechce ženit, s koketní vesnickou rajdou, se sprostou babičkou. Mikrokosmos spojený se vzpomínkou na klasické vesnické romány české literatury. Zemitá nemravnost... je to vlastně velice nemravný film.“¹⁵¹ Načrtnutí vesnického mikrokosmu je zkušené, citlivé, zacílené na humorný detail charakterů postav, ale celkově ploché. Už ve Škvoreckého verzi jsou biblické aluze, které mají mít ale spíše jen komediální potenciál než hluboký význam. Ale až Schorm vytrhl vesnické prostředí z běžných reálií a vytvořil z ní osamocenou jednotku, archetypální prostor pro alegorické divadelní představení, které na sebe váže velké množství významů. Je otázkou, jak moc bojovali autoři za „svou“ pravdu (i přes to, že spolupráce podle jejich vlastních probíhala dobře) a jak režisér nelehce modeloval výsledný tvar. Antonín

¹⁴⁹ BROUSEK, Antonín. Recenzentův konec. *Listy* 2, 1969, č. 18, s. 8.

¹⁵⁰ WOLLNEROVÁ, Senta. Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18, s. 4.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 4.

Brousek soudí, že Schorm je oproti Škvoreckému „daleko rozporuplnější, i rafinovanější, a tak se zdá, že (...) kostrbatost ve Farářově konci mohla vzniknout právě přemáháním silného literárního typu Škvoreckého, i když může do značné míry jít o překonávání spíše podvědomé, opravdu bytostné.“¹⁵²

Elementy Schormova osobitého vlivu leží obecně na posunutí smyslu příběhu od konkrétní vesnické fresky k alegorické výpovědi, nejvýrazněji v oblasti náboženských a ideologických konotací, které společně vytvářejí mnohvrstevnatý prostor k interpretaci. Schorm původní „jemně stínovaný“ text ve filmovém zpracování „vybarvil ostřejšími barvami“ tím, že je „humor jadrnější, prohnílost a bordel ve vsi odpudivější, scény s c. k. tajnými policisty tajemnější i otevřenější vzhledem k době vzniku.“¹⁵³ Celé vyznění filmu posunul do výrazně filozofičtější polohy a záměrně se odklonil od Škvoreckého idey příběhu pro „neintelektuály.“ Ale například Jan Lukeš vidí ve Farářově konci zlom v Schormově tvorbě v jeho příklonu k žánru podobenství a funkční syntézu vlivů obou umělců. Považuje tento Škvoreckého scénář za jeho nejzdařilejší, protože „slučuje (...) nejlépe Škvoreckého „Lust zu fabulieren“ se schopností symbolické nadsázky a daří se mu nejuceleněji konstituovat zcela svébytný svět vyprávění, v němž evidentní smyšlenka působí superrealisticky a věci nejběžnější potřeby nabývají symbolického podtextu.“¹⁵⁴

V dobovém tisku se v rámci reflexí Farářova konce objevily dílčí pokusy srovnávat Schormův film s tvorbou Miloše Formana, především s filmem *Hoří, má panenko*, protože se v určitém průsečíku obě díla tematicky vyjadřují k podobným problémům: pokrytectví, necitlivosti, prospěchářství, krizi morálních hodnot. Antonín Brousek zvolil za svého osobního vítěze tohoto duelu „méně celistvého“ Schorma před „tak dokonalým a jednolitém“ Formanem, protože Schorm „není ani tak suverénním pánem věcí, s nimiž zachází, nepohybuje se pouze po území, jež může bez diskuse ovládnout, a především – nikdy není (byť jakkoliv pronikavým) pozorovatelem lidského mumraje. Schorma polidšťuje jeho spoluúčast, ba jakási spoluvina na onom úděsném a deprimujícím theatru mundi.“¹⁵⁵ Jan Dvořák

¹⁵² BROUSEK, Antonín. Recenzentův konec. *Listy* 2, 1969, č. 18, s. 8.

¹⁵³ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998, s. 77.

¹⁵⁴ LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie* (Kritický deník 1987 – 1993. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 176.

¹⁵⁵ BROUSEK, Antonín. Recenzentův konec. *Listy* 2, 1969, č. 18, s. 8.

na srovnání těchto dvou filmů nahlíží jinak. *Farářův konec* chápe jako druhý stupeň, jestliže stupněm prvním je sociologická tendence Formanových filmů, kterým jde o „silně kritickou analýzu povahopisu“ obyčejného člověka. *Farářův konec* je „výš, je to téměř apokalyptický obraz většiny mýtů, jež zasahují tento národ, ale i jakéhokoli člověka tohoto světa.“¹⁵⁶

6.5 Významová rovina a postavy

Centrem příběhu je střet světského a duchovního. Směrodatný je ale také fakt, že všechno se jeví jiné, než ve skutečnosti je. Mezilidské vztahy, morální hodnoty i tradiční a důležité události v lidském životě jsou postaveny na lži. Na první pohled ideální vesnička, z níž sálá mírumilovný bukolický klid je ve skutečnosti venkovským Babylonem plným špíny a zmatku, jemuž vévodí bizarní pout'ové veselí bez začátku a konce.

Falešný farář je jako typ postavy z kinematografie dobře známý – uprchlík, který opouští (často následkem nějakého zločinu nebo kritické situace) svoje přirozené prostředí a přichází do prostředí nového, kde ho niko nezná. Tak má příležitost si začít budovat svou novou identitu od začátku, s možností být pro místní „tabula rasa“, která čeká na popsání. Zde ale Farář svou novou pozici zakládá na falešné profesní identitě. Nejde tu jen o samotnou individualitu, ale i vlastnosti, úkony a povinnosti, které na sebe úloha faráře ve společnosti váže. Proto je nově příchozí Farář „veřejnou“ záležitostí, která se týká chodu celé vesnické infrastruktury a těší se zájmu vesničanů „vyhladovělých po možnosti víry, konfese a odpuštění hříchů.“¹⁵⁷ A právě z toho důvodu představuje Farář pro Kantora otřes dlouho budované pozice světské autority snažící se vymýtit tradiční náboženské prvky ze života vesnice.

Postava Kantora v sobě kromě povinností plynoucích z jeho povolání obsahuje výrazné a hlavně velmi konkrétní rysy přehnaně agilního funkcionáře uplatňujícího svůj vliv v co možná nejširší sféře. Naštěstí se Jan Libíček v roli Kantora (stejně tak Vlastimil Brodský jako Farář) vyvaroval karikování a pitvorného zkreslování své role. Jeho síla je právě v civilním a mírném projevu. Kantor samozvaně,

¹⁵⁶ DVOŘÁK, Jan. Několik zvláštností Farářova konce. *Film a doba* 15, 1969, č. 2, s. 87.

¹⁵⁷ BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 98.

systematicky a zjišťně organizuje a ovlivňuje chod vesnice. Všechno je nastaveno jako maximální podpora občanů, ale ve skutečnosti je to jen umělá bublina, kterou nikdo nebere vážně a celkový marast neohroženě bují dál. Po příchodu Faráře mu dává jasné signály, že si nepřeje, aby jeho vliv zaznamenal nějaká omezení: „*Samozřejmě, vy jste tady novinka. Dlouho tu žádný farář nebyl. Novinka táhne, prosím. Ale doufám, že se budete držet čistě náboženství a že nebudete zasahovat do veřejných věcí. Od toho jsem tady já.*“ Když Farář odvěti, že je duchovní a veřejné věci jako vzdělávání dětí a politika ho nezajímají a nepřísluší mu, Kantor odpovídá: „*Ovšem, politika je nakonec všechno.*“¹⁵⁸ Kantorovým největším nepřítelem, personifikovaný Farářem, je výjimečnost a nepoddajnost systému. Nejvíce ho irituje fakt, že Farář spadá pod instituci, která se vymyká světskému vlivu. Proto nakonec vymyslí lest, jejíž odhalení by znamenalo zdiskreditování Farářovy funkce z pozice samotné církve. Kantor je „*harmonizátor, ignorant rozpornosti.*“¹⁵⁹

Obě hlavní postavy jsou podvodníci. Velkým tématem příběhu je otázka, kdo je horší – jestli falešný Farář, který na svou funkci nemá žádnou kvalifikaci, ale lidsky v ní zalezl svůj smysl a pozici ve společnosti, a nebo Kantor, který je toto povolání oficiálně zastává, ale ve skutečnosti – osobnostně – kantorem není. V prologu scénáře sami autoři píší, co je podle nich hlavním smyslem konání Faráře a Kantora: „*V rovině ideové interpretace to má být zamyšlení nad údělem člověka, který zatouží po důstojnosti, jíž není hoden, a učiní pokus přivlastnit si ji nelegálními prostředky. Měl by vzbuzovat otázku, kdo je vlastně hoden důstojnosti, do jaké míry a v jakém poměru je pro člověkovu postavení a osud závazné to, čemu říkáme kvalifikace a to, čemu říkáme srdce.*“¹⁶⁰ Přestože lidštěji z duelu vychází Farář, o kterém tvůrci v úvodu scénáře napsali, že je „*podvodník kvalifikace, ale (...) nikoliv podvodník srdce,*“¹⁶¹ Schorm ze svých postav jednoznačného vítěze nevybral: „*Na počátku přece stojí podvod. A na něm nelze stavět, i když jsou úmysly*

¹⁵⁸ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec. Literární scénář*. Praha: Národní filmový archiv, knihovna. Sign. S-130-LS, s. 44.

¹⁵⁹ DVORÁK, Jan. Několik zvláštností Farářova konce. *Film a doba* 15, 1969, č. 2, s. 87.

¹⁶⁰ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec. Literární scénář*. Praha: Národní filmový archiv, knihovna. Sign. S-130-LS, úvod.

¹⁶¹ Tamtéž.

sebelepší...“¹⁶² Kromě lživého základního predikátu se i ostatní Farářovo konání odvíjí od nepřilíš křesťanských popudů. Stejně jako jiné postavy, myslící pouze na svůj prospěch i Farář, který „objektivně koná dobro, bere na sebe tuto roli z egoistických pohnutek,“¹⁶³ protože nejde zapomenout fakt, že tento bývalý Kostelník se stal falešným Farářem ze zistných důvodů. Faráře ale na rozdíl od Kantora pronásledují celý příběh výčitky svědomí. Ty jsou pregnančně vyjádřené ve scénách, kdy nejprve nadšený vesničan přijde za Farářem s obrazem Ježíše Krista a nadšeně vysvětluje, že „kam se hnou, Kristus pán se na ně pořád dívá.“ Farář ví, že před lží a „vyšší mocí“ nikam neunikne. Později nechá obraz odnést na faru, ale tam ho v závěru všudypřítomné oči Ježíše Krista stejně dostihnou. Již prozrazený a usvědčený falešný Farář byl vlastním lhaním (fyzicky rukou biskupa) zahrán do kouta – pod tento bdělý obraz, aby „se modlil za svou hříšnou duši.“ Tento záběr je jeden z nejlepších v celém filmu. Jeho symbolická hodnota je velmi silná, protože svou kompozicí klečícího a poníženého Faráře pod obrázkem Ježíše Krista završuje to neviditelné, co Farář cítil celou dobu za svými zády: svědomí, výčitky a vědomí, že existuje vyšší moc, jež za hříchy vyměřuje náležitý trest. Kantor vždy propadne výčtkám až ve chvíli, kdy už je pozdě. Větou: „Ale tohle přece nikdo z nás nechtěl,“ doprovází jím samotným zinscenovaný plán, který se ale vždy vymkne kontrole: jednou místo léčky na Faráře uhoří ve stohu slámy opilý vandrák, podruhé v situaci, kdy se Farář zabije při zoufalém pokusu o útěk.

I ostatní postavy ve stylizovaném panoptiku vesnice dotvářejí rozporuplnou atmosféru. Na základech Škvoreckého „*snu o vesnici*“ ve výsledku Schorm zbořil „*mýtus českého venkova: dobrý farář ano, ale je to podvodník, který podlehl pokušení; bodří venkované - ano, ale jsou snadno manipulovatelní, požívační, často krutí; krásné fráze – ano, ale co zakrývají; klasičtí, neschopní, humoristicky pojmání hasiči – ano, ale v důsledku jejich neschopnosti uhoří člověk, byť je to vandrák; venkovský učitel – ano, ale v jisté době a za jistých okolností je to defraudant, udavač a dogmatik; bavíme se dobře – ano, ale čemu se to smějeme?!*“¹⁶⁴ Všichni všechno dělají jen pro svůj prospěch, jejich styl života je spotřební, hodně berou, ale nic

¹⁶² Rozhovor Libuše Vránové s Evaldem Schormem. Práce 29. 12. 1968. [CD-ROM]

Zdroj: Josef Škvorecký: *Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

¹⁶³ BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994. s. 106.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 106.

nedávají a když už dávají, je to jen náhražka za něco opravdového. Babičce je podsouváno množství jídla a krácení času sledováním televize, ale jediné, po čem opravdu touží, je obyčejný rozhovor a chvilka času, kterou by jí někdo věnoval.¹⁶⁵ Přístup vesničanů k víře a přítomnosti Faráře výborně charakterizuje věta: „*My se tu všichni potřebujeme tak silně polepšit!*“

S ideou náboženské alegorie přišel už v původním scénáři Josef Škvorecký: „*Farářův konec má svou kristusovskou legendu a měl by mít, co má ona: to spojení nejprofánnějšího s božským. A přitom by to měla být pořád taky legrace.*“¹⁶⁶ V tomto citátu je patrné, že Škvorecký opravdu přistupoval k filmu s větší lehkostí než Schorm. Zakomponoval do příběhu paralely výjevů z Bible, které jsou častěji zdrojem komična.¹⁶⁷ Větší vážnost mají rozhovory Faráře a Kantora (které nejsou ve scénáři), kdy Kantor zlehčuje význam slov a slučuje v jedno pro chápání světa tak diametrálně rozdílné věci, jako když říká: „*Naše názory se liší jenom v maličkosti, jestli je bůh nebo není bůh.*“ Dokladem opačné dialektiky světa Faráře a Kantora je i tento rozhovor:

Kantor: „*Rovněž si nedovedu představit nic dokonalejšího než je člověk.*“

Farář: „*A já zase nic nedokonalejšího.*“

Kantor: „*Ale proč v něho nevěříte, pane Faráři? Člověk je hodný. Pravda má svoje chyby, nedostatky, ale v podstatě je hodný!*“

Farář: „*Člověk je v podstatě zlý, má jen své dobré vlastnosti.*“

Kantor radostně: „*No vidíte, pane faráři, já to vždycky říkal, že nakonec vidíme věci úplně stejně, tak proč bychom nemohli spolu ruku v ruce vést naši krásnou ves k šťastné budoucnosti.*“

Výborné přirovnání výjevu z Bible a vztahu Kantora s Farářem je ve výše popsané scéně, kdy se Kantor snaží zničit Farářův vliv ve vsi tím, že mu nabízí jisté

¹⁶⁵ Její karetní hra s Farářem obsahuje též výrazné narážky na křesťanství a jeho symboly. Kromě chápání karetních her jako znak neřesti je tu ještě jeden zajímavý prvek – symbolické obrazoborectví, protože babičce došly drobné a tak hraje o svoje svaté obrázky nad postelí.

¹⁶⁶ WOLLNEROVÁ, Senta. Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18, s. 4.

¹⁶⁷ Například když Farář přijíždí do vesnice na oslu a Jan Páně ze své „Knihy o Bohu“ zrovna čte úryvek: „Pán tvůj běže se k tobě sedě na oslici.“ Nebo když nejde voda do hasičské stříkačky, protože na hadici leží místní opilec a Farář navrhuje modlitbu. Několik vteřin po začátku modlení se náhodou opilec odvalí a voda začne téct. Vesničané to chápou jako zázrak.

výhody, snaží se ho podplatit.¹⁶⁸ Tato situace je jako všechny biblické spojitosti viděna z pohledu Jana Páně sedícího u obrazu znázorňujícího Pokušení Ježíše ďáblem na Hoře a citace: „*Toto všechno ti dám, padneš-li na kolena a budeš se mi klanět*,“ který je do rozhovoru Faráře s Kantorem paralelně prostřihán.

Začátek, dramatický zlom i konec příběhu je zarámován popěvkem kramářské písně a načrtnutím, které postavy se v nejbližší chvíli objeví na scéně. Aristotelovská krize uprostřed tragédie je uvozena popěvkem: „*Plíce už mu z krku lezou, játra už se kazí, chacha cheche chacha cheche chechtají se vrazi*.“ Katastrofa končí slokou: „*Dvanáct černejších loupežníků, sedí v kriminále, ten třináctej, chachachacha vraždí lidi dále*.“ Závěrečná slova jen dokládají vítězství zla, bezcitnou neměnnost, která je silnější jakákoliv snaha o změnu. Farář zemřel, pouť jako zvuk flašinetu plyne nekonečně dál a na hřišti se vesele hraje fotbal, který Farářovy „ovečky“ za jeho působení označily za nabádání k surovostem a teď nadšeně fandí.

6.6 Změny v relaci scénář – film – filmová povídka

Konečná délka filmu o pár minut přesáhla devadesátiminutovou stopáž.¹⁶⁹ Jestliže nahlédneme do scénáře, najdeme v něm mnoho scén, které v konečné verzi filmu nejsou, takže v případě jejich realizace by byl film delší. Naopak ale najdeme dílčí scény, které byly natočeny na základě spontánních úprav přímo při natáčení, protože ve scénáři nejsou.

Mezi ně v první řadě patří rámec pouťové zábavy, do kterého je vsazen celý příběh. Pouť deformuje opravdovou identitu postav, posouvá příběh do výsledné alegorické podoby, uvozuje kabaretní vsuvkou nejbližší děj a zrazuje celkovou pravdivost slovem „jakoby“. Tím je vytvořeno podobenství více schopné existence mimo čas a prostor, zcizené běžně chápané realitě. Začátek filmu uvozují idylické

¹⁶⁸ V této situaci je řečena i jedna z nejzásadnějších vět celého filmu: „*Já jsem pro dialog, pane faráři, ale není docela dobře možné, aby vy jste v něm hrál prim. To musíte uznat vzhledem k mému výsadnímu postavení v obci, by to vážně ohrozilo její chod. Já myslím, že ten dialog musí být především užitečný*.“ Kantor, jehož hlavní charakteristikou je neustálé žvanění, jako zaklínadlo snad pro verifikaci svého tvrzení opakuje: „*Říkám, pane Faráři, já jsem pro dialog, ovšem za předpokladu, že definitivně uznáte mé vedoucí postavení v obci. No konečně to je fakt, na kterém nemůžete nic změnit. Vůbec nic. Pane faráři, když my se dohodneme, vy se budete mít taky dobře*.“

¹⁶⁹ Československá filmová databáze uvádí délku 96 minut [online] [citováno 4.4. 2010], zdroj: www.csfd.cz, The Internet Movie Database 98 minut [online] [citováno 4.4. 2010], zdroj: www.imdb.com.

záběry, které by klidně mohly být doplněné pohádkovým komentářem „bylo, nebylo...“. Jediným rušivým elementem, který opouští izolované prostředí vesnice je úvodní epizoda, ze které se dozvídáme identitu falešného Faráře, prostředí, z nějž pochází a pohnutky pro riskantní (a fatální) rozhodnutí přivlastnit si novou identitu. Naopak scénář je uvozen záměrně kontrastními scénami velkoměsta, které voiceoverem komentuje sám Kostelník (ve scénáři pojmenovaný Střevlíček, křestním jménem Hugo): „*Velkoměsto – jedna z moderních podob pekla. Dábel ctižádosti žene nás těmito ulicemi odnikud nikam, od narození ke smrti, svým pekelným zpěvem.*“¹⁷⁰ Z této nekonečné lidské džungle se až postupně dostává na vesnici.

Výraznou změnou ve vztahu scénář – film je celkové pojetí podobenství. Jak už bylo řečeno výše, výsledná podoba filmu představuje příběh - alegorii jako celek. Scénář je opravdu realizací Škvoreckého „snu o vesnici“ s dílčími biblickými paralelami. Do této tematické oblasti právě patří většina scén, které se ve filmu neobjeví. Jedná se především o dějovou linii odehrávající se mezi Farářem a Majkou. Připodobnění ke vztahu Ježíše Krista a Máří Magdalény se ve scénáři objevuje například ve scénách, kdy si Farář poraní nohu a Majka ho ošetřuje (uvozené biblickým citátem: „*žena jedna v městě, kteráž byla hříšnice (...) stojeci z zadu u noh jeho, s pláčem počala slzami smáčeti nohy jeho, a vlasy hlavy své vytírala, a líbala nohy jeho.*“¹⁷¹). Jestliže Majka představuje pokušení pro většinu mužů ve vesnici a Farář stojí povětšinou mimo, ve scénáři je Farář vystaven půvabům Majky daleko častěji, vývoji jejich vzájemného vztahu je dán daleko větší prostor.

Ve scénáři se objevuje i řada kratších scén, jež mají za úkol rozvíjet a podporovat strukturu vzájemných vztahů, především Faráře a vesničanů (lidé se ptají Faráře, odkud přišel; Farář rozebírá s babičkou vesnické drby a absolvuje mnoho zpovědí, hovoří s dětmi; Kantor se věnuje vybírání příspěvků a agitačním proslovům atd.). Jan Páně je ve scénáři popsán jako čtrnáctiletý sirotek, protože podle Bible byl Jan nemladší z apoštolů, ale ve filmu je ale dospělý muž. Poslední významnější změnou je to, že chlapec, jehož navede Kantor, aby zinscenoval setkání Majky a Farářem, se ve scénáři jmenuje Jebavý, ve filmu je to nomen omen Júda – ten, který zradil Ježíše.

¹⁷⁰ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec. Literární scénář*. Praha: Národní filmový archiv, knihovna. Sign. S-130-LS, s. 1.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 39.

Filmová povídka Farářův konec striktně kopíruje naratologickou strukturu filmu, ale je doplněna i výše popsané scény, které se ve filmu neobjevily, protože zde nehrála roli stopáž, ale výsledné vyznění příběhu. Verbálními prostředky, hlavně zvukomalebnými, citoslovečnými slovy, je silně zdůrazněna vizuální stránka příběhu: „*Vyhrává dechovka, skřípe řetízkový kolotoč, točí se křiklavé obrázky popletených mytologií. Na sedačkách vriskají dívky, mládenci létají v odvážných vlnovkách nad hlavami pestrých bud. Z obrovského kvádry seká turek šupiny medu. Klouček střídá párek s lízátkem, strejc pálí na plechového jedlíka knedlíků ve střelnici, z jediného srdce z perníku ukusují mládenec v kožené bundě a dívka s rokokovým dekolté. Procházejí se tu texasky vedle červených rajtek lidového kroje, na nichž rozkvétají umělé kopretiny. Minisukně a nabírané zvonce deseti spodniček. Turistické pumpky a lampasy na kroji pimprlového jenerála. (...) Pouť pokračuje, frkačky frkají, flašinet lká, hřímá dechovka.*“¹⁷²

Ve velké míře je zde logicky zastoupena přímá řeč, jež se shoduje s replikami z filmu. Speciální skupinu zde tvoří použitá verba. Mají tu dvojí funkci. Za prvé primárně posunují děj kupředu, proto se tu vyskytují nejčastěji jednoduchá slovesa pohybu, akce, aktivit: kromě slovesa být ještě například stoupat, chodit, pádit, jásat, ječet, ležet atd. Jejich druhou funkcí je ve spojení s příslovci často náhražka filmového střihu a velikostí záběrů: „*pak jsme na návsi*“, „*ale jsme o něco dál*“, „*vrátíme se k pódiu s Principálem*“ nebo sled vět: „*Z místa, kde veverka louskala oříšek, vidíme vesnici. Jsme blíž. Jsme na kraji vesnice. Na sloupu dva montéři připevňují amplión a tichem zní skřípavé zvuky poruch.*“¹⁷³ Co věta, to jiná velikost rámování záběru. Vyskytují se zde i věty, které jsou spíše jen scénické poznámky, elipticky absentují slovesa, např.: „*Zvenčí opět Principál.*“ Některé věty také zastupují technické možnosti filmu, jako například následující věta, která vyjadřuje slovy to, co obrazem zpomalený záběr: „*Třebaže je to venkovský kostel a není příliš vysoký, pád jakoby trval celou věčnost.*“¹⁷⁴ Abstraktní verba vyjadřující myšlenkové pochody a hodnocení se tu objevují jen v malém počtu. Filmová povídka verbálními

¹⁷² ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald. Farářův konec. Filmová povídka. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28 Praha: Literární akademie, 2007, s. 165, 168.

¹⁷³ Tamtéž, s. 175.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 240.

prostředky nahrazuje objektivnost kamery, proto její vyprávěcí mód je robbe-grilletovsky popisný, neosobní.

Povídka vynechává některé detaily z filmu, protože to, co ve vizuální stránce účinně funguje jako gag, by se v povídce muselo zdlouhavěji popisovat nebo vysvětlovat. To je například situace, kdy Farář, ještě coby Kostelník roluje z městského kostela ven slavnostní koberec, protože má přijet velká, důležitá diplomatická svatba. Kamera couvá před Kostelníkem lezoucím po čtyřech a valícím roli koberce. Najednou se zastaví, znejistí, divák neví proč, kamera ještě couvne a divák vidí, kvůli čemu se Kostelník zastavil – na chodníku leží velký exkrement. Po krátkém zaváhání Kostelník valí koberec dál i přes něj. To, co je ve filmu vtipný prvek odprezentovaný za pár vteřin, musí se slovy popsat na několik řádků a komický účinek se vytrácí.

V povídce je jsou také vynechány některé narážky na Bibli. Z podobného důvodu jako výše popsany gag. Kamera jednoduchým střihem může do sebe prolínat dva současné děje a divák si potom složí obsah význam jedné i druhé akce dohromady. To je případ scény, kdy Kantor domlouvá Faráři, aby submisivně uznal jeho hlavní úlohu ve vesnici. Do rozhovoru jsou prostřihány záměry Jana Páně, který se dívá na obrázek z Bible v jeho komentáři vidí stejný význam jako v rozhovoru Faráře a Kantora. To v povídce chybí, protože jazykové vyjádření by v tuto chvíli bylo krkolomné a neefektivní, když by mělo zobrazit tuto paralelu.

Škvorecký se v povídce snažil charakterizovat postavy a předměty tak, aby nabraly na pitoreskním zjevu a dotvářely tak bizarní, zmatené a neutěšené prostředí v obci. Platí to v případě situací, které nebyly ve filmu buď technicky možné nebo by působily nepatřičně. To je například případ Farářova automobilu, který mu nadšení vesničané opraví a vyzdobí. Ve filmu se jedná o staré auto bez střechy, které je pouze vyleštěné a upravené. V povídce je automobil po zásahu místních žen popsán takto: „*V postranních okénkách visí nyní záclonky, vyšívané obrázky svatých, blatníky mají barokní kování a na střeše auta rozvírá pohostinnou náruč postříbřený anděl.*“¹⁷⁵ V povídce tak mohlo dojít ad absurdum to, co by ve filmu buď správně nevyznělo nebo by nepatřičně rušilo výsledný tvar.

¹⁷⁵ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: Farářův konec. Filmová povídka. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 204.

Z filmové povídky přirozeně plyne větší vliv Josefa Škvoreckého a tento fakt způsobuje, že výsledné vyznění povídky není tak temné a bezvýchodné jako závěr filmu, i když děj je do detailu popsán stejně. V povídce je dodán ještě závěrečný odstavec, který posiluje zasazení příběhu do imaginárního pohádkového rámce a tím jakoby odosobňuje čtenáři Farářovu tragédii. Poslední větou: „*Rezavá veverka v koruně borovice louská oříšek*“¹⁷⁶ se kruh vrací na svůj začátek.

¹⁷⁶ ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: Farářův konec. Filmová povídka. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 241.

7 FLIRT SE SLEČNOU STŘÍBRNOU

7.1 Úvod

Rok 1963 představoval pro Josefa Škvoreckého období zásadních změn. Jednak oficiálně skončila jeho politická nemilost tím, že znovu a bez obav před ideologickou intervencí vyšli *Zbabělci* a jednak proto, že se profesně rozhodl směřovat trochu jinam než dosud. Odešel z pozice redaktora z nakladatelství Odeon a stal se svobodným spisovatelem.

Vydání *Zbabělců* Škvoreckého vrátilo mezi oficiálně publikované autory, ale na začátku 60. let už toto sousloví v sobě neobsahovalo dříve tolik nutné úlitby režimu. Situace se začala měnit a celospolečenská a kulturní atmosféra ožívala pod přívalem nových inspirací a děl celého uměleckého spektra.

Kromě změn vnějškových, společenských a profesních, nastaly u Škvoreckého i změny vnitřní – autorské. V této době mimo jiné začíná intenzivně bujet jeho zájem o detektivní žánr, jemuž bude věrný celou spisovatelskou kariéru.¹⁷⁷ Souhrou těchto událostí a vlivů vznikl základ pro nový román – *Lvíče*, který ještě roku 1963 začal psát. Zrod knihy a její cesta ke čtenáři však nebyla vůbec jednoduchá. Škvorecký ji dopsal roku 1967 a další téměř dva roky trvalo, než byla vydána. Ve stejnou dobu se již podle dosud nevydané knihy připravoval a točil film s názvem *Flirt se slečnou Stříbrnou*, takže snímek se k divákům dostal jen krátkou dobu po vydání knižní předlohy.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Například v rozhovoru vydaném 27.2. 2009 zmiňuje Josef Škvorecký, že právě se svou ženou pracuje na sedmém díle detektivní série o „aristokratické dvojici Anky a Tonyho Lomnických a o torontském inspektoru Sinclairovi“, ale kvůli nemoci manželky Zdeny Salivarové psaní odložili. Všechny tyto detektivky spojuje slovo „Setkání“ v titulu (...). Vydaných je zatím šest. Jednu, *Setkání v Praze, s vraždou* zfilmovala letos Česká televize. Zdroj: www.lidovky.cz [online] [citováno 6. 4. 2010].

¹⁷⁸ Škvorecký v autorské poznámce k vydání *Lvíče* v rámci Spisů v roce 1996 uvádí, že kniha vyšla začátkem roku 1969, mnoho kritik a reakcí v tisku pochází z května až července 1969. Škvoreckého vzpomínkové datace ale nejsou vždy pravdivé. V doslovu například dále uvádí: „Film, který podle *Lvíče* natočil Václav Gajer (...), stihl ještě na jaře roku 1969 premiéru, ale nakonec zmizel v barrandovském trezoru.“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorova poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 271.

Podle jiných zdrojů je ale toto tvrzení nepravdivé. Například The Internet Movie Database uvádí datum premiéry filmu 19. září 1969.

Zdroj: <http://www.imdb.com/title/tt0064335/> [online] [citováno 5. 4. 2010].

Podle článku podepsaného iniciálami SP ve 28. čísle Filmového přehledu z roku 1969 měl „*Flirt*“ premiéru o devět dní dříve, tedy 10. září 1969. V souvislosti s „*Flirtem*“ nemůžeme hovořit ani o typickém trezorovém filmu, jak uvádí Jan Lukeš: „*Natáčen byl sice už po srpnu 1968, ještě před*

7.2 Román

V kontextu 60. let představovalo *Lvíče* ve Škvoreckého bibliografii žánrově nepříliš obvyklé dílo. Od začátku jej pojímal jako literární experiment o několika obsahových i narativních úrovních. Tematické motivace eklekticky vycházely z uměleckého naturelu autora. Škvorecký v sobě od počátku tvorby slučuje hravost, nesourodost žánrů, témat a stylů. Vše míchá zcela promyšleně a rád zdůrazňuje kontrasty.¹⁷⁹ Inspiračních zdrojů v románu *Lvíče* bylo hned několik.

Škvorecký byl podle vlastních slov na počátku 60. let ovlivněn prózou spisovatelů Francise Scotta Fitzgeralda a především Josepha Conrada, který se literatuře kromě praktických výsledků věnoval i teoreticky. Škvoreckého ve stylové rovině velmi zaujaly Conradovy „precizní formulace (...) a jeho podmanivý důraz na vizuálnost textu.“¹⁸⁰ Fitzgeraldova vlivu se držel spíše v oblasti obsahové, společensko-kritické. Působení angloamerické, tolik obdivované literatury doplnil v obsahové rovině o prvky vážící se úzce k českému prostřední (téma židovské otázky, vylíčení prostředí v nakladatelství, nástin dobové atmosféry).

Základní predikátem vzniku knihy byl pokus napsat román složený z nesourodých elementů, které tradiční pojetí literatury v jednom celku vylučuje. Škvoreckého vizí byl postmoderní mix „vysoké“ literatury a té mainstreamové, populární: „*Leze mi totiž už z krku umění. Mám dojem, že nejlepší, co může dnes člověk svému národu nebo lidu nebo prostě čtenářům dát, je entertainment. (...) Taky mám dojem, že co si myslím o světě, o životě a jiných vážných věcech, jsem už dostatečně řekl, a protože potřebuju mít ve společnosti nějakou funkci a sezení na schůzích mě nebaví, chci se snažit jako dodavatel, doufejme, inteligentní zábavy.*“¹⁸¹

koncem roku 1969 byl však uveden do distribuce a vydržel v ní až do dubna 1973, tedy o celých osmnáct měsíců déle, než třeba Kunderův a Jirešův *Žert* (1968). (...) Vidělo jej tehdy přes 350 000 návštěvníků.“

LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie* (Kritický deník 1987 – 1993). Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 171.

Obnovenou premiéru měl film 5. 5. 1990 v kině Blaník.

jj. Slavnostní obnovená premiéra. *Záběr* 1990, 31. 5., roč. 23, č. 11, s.1.

¹⁷⁹ Například *Zbabělci* dráždili tím, že v sobě slučovali patetickou aureolu významných dějinných událostí a hejskovské úvahy o vlastním pojetí hrdinství, hezkých dívkách a dobře vyžehleném saku.

¹⁸⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorova poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 271.

¹⁸¹ KEREŠOVÁ, Zdena. Flirt se slečnou Stříbrnou. *Československý voják* 27, 1969, č. 7, s. 50.

[CD-ROM] Zdroj: *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

U Škvoreckého se naštěstí čtenáři ani kritici obávat, že by zábavná literatura – „entertainment“, cíleně sklouzával na nízkou, brakovou úroveň. Jedna věc je mít svoje nepřekročitelné limity a psát špatně, druhá je umění brakovou literaturu nebo aspoň její signifikantní prvky (postavy, náměty, tematiku, stavbu příběhu) ocenit, promyšleně s ní zacházet a vsadit ji sofistikovaně do rámce čtenářsky náročnější literatury.

Lvíče by se dalo charakterizovat jako na první pohled nenápadná žánrová směs. Je trojkombinací milostného příběhu, společensko kritické sondy a detektivky, a tato triáda jasně značí nesourodou pluralitu napříč širokým spektrem beletristických žánrů. První vydání *Lvíčete* uvozovalo označení „koncové detektivní melodrama,“ jehož autorovi se líbilo „užít „pokleslého“ žánru k vyličení věcí, které nejsou nedůležité.“¹⁸² I když je toto hybridní označení poněkud zvláštní, dobře charakterizuje výsledný tvar. Nejprve se zdá, že jde o příběh protřelého svůdce a donchuána, který si umanul svést jednu neobyčejně krásnou a tajemnou slečnu. Po úvodní kapitole se přidruží demaskující exkurze do prostředí poměrů panujících v knižním nakladatelství. Až paradoxně v závěru z těchto dvou neslučitelných entit vzejde detektivní příběh se zločinem, k němuž měli čtenáři dostatek stop v průběhu četby přímo před sebou, jen nebyli schopni rozklíčovat jejich význam. Obsah čteného sémioticky ohraničoval a naváděl k registraci jiných, pro čtenáře v tu chvíli relevantních žánrových stereotypů.

Josef Škvorecký je běžně řazen svou „českou tvorbou“ mezi autory tzv. druhé vlny poválečné prózy,¹⁸³ ale není autorem, u nějž by bylo téma války a holocaustu hlavní a celoživotní náplní práce, jak tomu je například u Arnošta Lustiga.¹⁸⁴ Tato druhá vlna se na rozdíl od první – bezprostřední, reflektující a katarzní, vyznačuje především snahou o psychologicky prokreslený pohled, individualizaci a vztažení tématu války ke stavu současné společnosti. „*Šedesátá léta aktualizovala motiv minulosti, která žije jako otevřená rána v přítomnosti, jakoby blesk proťal povrch*

¹⁸² ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorova poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996. s. 272.

¹⁸³ MACHALA, Lubomír, GILK, Erik a kol: *Panorama české literatury*. Elektronická verze. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 373. [DVD]

¹⁸⁴ Škvorecký se věnuje válce z trochu jiného pohledu. Jednak mají v tomto směru svou výpovědní hodnotu Zbabělci, druhou skupinu tvoří příběhy ženských židovských hrdinek (Sedmiramenný svícen, *Lvíče*).

*skutečnosti a v jediném okamžiku osvětlil všechny její časové vrstvy.*¹⁸⁵ To je vlastně hlavním tématem *Lvíčete*. Velkou roli v příběhu hraje náhoda. Její následky jsou hlavní motivací celého děje. Jen v první epizodě z celkových sedmnácti se Karel Leden, redaktor z oddělení poezie v knižním nakladatelství, přes svého nemožně plachého a smolařského kamaráda Vaška seznámí s nádhernou dívkou Lenkou. Za několik okamžiků později je naopak Lenka díky Lednovi představena jeho šéfovi – soudruhu Procházkovi. Aniž by to čtenář tušil, už zde, v první kapitole, se začíná odehrávat po celou dobu čtení téměř neviditelná linie, která končí zločinem - vraždou.

Dvacet let čekání na pomstu, která byla Lence „nabídnuta“ souhrou náhod, je právě ona projekce traumat druhé světové války do současné společnosti.¹⁸⁶ Lenka Stříbrná přišla jako malá dívka během války o rodiče i milovanou sestru, která by mohla přežít, jen kdyby jí zbaběle neopustil nežidovský snoubenec – šéfredaktor Procházka. On té doby nemá slečna Stříbrná ráda „*pokrytce, podvodníky, literáty a cyniky.*“¹⁸⁷ Proto jejím favoritem od začátku není ani Karel Leden, který se tolik snaží u slečny uspět a pořád nechápe, co jí tak láká na starém bezpáteřním šéfovi.

Je otázkou, která ze složek příběhu je dominantní. Ale možná není ku prospěchu analýzy selektovat narativ na samostatné žánrové složky, jako spíše sledovat, jak a kdy která část syntagmaticky vystupuje do popředí a pracuje.

Střídání prostředí a témat příběhu děj oživují. Od svůdnického snažení měnícího se postupně v zoufalou zamilovanost je možno odpočinout si na večírku nebo redakční poradě v nakladatelství a plně si vychutnat tamní dosti dramatickou atmosféru. Nakladatelství tu představuje synekdochu celospolečenské situace na přelomu 50. a 60. let, kterou Škvorecký sám v tomto prostředí zažil a roku 1963 opustil. Jakoby se chtěl s minulými roky touto knihou jízlivě či ironicky vypořádat, jestliže je obecně známé, že postavy v nakladatelství mají své reálné předobrazy. Škvorecký v hlavním hrdinovi vyjadřuje „*opatrnický postoj a snahu sedět na dvou*

¹⁸⁵ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996, s. 78.

¹⁸⁶ V příběhu nejde o to, že by Lenka Stříbrná cíleně pronásledovala šéfredaktora Procházku od svého dětství - doby války, ale když se díky náhodě naskytla tato příležitost, využila ji, protože smrt sestry pro ni byla velkým životním závažím.

¹⁸⁷ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 29.

židlich – být současně zadobře se svým bezcharakterním a zkompromitovaným šéfem i s rostoucí opozicí usilující o změnu poměrů.“¹⁸⁸

Koncepce románu je velmi funkční a rafinovaná v gradaci děje. Melodramatický průběh milostných tahanic, který ve čtenáři buduje napětí, jestli se nakonec Lednovi podaří slečnu Stříbrnou získat nebo ne¹⁸⁹, díky zvratu v detektivku nevyústil do „moralistického pokárání donchuána z Národní třídy.“¹⁹⁰ Je totiž nasnadě hodnotit v průběhu příběhu Lednovo chování jako cynické, chladné, vypočítavé, vždy s postranními úmysly a to i dokonce v případě, že ve svých vnitřních úvahách vyjadřuje opravdové city.¹⁹¹ Lednova zamilovanost spočívá spíše v celkové fascinaci Lenčinou osobou jak po fyzické¹⁹², tak intelektuální stránce, kterou navíc doplňuje tolik láková tajemnost, probouzející v mužích dobovatelské snahy. Zájem stupňuje také touha po nedostupném. Čím víc Lednovi Lenka uniká, tím víc po ní touží a jeho touha přechází až v posedlost. V neposlední řadě je to také neustálé taktizování.¹⁹³ Karel se nepřetržitě snaží odhadnout slečniny myšlenkové pochody a do víru svých rošád zatahuje i jiné. Jeho strategicky rozmístěné „figurky“ (kromě slečny Stříbrné i jeho přítelkyně Věra a kamarád Vašek Žamberk) se ale ne vždy chovají předvídatelně a podle jím naplánovaných tras, což má pro Karla své výhody i nevýhody. Díky přetaktizované schůzce na gymnastických závodech¹⁹⁴

¹⁸⁸ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 77.

¹⁸⁹ Vladimír Dostál hovoří o postupu, který Škvorecký použil i v několika jiných prózách: „Ukažte mi někoho, kdo by dokázal nebýt zvědavý, zda se ten pán, který tu pěknou slečnu tak miluje a tolik jí nadbíhá, s ní nakonec vyspí nebo ne. Z tohoto neomylného efektu těžil Škvorecký čtenářské napětí jak ve *Zbabělčích*, tak v *Konci nylonového věku*, pomineme-li některé prózy drobnější.“

DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ Například v rozhovoru, kdy Karel doslova loudí na slečně, aby ho pozvala k sobě domů. Podle jeho slov mu je smutno a na umření. Když slečna nakonec souhlasí, neodolá tomuto tlaku a pozve Karla na kávu, Karel pro sebe svůj triumf komentuje slovy: „A mám tě, konvalinko!“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 177.

¹⁹² Okouzlení slečnou Stříbrnou je hned v první odstavci knihy: „Leželi jsme na uválené trávě po obou stranách dívčiny osušky. Dívka ležela na zádech, a co si myslela, bylo skryto clonou neprůhledných brýlí, které tmavě zrcadlily svět. Celým povrchem těla přijímala slunce jako nějakou svátost a moje myšlenky pobíhaly sem tam po drobných nožkách nervů. Tohle jsem už dlouho nepoznal, tohle mravenčení. Pocit něčeho úplně nového pod sluncem, co má štíhlé, nekonečně dlouhé nohy a falešné a příliš moudré oči, které jsem dosud nespatriil. Ten intenzivní pocit života.“

Tamtéž, s. 7.

¹⁹³ „Chtěl jsem říct nějakou duchaplnost, ale spolkl jsem první, druhou i třetí, které mi napadly. Duchaplnosti na slečnu Stříbrnou nezabíraly.“

Tamtéž, s. 174.

¹⁹⁴ Na závody byly koupeny tři lístky. První varianta byla, že jsou pro Ledna, Žamberka a Lenku s tím, že Leden nepřijde a Žamberk s Lenkou budou mít soukromé rande. Po tom, co se Leden seznámil se slečnou, chtěl jít s ní. Když slečna oznámí, že v době závodů jede na služební cestu,

se alespoň vyřeší jeho vztah s Věrou, která se po milostném románku konečně odpoutá od Karla (jinými slovy se jí tedy bez námahy zbavil), ale ukazuje se, že čím víc se snaží Karel ovládat druhé, tím víc se do labyrintu svých strategií zamotává sám a výsledný efekt má pro něj spíše negativní dopad. Tato epizoda je jednou z mnohých, kdy Škvorecký svého hrdinu staví do ironického světla.

Naopak slečna Stříbrná se zdá sice jako tajemná, ale morálně velmi silná a zásadová žena, která si drží od ostatních lidí odstup. Její charakter se s postupem četby začne posouvat do negativních poloh a díky deduktivnímu odhalení jejího zločinu s Karel Leden minimálně morálně remizuje: „*Jako se Danny Smiřický ze Zbabělců musel proti vší logice vyznamenat pravou heroickou skromností, tak dostal Karel Leden příležitost přetrumfnout policii a dojít svého cíle ne zcela nezaslouženě. „Koncová“ detektivka obrátila morálku, která byla na spadnutí, naruby.*“¹⁹⁵

V jejím charakteru je těžké se zorientovat. Hlavně proto, že její přítomnost v příběhu je čtenářům projektována přes úhel pohledu vypravěče Karla Ledna, který individuálně reflektuje dění kolem sebe. Čtenář se tak nedozvídá „vševědoucí“ údaje, ale pouze skrze vypravěčský filtr to, co vidí a co se dozví redaktor Leden. A jelikož slečna Stříbrná se Karlovi kvůli nesympatiím, které k němu chová, téměř vůbec nesvěřuje, následně je o informace ochuzen i čtenář. Tato metoda ale nahrává detektivní rovině románu. Karel je velmi všímavým pozorovatelem – jednak proto, že se mu Lenka velice líbí, a tak si všímá každého detailu¹⁹⁶ a jednak proto,

rozhodne se Karel, že lístky nabídne Věře s tím, že půjdou spolu. Jeho plán je ale jiný – že sám nepřijde a pokusí se tak dát dohromady Žamberka a Věru. Celá složitá strategie se mu ale naprosto rozpadne, když se druhý den dozví, že na gymnastiku dorazil podle plánu Žamberk a Věra, ale nečekaně i slečna Stříbrná, pro kterou je prokouknutí Lednovy lsti jen další přiživení toho, proč ho odmítá.

¹⁹⁵ DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.

¹⁹⁶ Hned v první kapitole na plovárně si Karel všimne jizev po tetování na Lenčině ruce: „Vedle mě ležela dívčina zlatá ruka s jizvou na předloktí. Malý růžový obdélníček, jako kdyby tam někdo sedřel několik centimetrů kůže a rána po zacelení zůstala růžová. Položil jsem špičku prstu na to zajímavé místo. Bylo žhavé teplem vnějším i vnitřním. Vašek vyčerpál námět a dívka ke mně znovu otočila své černé Indie.

„Copak jste si to udělala?“ zeptal jsem se, a podoben apoštolovi, nechal jsem prst na jizvě. Zvedla ruku, podívala se na předloktí. A pak už ruku nepoložila podle těla, ale na nahý žaludek, krásně propadlý. Moje ruka zůstala ležet na osušce a natažený prst někam nemravně ukazoval.

„Ale,“ řekla. „Vy se mi budete smát. Měla jsem tam tetování.“

„Tak?“ řekl jsem „Chuligánská minulost?“

„Trošku. Ale ne moc.“

Takže jsem ji už bez rozpaků vzal za ruku.

„Copak tam asi bylo? Srdce probodené šípem? Nebo kotva?“

že z tohoto faktu plyne i velká žárlivost na každého, kdo se objeví v její blízkosti.¹⁹⁷ Dostál tvrdí, že Karel Leden má do „*ladné povznesenosti typizovaných děvkařů Kunderových přece jen daleko. Vypadá vedle nich spíš jako otrapa.*“¹⁹⁸ Je ale pravdou, že slečna Stříbrná není „snadná kořist“, získání jejího zájmu a náklonnosti by bylo i pro hrdiny Směšných lásek těžké.

Prostředí redakce, v němž Škvorecký „*jak pod zvětšovací sklem zobrazuje praktiky mrzačící svobodu uměleckého vyjádření a křivící charaktery lidí,*“¹⁹⁹ je přehlídka psychologických typů. Najdeme tu zakřiknutého a pesimistického Kopance, který si zničil spisovatelskou kariéru vydáním skandální knihy,²⁰⁰ bezcharakterního stalinistického antisemitu šéfredaktora Emila Procházku, mladou, pohlednou a nekonvenční redaktorku židovského původu Dášu Blumenfeldovou (jedna z nejlépe napsaných postav knihy), přestárlého znalce starých českých klasiků Žlůvu, nebo agilní, ale nekonečně naivní a hloupou redaktorku Pacákovou. Tento motiv románu, i když velmi dobře podaný a vykreslený, tvoří jen kulisu pro melodramatický oblouk, spojuje všechny důležité postavy románu, dokresluje celkovou kulturní atmosféru doby a je „*zpodobením kabaretu ideologicky správně (...) literární kritiky a nakladatelské politiky.*“²⁰¹ Podle Vladimíra Dostála Škvorecký „*neútočí na nepravosti tehdejší kulturní politiky přímo, ale vysmívá se jejich groteskně přehnaným absurditám.*“²⁰² Emil Procházka tu vystupuje jako novodobý Herodes, který je, i když sám později obětí, lhotejným vrahem, který zlikvidoval

„Nápis,“ řekla.

„Aha. Jméno nějakýho člověka?“

Dívka otočila ostráhanou hlavu neznámými očima k nebi.

„Ano, jméno nějakýho člověka,“ řekla.

„A jaké? Jim? Nebo Pete?“

„Nejste trochu nediskrétní?“ otázala se toho nebe.

„Promiňte.“

Bylo ticho.“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 9.

¹⁹⁷ Karel si například v Lenčině bytě všimne nevkusné čepice a podle ní odhadne, že je na návštěvě Vašek. Že se spletl, zjistí v zápětí, ale že ten, komu čepice na návštěvě patřila, byl šéf, mu dojde až v závěru, při odhalení zločinu.

¹⁹⁸ DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.

¹⁹⁹ LUKEŠ, Jan. Vražedný flirt. In LUKEŠ, Jan: *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie (Kritický deník 1987 – 1993)*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 171.

²⁰⁰ Příliš nápadná satirická paralela s osudem Zbabělců a jejich autora?

²⁰¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorská poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 272.

²⁰² DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.

nejen svou bývalou snoubenku, ale také mnoho „*talentů a ztracených hodnot v české literatuře*.“²⁰³

Jedním z témat Škvoreckého knih je otázka viny a trestu, což se projevuje nejen v čistých detektivkách, ale ve velké míře i ve *Lvíčeti*. K řešení tohoto problému nepřistupuje jednostranně moralisticky, ale na ústřední dvojici ukazuje relativitu lidského jednání a toho, co je „špatné“ a „dobré“. Celou dobu se zdá být tím obecně „horším“ Karel Leden, který je vlastně jen neškodným záletníkem, cynickým nihilistou a pozérským zbabělcem, který v pracovní sféře sice krmí vlka, ale dbá na to, aby příslovečná koza zůstala celá. Je „*výborně napsaným portrétem tiché většiny lhostejných, kteří se vždy přizpůsobí poměrům*.“²⁰⁴

Obrácený vývoj vykazuje postava slečny Stříbrné. Zatímco city k ní donutily Karla přemýšlet o hodnotách, které dlouho scházely v jeho emocionálním žebříčku, Lenka se s postupujícím dějem negativně odhaluje svými činy. Kromě závěrečné vraždy se pro Karla naprosto nelogicky stane přítelkyní Vaška Žamberka, kterého si po velmi krátké době chce i vzít. Škvorecký k tomu dodává: „*Její volba manžela – zcela nepochopitelná pro redaktora Ledna – je můj komentář k mravům těch časů*.“²⁰⁵ Lenčino rozhodnutí pro tento sňatek vzešlo z čistě pragmatických, ale zároveň velmi zbabělých pohnutek, které dokazují Lednův názor z úvodu románu: „*Ach, jaká vy jste potvora, slečno Stříbrná!*“²⁰⁶ Vypočítavost, ohýbání zad a bezcitně zjišťování taktizování se celkovém životním postoji projevilo u té nádherné, neoblomné, mravně bezúhonné Sfinxy, kterou se slečna Stříbrná zdála téměř celou dobu být. Jako jediná postava neměla slečna Stříbrná reálný předobraz, Škvorecký ji stvořil jako absolutní iluzi, „*zřetelnou idealizaci*.“²⁰⁷

Karel Leden se na konci neplánovaně stává detektivem a bere na sebe, naprosto s vyloučením policie, roli samozvaného strážce zákonů. Ale jelikož „*morálka detektivky není totožná s morálkou panujícího práva*“,“²⁰⁸ Karel se stává soudcem, který mimo sféru platné „oficiální“ legislativy sám určuje slečně Stříbrné trest, protože „*konvenční morálka klasického detektivního příběhu totiž nemůže*

²⁰³ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996, s. 76.

²⁰⁴ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996, s. 77.

²⁰⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorská poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 272.

²⁰⁶ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 32.

²⁰⁷ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorská poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 272.

²⁰⁸ DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.

připustit, aby vrah zůstal nepotrestán.“²⁰⁹ Nezbyvá jí uznat svou prohru a podvoluje se mu. Tíhu zločinu si s sebou už ale ponese celý život. Dlouhotrvající trauma, kterému se tak radikálně snažila učinit za dost, se aktem odhalené vraždy přeměnilo v celoživotní přítěž a Karel Leden jejím černým svědomím. Lenčin osud tak spadl do jeho rukou, protože pouze Leden zná pravdu - taktický triumf, jímž by mohl dřívější Leoně Silbersteinové libovolně zničit život. To ale ze strany Ledna vlastně nehrozí, protože pro něj je toto odhalení součástí celého flirtu. Vítězstvím - tím, že se mu slečna poddá, pro něj celá záležitost končí, protože egoistické pohnutky jsou u něj vždy na prvním místě.

7.3 Kniha – scénář – film

Ještě než bude prostor věnován samotné filmové adaptaci, pozornost si zaslouží fakt, že Škvorecký zacházel s „filmovými prvky“ jako stylistickým prostředkem už v knize. Jednak filmové „promítání“ používá k tomu, aby si retrospektivně připomněl společně strávené chvíle²¹⁰ se slečnou Stříbrnou, včetně typických filmařských termínů: „prolínačky“, „velké detaily“, „mrtvolka“. V druhém případě používá Škvorecký spíše formu filmového scénáře, včetně poznámek k velikostem záběru, k demonstraci Lednových představ a hypotéz, jak asi probíhaly situace, jichž se nemohl sám účastnit.²¹¹ Tuto zmíněnou scénu pak ve scénáři

²⁰⁹ KRATOCHVÍL, Jiří. Literatura coby kompenzace. *Host do domu* 16, 1969, č. 7, str. 31.

²¹⁰ „Zasnil jsem se a na místo chladné analýzy nastoupil film podobný tomu, co jsem si ho v mládí promítával na vnitřní stěny zavřených víček, vždycky večer, před spaním. Později už ne, problémy s usnutím mě přešly. Film potichu vrčel, na flekatém stropě podnájmu se hýbaly eidetické obrázky mé Valérie v záměrech onoho týdne divů. Jeden za druhým, prolínačky a velké detaily. Asi při padesáté repríze počala opět fungovat logika a obrázky zhasly. Uvědomil jsem si hlas soudruha za stěnou, jenž nabádal k vzájemné úctě a k čestným lidským vztahům. Ne já, on analyzoval lásku s logickým chladem těch, kteří s ní zacházejí a sami nejsou v nebezpečí lásky. Jevila se mu téměř jako klinická záležitost rozumu a inteligence a také citu. Jak se to vlastně se mnou a stou slečnou? Pustil jsem si film po padesáté první, ale koukal jsem na něj ne už jako divák, ale jako kritik, pídící se po nějakém výkladu díla, které zatím mohlo posloužit za příklad nesrozumitelnosti. Jak to tedy je a co to všechno znamená?“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 163.

²¹¹ „Vzpomněl jsem si na Blumenfeldčiny obdivné pohledy na večírku a provedl jsem střih. Vašek doprovází krasavice domů, poničený mindrákem. Nejdřív se rozloučil se slečnou Stříbrnou, ta bydlí hned na začátku divotvorné ulice. Potom doprovází rytířsky Věru o kus dál. Na projekčním plátně stropu zazářil kýčovitý měsíc, osvětlil tichou ulici, Věřin lákavě mlčící činžák. Velký detail Věry, uražené a ponížené, velký detail měsíce, velký detail Vaška, který, nebýt tak stydlivý, mohl být králem děvkařů. Polocelek: Věra, v tom všem ženským dobře známém rozpoložení, že je jí všechno fuk, zve Vaška k sobě na kafe. V křeči trémy překračuje Vašek osudný práh – velký detail prhu. Projektor zhasl, obrázky zmizely. Jak to udělala potom, to už mé fantazii uniklo. Ale dokázala to. Že zrovna

nenajdeme, ale kdyby se ve filmu objevila, byla by to vtipná aluze na původní text. Tyto postupy ukazují Škvoreckého schopnost filmově, vizuálně uvažovat o výstavbě a provedení scén.

Připomeňme si nyní Škvoreckého výrok z úvodu kapitoly o tom, co ho fascinovalo na tvorbě spisovatele Josepha Conrada a co se následně snažil využít i v románu *Lvíče*: „*precizní formulace (...) a jeho podmanivý důraz na vizuálnost textu.*“²¹² Toto doplňuje v autorské poznámce Škvorecký o výrok samotného Conrada: „*Mým cílem je (...), abyste pod vlivem psaného slova slyšeli, cítili; především jím však je, abyste viděli.*“²¹³ Velice silná vizuální stránka románu *Lvíče* téměř vybízí k filmovému zpracování.²¹⁴ Než ale podrobíme analýze adaptaci, nelze opomenout první část zdůvodnění Škvoreckého adorace a tím jsou Conradovy „precizní formulace“. Jestliže se ale pohybujeme na poli literárním, tato dvě slova zásadně znesnadňují jednoduchost preveditelnosti do filmového média. Sice nelze najít přesnou definici tohoto sousloví, ale lze ho chápat jako formálně výstižné, sémioticky zatěžkané a umělecky sofistikované vyjádření. Škvorecký využíval Conradovských inspirací ve *Lvíčeti* vrchovatě,²¹⁵ a z tohoto důvodu nejde výslovně označit román *Lvíče* jako snadnou látku pro filmové zpracování a už vůbec nelze souhlasit s výrokem o příbězích Josefa Škvoreckého z článku Zdeny Kerešové, že „*kdyby se arch rukopisu rozdělil vertikálně na dvě poloviny a na jednu se psal popis, na druhou dialog, je to hotový filmový scénář.*“²¹⁶ Úskalí, která v sobě skrývala literární předloha, jsou četná a jejich nezvládnutí filmovému zpracování ubírá na kvalitě.

Věruška zbavila toho třicetiletého panice nevinosti, je paradoxní. Ale dokázala to. Podařilo se mi zkurvit zase jednu docela slušnou dívku.“

Tamtéž, s. 164-165.

²¹² ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Autorova poznámka. Praha: Ivo Železný, 1996. s. 271.

²¹³ Tamtéž, s. 271.

²¹⁴ Silně vizuální je například tato scéna:

„*V sále byla tma, pouze na jevišti svítily reflektory. Zkoušeli nějaký moderní balet. Štíhlé dívky v černých trikotech vypadaly vždycky tak malinké. Korepetitor v rohu jeviště třískal do piana a děvčata sebou trochu komicky kroutila a vyhazovala černé nohy. Od režisérského pultku vztekle vykřikoval choreograf a figurky v trikotech se pokaždé poslušně zastavily a poslušně začaly opět skákat jako trpaslíci.*“

Tamtéž, s. 123.

²¹⁵ Říká dokonce, že „*jako každý žák velkého mistra*“ to „*možná trochu přehnal, ale snad ne zase tak moc.*“

Tamtéž, s. 271.

²¹⁶ KEREŠOVÁ, Zdena. Flirt se slečnou Stříbrnou. *Československý voják* 27, 1969, č. 7, s. 49.

7.4 Scénář

Práce na scénáři začaly ještě před tím, než román vyšel. Vznikl pod dohledem dramaturga Václava Šaška v tvůrčí skupině Šebor – Bor s datací března 1968. Kromě Josefa Škvoreckého je pod literárním scénářem jako spoluautor uveden spisovatel a dramatik Zdeněk Mahler, v tu dobu už i zkušený scénárista, který měl za sebou práci na scénáři například k filmům *Svatba jako řemen* (1967), *Jak se zbavit Helenky* (1967) nebo *Nebeští jezdci* (1968). O adaptování literárních látek do filmové podoby neměl v 60. letech příliš vysoké mínění, oproti vlastní tvorbě bral psaní scénářů jako „nouzovku, kde se kalkuluje s popularitou postav, románu a spisovatele.“²¹⁷ A také si moc dobře uvědomoval nástrahy, které s sebou transformace románu do filmové podoby nese: „Román je určitý literární rozsáhlý útvar zachycující jakousi událost v určité společenské souvislosti. A vy nyní musíte tento celek, který mnohdy není ani dramatickou záležitostí, shrnout do jakési zkratky, kterou film bezesporu je a vytvořit dramatické sepětí postav na určitém románovém zázemí, (...) které zůstává. Díky tomu je většina románů přepsaných do filmové podoby pomalá, vleče se, nedochází k pravým filmovým zvratům, mnohdy je zapotřebí komentář.“²¹⁸

Scénář se důsledně drží struktury příběhu v románu, ale samozřejmě došlo k mnohým redukcím. Jim podlehly především scény odehrávající se v nakladatelství, protože by jen maximálně potvrzovaly slova Zdeňka Mahlera o pomalosti a nedynamičnosti děje. Navíc titul filmu se oproti předloze změnil na *Flirt se slečnou Stríbrnou*, odkazující jasně k hlavnímu tématu příběhu, na dokumentární opus z redakčního zákulisí tu jednoduše nebyl prostor. Naopak velkou věrnost zachovali autoři scénáře mnohým detailům z knihy, popisům osob a situací, a také dialogům. Detail, jako je například latinský citát „Festina lente“ v Lednově kanceláři, sice prokazuje pečlivý a podrobný přístup autorů scénáře, ale už předem je jasná jeho zbytečnost. V knize citát pomáhá vykreslovat Lednovu osobnost a je tematizován ve spojitosti s dalšími příznačnými detaily Lednova pracoviště. Ale jestliže by ve filmu nebyl použit detailní záběr na tuto větu, aby si ji divák všiml, uvědomil si ji

²¹⁷ MĚŠŤAN, Vojtěch. O scénářích pod čarou (rozhovor se Z. Mahlerem). *Práce* 10. 10. 1968, s. 4. [CD-ROM] Zdroj: *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²¹⁸ Tamtéž.

a vsadil do významového kontextu, je její výskyt ve scénáři i ve filmu více než redundantní.

Popisy osob ve scénáři, často důkladně věrné knize, sice vykreslují charakteristiku postav, ale také mohou velmi znesnadňovat režisérskou práci, protože spíše než věcností vynikají výraznou nekonkrétní lyričností.²¹⁹ V případě postavy slečny Stříbrné je situace asi zdaleka nejtěžší. Jak už je řečeno výše – Lenka Stříbrná je zidealizovaná, nereálně vykreslená postava, na jejíž tajemné aureole je založena celá její osobností charakteristika. O to složitější ale musela být její reálná vizualizace ztělesněná konkrétní herečkou.

Dialogy ve scénáři jsou samozřejmě redukovány, ale v obsahové stránce se je Škvorecký s Mahlerem snažili dodržet tak, jak byly napsány v románu, jelikož by byla kontraproduktivní snaha přetvářet něco, co velmi dobře funguje. Vždyť jednou z nejoceňovanějších složek Škvoreckého díla jsou právě velmi reálné, skvěle napsané, civilní a plynulé dialogy. Co se i ostatních dějových redukcí týče, scénář představuje mezipolohu v relaci román – film. Pokud by se ale Václav Gajer při natáčení držel striktně scénáře, výsledný film by byl delší, rozvleklejší, ještě víc nedynamický. Na rozdíl od filmu mají ve scénáři více prostoru tři vedlejší postavy: Věra, Kopanec a Blumenfeldová. Věra se ve scénáři objevuje ve stejných scénách jako v knize – je dvakrát náhodným svědkem teatrálního dvoření Karla slečně Stříbrné na ulici, po rozchodu s Karlem a milostném vzplanutí s Vaškem zase v krátkých sekvencích sledujeme její postupující „mravní úpadek“ – ze zcela závislé, utrápené dívky se stává dobře vydržovaná „přítelkyně“ postaršího režiséra. „Mistr průserů“, jak je titulován Kopanec Lednem v knize je jakýsi d'áblův zástupce v redakci nakladatelství. Nikdo ho neposlouchá, pro všechny už je natrvalo odepsaný a zbytečný, ale snad právě to mu dovoluje vidět věci, které jiní nevidí a téměř apokalypticky předpovídá vývoj událostí. Ve scénáři jsou zachované dílčí scény rozhovorů s Karlem, které nesou až existenciální charakter. V Kopancově postavě je

²¹⁹ Příkladem pro děj neefektivní a příliš poetické poznámky ve scénáři jsou například tyto:

„Barytonsaxofon hraje, Karlovi se zdá, že svět je mladý jako před deseti tisíci lety. Zírá na dívku téměř zbožně. Jak jemný stroječek je takováhle slečna! A Karlovo srdce se nemilosrdně škrtí v lasu jejího mnohoznačného, falešného a krásného pohledu.“

„Slečna stojí na pozadí západní oblohy a okýnek, která se rozsvěcují v protějších domech. Nad střechy vyšel nafouklý letní měsíc. A slečna sama, světle hnědá, jakoby složená ze symbolů, z tohoto letního měsíce, z tajemství, ze zvuků vytrvale hrajícího saxofonu...“

ŠKVORECKÝ, Josef, MAHLER, Zdeněk: *Flirt se slečnou Stříbrnou. Literární scénář*. Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-639-LS, s.30 a 101.

symbolicky obsažena nevratná umělecká a profesní újma, jakou jemu (a mnohým dalším) způsobil režim svými omezeným, ale diktátorsky striktním ideologickým pohledem charakter umění. Kopanec se významnou postavou v odhalení vraždy, protože právě on přivede Ledna na tu správnou stopu k tomu, aby se všechny indicie logicky spojily.

7.5 Filmové zpracování - oblast transferu

Aby příběh fungoval, musely být zachovány stěžejní body narativu. A protože detektivní zakončení, které k objasnění zločinu využívá indicií poskytovaných v průběhu vyprávění, nebylo možné vynechat ani ty. Exponuje se zde totiž trochu neobvyklá situace, která plyne z faktu, že příběh je složen ze dvou hlavních žánrových typů: melodramatické milostné zápletky a detektivky. Čtenář i divák je touto podvojností v průběhu recepce důkladně maten. Pro správné chápání děje potřebuje jistá vodítka – žánrové stereotypy, které jsou vždy součástí celého sémiotického systému, který pomáhá rozumět čtenému/viděnému. Pokud se podíváme na McFarlanův komparatistický systém filmové adaptace, nejprve na oblast transferu, tedy složek přímo beze změny strukturně převeditelných z literárního spektra do filmového, vyjdou nám jiné kardinální funkce z hlediska důležitosti vzhledem k ději, díváme-li se na příběh jako melodrama, a jiné, bereme-li ho jako detektivku.

V tabulce je přehled kardinálních funkcí v knize a ve filmu podle obou žánrů. Původní tabulka ukazuje kardinální funkce narativu v románu, tmavá pole to, co bylo převedeno do filmu.

Melodrama:		Detektivka:	
1	Seznámení Karla a slečny Stříbrné	1	Seznámení Karla a slečny Stříbrné, seznámení slečny a Lednova šéfa Procházky.
2	Společná večeře po dni stráveném na plovárně.	2	Slečna má na ruce jizvu po chirurgicky odstraněném tetování; informace o tom, že celá její rodina zahynula.
3	Společné setkání s Věrou.		
4	První schůzka Karla a Lenky v kavárně Mánes.	3	Slečna touží slyšet vyprávění o Procházce, Procházka psal dříve verše, měl židovskou snoubenku.
5	Další setkání s Věrou.	4	Večírek u šéfa Procházky a nepochopitelný zájem Lenky o šéfa.
6	Návštěva Karla u Věry.		
7	Společný oběd Vaška, Lenky a Karla, který končí trapnou nehodou s vylitou polévkou.	5	Scéna s čepicí u slečny doma, kdy si Karel myslí, že je u Lenky Vašek, ve skutečnosti to je šéf.
8	Večírek u šéfa Procházky a	6	Leden se dozvídá o vztahu Lenky a Žamberka.

	nepochopitelný zájem Lenky o šéfa.		
9	Karlova konspirace se setkáním na gymnastických závodech.	7	Leden viděl ve vinárně schůzku slečny Stříbrné a šéfa Procházky.
10	Setkání Karla s Věrou, která mu řekne, že se vyspala s Vaškem a že na závodech byla i slečna Stříbrná.	8	Dáša Blumenfeldová (která má na ruce vytetované číslo) se na podnikovém večírku plynule baví s dánskými turisty (po válce byla jako židovské dítě umístěna do tamních rodin) a ukazuje se, že Lenka taky rozumí plynule dánsky.
11	Výstava psů, po které se situace mezi Karlem a Lenkou vyhroť a Lenka Karla už nechce vidět.	9	Abstinent Vašek se opije a usne ve stanu, takže slečna Stříbrná má prostor pro vykonání vraždy.
12	Lednův několikatýdenní vojenský výcvik na Slovensku, po němž se dozvídá o vztahu Lenky a Vaška.	10	Šéf byl nalezen mrtvý. Spadl opilý z loďky do vody a utopil se.
13	Scéna s čepicí u slečny doma, kdy si Karel myslí, že je u Lenky na návštěvě Vašek.	11	Na šéfově pohřbu přivede Kopanec Ledna na stopu, když mu řekne, že na loďce se šéfem viděl Lenku.
14	Zpráva o tom, že se Vašek a slečna Stříbrná budou brát. V tuto chvíli je Karel odhodlán ukončit své snažení a stráví noc se spisovatelkou Cibulovou.	12	Leden celý případ vyřešil, svoje odhalení sdělil Lence a jejím trestem a zároveň opravdovým dokončením melodramatického příběhu je její fyzické poddání Lednovi.

Aby byl zachován smysl příběhu, muselo zákonitě dojít ke spojení melodramatické a detektivní struktury tak, že detektivní prvky jsou nutně přítomny, ale po celou dobu příběhu je čtenář/divák chápe jako doplňkové, nerelevantní informace. Až na konci se ukáže, že svůj důležitý význam v příběhu mají.

Z tabulky je jasně vidět, v jaké oblasti došlo k redukci nebo které motivy a prvky byly úplně vypuštěny. V melodramatické linii je to hlavně zmenšení prostoru pro postavu Lednovy přítelkyně Věry, která je v románu několikrát přímo konfrontována se situací, kdy se Karel ze dvoří slečně Stříbrné. Lednovo bezcitné chování k Věře je koncentrováno do scény návštěvy ve Věřině bytě, kdy se k Věřiným bolestivým a naivním výrokům o jejich vztahu staví apaticky. Z logických důvodů je také vypuštěn Lednův pobyt na vojenském výcviku na Slovensku. Tato epizoda by ještě více zpomalila děj a vytrhla by ho z mikrokosmu městského prostředí, které se snažil režisér Gajer využít jako estetizující kulisu. Ve filmu vůbec není tematizován pro Ledna naprosto nepochopitelný, vyvíjející se vztah Vaška Žamberka a slečny Stříbrné. Tato dějová linie by také vyžadovala další prostor v příběhu a navíc by ho k neužitku celkové formy a vzájemných vztahů komplikoval a pro diváky by byl možná nepochopitelný, protože dějově nemotivovaný.

Důležitost a nenahraditelnost kardinálních funkcí detektivní linie je podle tabulky zřejmá. Všechny hlavní indicie vedoucí k odhalení minulosti, motivace a zločinu slečny Stříbrné najdeme i ve filmu. Vypuštěno bylo jen několik méně důležitých detailů. Například to, že se slečna vícekrát soukromě sešla s Procházkou, a paralela existující mezi postavou slečny Stříbrné a Dáši Blumenfeldové. Obě jsou Židovky a obzvlášť ze strany Dáši je znát neviditelná „rasová náklonnost“ ke slečně Stříbrné. Na obou ženách je ukázán kontrast toho, jak se jako Židovky mohou vyrovnat se svou minulostí. Zatímco Lenka se vším možným snažila svou minulost zničit (odstraněné tetování, změna jména a bydliště), Dáša užívá života plnými doušky. Za svůj původ se nestydí, spíše naopak, a vše, co má a zná, dokáže dokonale využít ke své potřebě (kromě svých fyzických předností například i dánštinu, kterou se naučila jako dítě po válce v nových adoptivních rodinách). Bohužel pro tyto hlubší charakteristiky a motivace postav nebývá ve filmových zpracováních prostor. Samozřejmě neoblíbenost Blumenfeldové u šéfa pramení z jeho rasistických předpokladů vůči Židům. Dášin neohrožený přístup k prosazení problematické novely je pro šéfa velice dráždivou záležitostí a neprosazení novely k vydání jednou ze záminek, aby byla Blumenfeldová „odejita“ z pozice redaktorky do neškodné pozice korektorky.

Do oblasti tzv. katalyzátorů spadají takové části narativu, které mají za úkol pomáhat a podporovat kardinální funkce. Tvoří „svalovinu“ syžetu a fungující platformu pro odvíjení hlavních bodů příběhu. Jelikož jsou syntagmaticky vázané na kardinální funkce (katalyzátor nemůže tvořit základ pro neexistující kardinální funkce), stejně jako jsou ve větě rozvíjející větné členy závislé na členech hlavních, je logicky odvoditelná jejich existence ve filmové adaptaci. Do filmu nepřevedené kardinální funkce zamezily filmovému zpracování i „svým“ katalyzátorům. Například vypuštěním v románu vcelku izolované epizody Lednova vojenského výcviku se nedozvíme kolikrát se snažil slečnu Stříbrnou kontaktovat, jaká práce v redakci předcházela jeho odjezdu, co na Slovensku dělal nebo s kým se setkal.

7.6 Oblast vlastní adaptace

Před režisérem Václavem Gajerem nebyla úplně jednoduchá práce, když se měl film začít realizovat. Úskalí, která skrýval scénář, jsou zmíněna výše,

ale samotná realizace filmu vyžaduje daleko víc, než jen otrocké převedení textu do filmové podoby. Kromě citu pro text předlohy a scénář, je důležitá i vlastní umělecká invence, kvalitní výběr hereckých představitelů, uvážení technických možností i úskalí filmového média a jasná finální vize. Vedle transferu narativu, který lze chápat jako nezbytně nutný krok k zachování logické struktury filmu spočívá velká míra důležitosti na tzv. enunciaci, tedy vlastní adaptaci románové látky do filmové podoby, které bude věnována pozornost v rámci tří hlavních okruhů zájmu – postav, prostředí a specifického způsob vyprávění.

Jelikož většina kardinálních funkcí (a tedy i katalyzátorů) zůstala ve struktuře narativu zachována, dá se díky tomu předpokládat, že se ve filmové podobě objeví i velký počet původních postav. V případě *Flirtu se slečnou Stříbrnou* se ve filmu objeví všechny hlavní i vedlejší románové postavy. Ve středu zájmu jsou ale tyto charaktery: slečna Stříbrná, redaktor Leden, Vašek Žamberk, Věra, Dáša Blumenfeldová, Kopanec, šéf Procházka, jeho manželka a spisovatelka Cibulová.

Jak už bylo řečeno výše, ve *Lvíčeti* mají všechny postavy základ v reálných osobách, jen Lenka ne. Slečna Stříbrná je zidealizovaná a nereálná, ani ne tak vlastnostmi jako vnějškových zjevem. Jejím hlavním rysem je velmi intenzivní fyzická přitažlivost a atraktivita. Nelze ale zapomínat na fakt, že vypravěč Leden není objektivní, a proto Lenčinu krásu vnímáme přes Lednův pohled zkreslený okouzlením a fascinací. Pokud se spojí dohromady dílčí deskripce její fyzického zjevu, vyjde možná až nepravděpodobný popis, protože je složen z kombinací superlativ a málo běžných elementů. Slečna má například „chlapeckou hlavu“ s krátkými černými neupravenými vlasy, je velice vysoká, štíhlá a opálená. Její oči jsou zmíněny v textu mnohokrát. Lednovi přijde, jakoby neměly zorničky, ale jen jednu černou barvu, často mluví o „bakelitových očích.“²²⁰ Dojmu chimérické nepředstavitelné krásy dociluje často Škvorecký velmi poetických či expresivních obrátů: „*Takhle se ženské daří jenom reklamním malířům. Pánubohu ne.*“²²¹ „*Bylo z ní jen zlaté mihotání barev, bublinky ji milostně běžely vzhůru po zlatém těle. Kolem ní vířila bílá pěna, vyráběna lopatkovým kolem velocipedu, jako svatozář.*

²²⁰ „A v té chvíli a situaci jsem jí poprvé pohlédl do očí. V životě jsem takové oči neviděl, zasáhly mě jako Viktorku Černý myslivec. Snad to, podle lidské anatomie, ani nebylo možné – ale byly velké, černé a úplně bez duhovek.“

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 12.

²²¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 21.

*Nechávala se táhnout neviditelnou dvojicí šlapající nahoře a dlouhé nohy vlály zeleným světlem jako rybí ocas mořské panny.*²²² „*Duhový lesk města ji hladil po krásné tváři. V černých očích, v uhelných démantech, se zrcadlil svět.*“²²³

Postava slečny Stříbrné je pro vypravěče Ledna personifikovaný chtíč, symbol erotické přitažlivosti. To se projevuje především v první kapitole s názvem Plovárna, která má až freudovský nádech. Jiří Kratochvíl hovoří o tom, že „*úvodní plovárenská libidinózní sekvence doslova prozařuje celý text.*“²²⁴ Celý rámec kapitoly je vsazen do prostředí městské plovárny, takže okolní kulisy tvoří masa téměř nahých lidských těl. I vypravěč intenzivně zkoumá neznámou slečnu Stříbrnou skrze její fyzický zjev, ale nesoustředí se jen na atributy „běžně viditelné“, ale každou drobnost. Zde jí je „beztrestně“ nejbližší a bez ostychu si do mysli ukládá každý detail jejího těla.²²⁵

Knižní charakteristika slečny Stříbrné a popis plovárenské scény, který byl záměrně zmíněn až zde, tvoří kontrapunktický úvod k vlastní filmové adaptaci, protože nejlépe doloží hlavní rozdíly mezi knižní předlohou a filmovým zpracováním. Režisér Gajer v původním plánu chtěl postupovat podle románu i scénáře a zasadit děj do letního období, ale výběr herců a přípravy natáčení se prodlužovaly a on věděl, že realizace bude probíhat na podzim. Vnější, nefilmový důvod tak způsobil, že plovárenská scéna z filmu úplně zmizela, celý film se odehrává na podzim a „*šerosvitné osudové ladění pak už zůstalo celému snímku.*“²²⁶

²²² Tamtéž, s. 22.

²²³ Tamtéž, s. 180.

²²⁴ KRATOCHVÍL, Jiří. Literatura coby kompenzace. *Host do domu* 16, 1969, č. 7, str. 32. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: *Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²²⁵ „*Kráčela graciózně mezi ležícími těly k dřevěné plovárně, celá jakoby vytvořena silovým polem ničivé erotické radiace*“ (s. 9)

„*Pak jsem se otočil k ní, jenže ona se mrštně vyšvihla do člunu sama. Plavky napité vodou se přilepily k tělu a pod krepsilonem vystoupily reliéfy prsních bradavek. Podívala se na mě, já rychle uhnul očima z těch míst a narazil jsem na mysteriózní bakelit*“ (s. 13)

„*V té chvíli se to asi rozhodlo definitivně. Ten pohyb, když přeskakovala k loďky do loďky, když na okamžik dala od sebe štíhlé nohy, jakoby mě zvala do své komůrky všech slastí, ten tajemný úsměv tajemných očí z bakelitu. Věděl jsem už, jak to skončí. Proti tomu se už nedalo nic dělat.*“ (s. 13)

„*Přišla dovnitř v těch svých bikinách, už na ní trochu oschly, ale zdály se ještě menší než venku. Celé její tělo, i nejměkčí místa, mělo podivnou, skoro zázračnou tuhost. Napadlo mi, že kdyby tu stála nahá, bude vypadat jako socha z hnědého mramoru. Pružná, teplá, kinetická socha.*“ (s. 15)

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996.

²²⁶ LUKEŠ, Jan. *Vražedný flirt. Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie* (Kritický deník 1987 – 1993). Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 171.

Gajer se rozhodl přemístit úvodní sekvenci z plovárny do podzimní Stromovky na dostihové závodiště. I když záběry spadaneho listí a elegantních zvířat působí vznešeně a esteticky, výsledek je svou atmosférou absolutně rozdílný vůči původní předloze, protože „*tlející a padající listí má jinou vůni než parné léto.*“²²⁷ Zatímco v románu se čtenář vlastně posouvá od nejoptimističtější polohy (slunná plovárna a slečna, která na Lednovu svůdnickou taktiku reaguje zatím pozitivně) k temnému konci (závěr „flirtu“ odhalením vraždy), filmový divák je od začátku do konce zasažen depresivní, ponurou a temnou atmosférou. Žhavé napětí slečnin miniaturních plavek nahradil tlustý podzimní kabát zapnutý až ke krku a v něm sice krásná, ale už příliš konkrétní slečna Stříbrná (Marie Drahoušková).

Už od této úvodní scény film exponuje osudovou tíživost něčeho, co ještě nemá konkrétní podobu, ale určitě přijde. Román lehce, ale rafinovaně mystifikuje tím, že se skoro celou dobu nic důležitého (kromě svůdnické snahy) neděje a děj se zlomí až v samotném závěru,²²⁸ ale film absentuje tolik důležitou kontrapunktickou lehkost už od samotného začátku. Objektivní snímání kamery též vylučuje přítomnost niterných úvah románového vypravěče Karla Ledna, tolik důležité složky příběhu. Jeho nejednoznačné oscilování mezi cynickým náhledem na svět, pudovou snahou svést krásnou dívku a opravdovou zamilovaností znejišťuje relevanci jeho činů. Filmový Karel Leden (Jan Kačer) s nezbytnými tmavými brýlemi na očích pronáší často plytce a prázdně znějící fráze, z nichž necítíme vnitřní motivaci.

Větší chladnost je typická pro celý příběh filmu. Tento fakt má několik důvodů. Kromě podzimní atmosféry, evokující chlad velice sugestivně, to je chybějící větší intimnost mezi postavami. Román obsahuje mimo scény na plovárně, také několik Lednových pokusů o fyzický kontakt se slečnou Stříbrnou²²⁹ či vývoj dalších intimních vztahů²³⁰, zatímco ve filmu jakékoliv osobní sblížení chybí. Tato tendence graduje až k samému konci, kdy má být ukončen „flirt se slečnou

²²⁷ HRBAS, Jiří. Okouzlení z trpělivosti. *Tvorba* 34, 1969, č. 36 [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²²⁸ Tabulka s textem: „Upozornění čtenáři: Zanedlouho dojde k tragédii. Již nyní máte v ruce dostatek stop. Ale pozor! V detektivce nestačí u h o d n o u t. Je nutno v y d e d u k o v a t a d o k á z a t!“ je až na 236. straně románu z celkových 268.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 236.

²²⁹ Počínaje několika polibky na ruku až po vyhrocenou situaci u slečny Stříbrné doma, kdy se na ni Leden okouzlen silou okamžiku naprosto negentlemansky vrhne a tím se jejich vztah maximálně vyhroť.

²³⁰ Je to hlavně rozvíjející se vztah Lenky a Žamberka, zřetelná náklonnost šéfovy manželky k Lednovi, intimně-profesní taktika Dášy Blumenfeldové nebo Věřin „vztah“ se starším režisérem.

Stříbrnou.“ Právě zde se projevuje nedostatečné nahrazení literárních prostředků filmovými, i přes to, že tato sekvence přímo nabízela využít specifika filmové řeči, ať už je to práce s kamerou a rámování velikosti obrazu nebo využití symbolických či metaforických montáží.

V závěrečné kapitole románu, která se příznačně jmenuje Černá mše, se projevilo naplno Škvoreckého vypravěčské mistrovství. Když Leden přišel tuto mši „sloužit“, „*za oknem visela opět stará růžová a modrá obloha té mystické ulice.*“²³¹ Postupné odhalování slečnina zločinu je souběžně a symbolicky doprovázeno kýčovitým letním západem slunce – soumrakem její nevinny a mravní nadřazenosti nad redaktorem Lednem:²³²

Lednovo postupné odhalování zločinu

„Budu vám vyprávět takovou příhodu. Stalo se to na Živohošti, když jsme tam měli podnikový večírek.“

„Ale ta v tom člunu, to jste byla vy, že ano?“

„Když vás udám, bude to něco horšího než neposkytnutí pomoci nebo nešťastná náhoda.“

„A co?“

„Vražda.“

„Začíná to vlastně Vaškem. Tím dnem, jak jste ho vytáhla, víte? Všiml jsem si, že máte na předloktí kosmeticky odstraněné chuligánské znamínko.“

„Ale proč jste si teda dávala rande se šéfem v kavárně Mokka?“

„Na vašem klozetě byl můj šéf.“

„Kdysi dávno byl zasnouben s židovskou dívkou. Když přišli Němci, zasnoubení zrušil. Ta dívka potom zemřela v koncentráku.“

„Dejme tomu, že ta šéfova snoubenka měla sestru. Mladší sestru.“

Západ slunce, okolnosti, atmosféra

Slunce se dotklo obzoru, do pokoje se natáhl jediný zlatý paprsek, rovnou slečně Stříbrné do očí.

Přes ulici otevřel někdo známé okno a zazněla známá hudba: nervózní saxofon, zmítající se jako had v pasti, syčící činely ubíjené tlukotem bubnu.

Před slovem „vražda“: Zase jsem mlčel. Dlouho. Hada ubíjeli, už jenom slabounce vzlykal, buben se rozeřměl pod děsem paliček. Slunce bylo bůhvídkde, za oknem se objevily hvězdy.

Slečna Stříbrná si mechanicky přejela dlaní po holé paži. Znamínko zakrýval tříčtvrteční rukáv černobílé blůzy, a byla už taky skoro tma.

Otázka odezněla do šera, bez odpovědi. Smrákalo se a slečna Stříbrná se v šeru ztrácela. (...) Záhadná slečna Stříbrná. Už vůbec ne záhadná.

Kouř zmizel oknem, hleděl jsem na rudou čepičku své cigarety. Slečnu Stříbrnou obalovala tma, jenom obrys stápaté hlavičky tkvěl na okně jako silueta vystřižená z černého papíru.

Ticho, nic. Zablikaly jenom zelené kocourovy oči. Ty druhé nebylo vidět.

Snažil jsem se ve tmě nalézt slečniny bakelitové oči. Nenalezl jsem je. (...)

²³¹ ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996, s. 254.

²³² Tamtéž, s. 254 – 268.

Rám okna ohraničoval hvězdy nad mystickou ulicí. Moje černá mše se chýlila ke konci. V protějším okně zhasli. Aficionado ztlumil gramofon, neboť pokročila noc, a saxofon hrál tichounce, tak jak to slečna Stříbrná měla ráda.

„Šéfredaktor vyjde před hotel nalokat se čerstvého vzduchu.(...) A tak jde k němu. Navrhne mu projížďku pod měsíčkem. Šéf samozřejmě nadšeně souhlasí. Takže vyjedou. Je něco málo po půl druhé.“ Saxofon dohrál, rozhostilo se ticho. Aficionado odešel spát, ale v jiných oknech rozsvítili, dům naproti se rozzářil jako černá a zlatá šachovnice. Bledým leskem oblohy za střapatou hlavičkou prosákla žlutá aureola.

„Taky se nejmenovala Lenka. Jmenovala se Leona. Lvice. (...) Ale bylo to spíš Lvíče. Lvíče, které to všechno přežilo a vyrostlo do krásy. Lvíče, které ten pitomý grázl, ten redaktor, chtěl chytit do pastí.“

Zmlkl jsem. Má černá mše byla u konce, ze tmy zazněl slaboučký, tázavý zvířecí hlásek. Něco cinklo o skleněnou desku stolu. To si slečna Stříbrná odepjala módní plechový pásek a položila ho na stůl. Potom zazněl její hlas, drsné rubato lahodného hoboje: „Lvíče je v pastí.“

Pohnul jsem se. Zabolelo mě u srdce, snad se ve mně hlásil infarkt o své právo na ten obolený sval. Byla bezměsíčná noc, mezi hvězdami pluly mraky, nad siluetou Prahy v dálce začalo pršet. Přivřel jsem oči, světla města se proměnila v rozplizlou, zlatavou hladinu. Byl čtvrtek, noc a konec flirtu s tou krásnou slečnou Stříbrnou.

Samozřejmě, že takováto scéna by ve filmu byla velice zdoluhavá, proto by bezpodmínečně muselo dojít k určité redukci. Ale tato závěrečná, vzhledem k celému ději vrcholná scéna ve filmu absolutně nevyznívá požadovanou závažností. Má v ní být obsaženo vysvětlení slečniných motivací k činu, má v ní být také dořešen vztah mezi slečnou a Karlem Lednem. V slečnině bytě k žádnému paralelnímu zapadání slunce a stmívání dojít nemůže, protože by jednak tato scéna byla určitě velice náročná na realizaci, také proto, že se film odehrává na podzim a také z toho důvodu, že slečnin byt je velice tmavé a ponuré místo, které je nejčastěji snímáno právě ze strany od okna. Karel sice odhalí všechny důležité části nutné k dokázání soukolí slečnina činu, ale tato závěrečná scéna kromě několika detailů na tváře slečny a Karla nevykazuje žádnou invenci filmové řeči a dialogy pronášené postavami vyznívají prázdně a ploše. Toto je finální část rozhovoru (snímaná v polocelku postav a detailech tváří):

Karel: „*Dvacet let...Copak to má lidskej rozměr?*“

Slečna: „*Lidskej rozměr...*“

Karel: „*Dvacet let myslet na pomstu...*“

Slečna: „*Proč na pomstu? To je jen spravedlnost.*“

Karel: „*Spravedlnost?*“ (detail na Slečnu)

Slečna: „*Proč jste mě neudal?*“ (detail na Karla, detail na Slečnu) „*Nebo jste mě přišel vydírat?*“

Karel: „*Děkuji vám za flirt, slečno Stříbrná. Sbohem.*“

Slečna: „*Nashledanou.*“

Slečnino „nashledanou“ je jediným signálem, že Karla díky jeho odhalení začala akceptovat jako rovnoprávného partnera hodného respektu a že nevylučuje další vzájemný kontakt. Nevýrazný a nic neříkající závěr je největší slabinou filmu, protože nedokázal vygradovat, ale naopak zničil celý film exponované napětí ve vztahu Lenky a Karla. Také vyznívá nelogicky vzhledem k Lednovu snažení získat slečnu Stříbrnou pro sebe. Navíc film absolutně nevyužil kontrastu coby stylového prostředku jako je tomu v knize. Román začíná na sluncem zalité plovárně a končí v temnotě malého bytu, což je zřetelný a velice funkční posun. Film zůstává se své temné poloze celou dobu.

Ve scénáři je závěrečná scéna rozepsaná do čtyř různých prostředí, které postupem hovoru nabývají intimního rázu. Ještě před ní jsou ve scénáři popsány flashbacky, které mají vysvětlovat a připomínat indicie vedoucí k usvědčení slečny Stříbrné. Závěrečná scéna začíná na plovárně (kruh se uzavírá), kde Karel téměř ihned prozradí důvod jejich setkání – fakt zjištění, že šéfova smrt nebyla nešťastná náhoda, ale vražda. V podvečer se dvojice přesouvá na taneční parket plovárenské restaurace a Karel vysvětluje odhalení slečniných motivací k činu. V hovoru pokračují i cestou do domu slečny Stříbrné – v parku a ulice bydliště. Závěr se odehrává ve slečnině bytě zkráceně, ale podobně jako v románu – zapadající slunce dělá kulisu jejich rozhovoru. Už ve scénáři je ale změněn závěr – Karlovým cílem pouze bylo dokázat, že není tak zlý a bezcitný, jak si slečna myslela: „*Chtěl jsem vám kdysi dokázat, že nejsem grázl, a vy jste můj důkaz nepotřebovala. Ted' – ho potřebujete. Já jsem vám přišel říct, že mi můžete věřit. Už se ničeho nebojte. (...) Děkuji vám za ten flirt, slečno Stříbrná. A – sbohem!*“²³³

Poslední výraznou změnou v relaci kniha – film je posun v zobrazení prostředí. Jak už bylo řečeno výše, ponurá atmosféra plyne hlavně z toho, že děj se

²³³ ŠKVORECKÝ, Josef, MAHLER, Zdeněk: *Flirt se slečnou Stříbrnou. Literární scénář*. Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-639-LS, s. 154.

odehrává na podzim, nikoli v létě. Tento dojmem ještě posiluje fakt, že většina filmu se odehrává ve velmi tmavých interiérech – bary a byty vynikají především šerými zdmi a syrovým bodovým svícením svrchu, takže obličejové postav vypadají jako součást šerosvitných obrazů s rysy, jež zkresluje nepřirozený úhel svícení. Spolu se s dalšími působivými interiéry modernisticky vyzdobených restaurací, rokokových sálů a secesních chodeb čínžáků vytvářejí vizuálně přebujelý celek, formalistickou manýrou, „mondénní štych.“²³⁴

Závěrem uvedených poznatků je názor, že pokud divák nezná literární předlohu, může film vnímat jako teovité a možní i dost nepochopitelné konverzační drama s malou motivací postav, ornamentálně vsazené do líbivých, ale prázdných a nefunkčních kulis. Výsledný tvar nevystihuje podstatu původního příběhu a své nedostatky se snaží nahradit strojenou vizuální zajímavostí. Scénář filmu se pohybuje kdesi uprostřed adaptačního procesu. Je si vědom technických omezení filmového média, proto volí redukci dialogů i děje, která je ale vždy jen nutným kompromisem. Zároveň chce ale zachovat poetičnost a atmosféru románového příběhu, v neposlední řadě i dobře napsané, civilní dialogy.

Flirt se slečnou Stríbrnou byl posledním filmovým scénářem Josefa Škvoreckého. Po odchodu do Kanady se věnoval jiným činnostem a na slibnou reputaci filmového scénáristy ve své nové vlasti už dál nerozvíjel. V dalších letech dal mnohokrát autorské svolení s realizací jeho látek pro film a televizi, ale na žádném už se scénáristicky nepodílel. V roce 1990, při prvním návratu do Československa po dvaceti letech, Josef Škvorecký v rozhovoru pro časopis *Film a doba* řekl: „Já scénáře ovšem už psát nebudu, protože si myslím, že spisovatel, autor románů, nemá scénáře psát. Člověku je líto vypouštět a neví, co by vypustil, a tak je mnohem lepší, když tuhle bučeráckou práci udělá někdo jiný.“²³⁵

²³⁴ FRANCL, Gustav. S láskou nejsou žádné žerty. *Film a doba* 15, 1969, č. 10, s. 526-530.

²³⁵ „bučeráckou“ = řeznickou. Josef Škvorecký rád a často používá americkou angličtinu. LUKEŠ, Jan. Za co, soudruzi...? *Film a doba* 36, 1990, č. 10, s. 541.

8 ZBABĚLCI

Josef Škvorecký byl od raného mládí kromě jazzu i velkým fanouškem filmu. Jeho oficiální, profesní spojení s filmem vzniklo později, nepřímo, motivováno politickým vlivem. Pokud pomineme jeho gymnaziální pokusy o tvorbu filmového scénáře a pozdější koketování s myšlenkou podat si přihlášku na právě vzniklou FAMU z důvodu touhy stát se režisérem, cestu do světa filmu mu otevřel jeho román *Zbabělci*. Po politicko kulturním tání, zapříčiněném v roce 1953 Stalinovou smrtí a o tři roky později sebekritickým přiznáním některých vlastních chyb vládnoucích sovětských sil pod taktovkou Nikity Chruščova, nastalo krátce období, kdy se do širšího povědomí dostaly do té doby naprosto nepřipustné kulturní artefakty, ať už v podobě výtvarných děl, filmů nebo knih. Režim ale obratně a brzy vymyslel způsob, jak opět nastolit pořádek. „*Protiútok byl připraven a hledala se jen vhodná záminka, výrazný exemplární případ. V nevěřejné soutěži se dostaly do finále nakonec dva kulturní objekty: můj román Zbabělci a balíček filmů první kritické vlny.*“²³⁶ *Zbabělci padli pod dobře zorganizovaným útokem divize kulturních referentů v lednu 1959, filmy rozdrtila filmová konference v Banské Bystrici o měsíc později.*“²³⁷ Škvorecký byl následně vyhozen ze zaměstnání v redakci Světové literatury, o práci přišlo i mnoho lidí z nakladatelství Československý spisovatel, které za vydání *Zbabělců* v roce 1958 zodpovídalo.

Na základě velkého celospolečenské aféry, kterou vydání *Zbabělců*²³⁸ způsobilo, se jméno Josefa Škvoreckého dostalo do širšího povědomí. Jako první mezi filmaři se na mladého spisovatele se společenskou pověstí skandalisty obrátil čerstvý absolvent scénaristiky Miloš Forman. Přišel s žádostí o možnost filmového zpracování povídky *Eine kleine Jazzmusic*, jež se ještě tehdy jmenovala *Slovo nevezmu zpět*.²³⁹ Povídka stylově i tematicky vycházela ze souběžně, ale déle vznikajícího románu *Zbabělci* a odehrávala se ještě za války. Pojednávala především

²³⁶ Především to byla tato díla: Ladislav Helge s filmy *Škola otců* (1957) a *Velká samota* (1959), Václav Krška a jeho film *Zde jsou lvi* (1958) či Kádár a Klos s filmem *Tři přání* (1958).

²³⁷ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 72-73.

²³⁸ *Zbabělci* jsou prvním dílem volné pentalogie, ve které jako hlavní postava vystupuje Škvoreckého alter ego Danny Smiřický. Dalšími díly jsou romány *Tankový prapor*, *Prima sezóna*, *Mirákl* a *Příběh inženýra lidských duší*.

²³⁹ Film se měl nakonec jmenovat *Kapela to vyhrála*. Scénář kvůli neustálým připomínkám velké dramaturgické rady, jež vznikla po konferenci v Banské Bystrici, prošel mnohými změnami, jeho 1. a 3. verze je uložena v Národním filmovém archivu.

o hudbě jako způsobu sebevyjádření mladých lidí, provokativní snaze uspořádat navzdory nacistickým úřadům swingový koncert. Formanova prvotní touha byla natočit *Zbabělce*, ale dobře chápal, že dobové okolnosti by jejich realizaci naprosto znemožnily, proto se rozhodl pro „předpřípravu“ realizací filmu *Slovo nevezmu zpět*. Důvody, proč film nakonec stejně nevznikl, shrnuje Josef Škvorecký: „*Někdo si – nepochybně v dobrém úmyslu – pospíšil, a po večerních zprávách rozhlas hlásí: Co nového na Barrandově? Připravuje se nový film: hudební komedie o studentské kapele z doby protektorátu podle námětu Josefa Škvoreckého (...) Ráno telefon: Proboha, přijed'te na skupinu! Tam jsem se dozvěděl tu jobovku. Pan prezident Novotný, můj starý přítel a kritik, poslouchal ten večer rádio a moc se rozzlobil. Vůbec ho nenapadlo, že hudební komedie o studentské kapele z doby protektorátu by mohlo být něco jiného než Zbabělci. Že šlo o nevinnou Eine Kleine Jazzmusic, to se nepodařilo ani mně, ani Milošovi, ani dramaturgům skupiny nikde a nikomu vysvětlit.*“²⁴⁰

Slova Milana Jungmanna trefně dokládají pozvolné a nenápadné změny následujících let: „*Jenže je přitom přece jen něco znepokojivého, něčím nedobrým se návrat Zbabělců liší od návratů jiných knížek. Právo k takovému návratu zpravidla vždycky vybojovala proti mínění jedné části kritiky její jiná část (ne pozdější doba proti předešlé), musela ji čtenáři vysvětlit, vyvrátit nesprávnou interpretaci a podat lepší, úplnější. Nic takového se se Zbabělci nestalo. Spadli nám tak říkajíc do klína, potichouнку se objevili v knihkupectvích, byli nám „darováni“ jako výsledek znormalizovaných kulturně politických poměrů. Literární kritika se však na jejich rehabilitaci nepodílela, neprobojovala jim právo zaujmout jiné postavení, než jaké měli do té doby, nepodařilo se jí vysvětlit příčiny někdejšího skandálu kolem Zbabělců a podat jejich správný výklad. Dnes tu prostě jsou, jakoby se nechumelil, čtenář, který si pamatuje na tehdejší ostrá politická obvinění a který namnoze četl knihu stejně špatně jako část oné skandalizující kritiky, se musí jen divit.*“²⁴¹

Kvůli situaci v 60. letech se okolnosti změnily a tak se Škvorecký s Milošem Formanem mohli konečně zaměřit na realizaci vytoužených *Zbabělců*. Sepsali spolu kratičkou synopsi, na jejíchž základech měl být rozpracován scénář. Nelze ji označit ani za regulérní filmovou povídku, především kvůli její neucelenosti a neustálému

²⁴⁰ ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991, s. 88.

²⁴¹ JUNGSMANN, Milan. *Zbabělci po šesti letech. Literární noviny 1964*, č. 41, str. 5.

odkazování na pasáže v románu. Například: „DANNY, hlavní protagonista filmu, kráčí s černým kufrem na tenorsaxofon k poště, odkud se z okna v přízemí vyklání IRENA, která tam má službu. Dialog přibližně sleduje dialog v knize.“²⁴²

V synopsi dochází také k samozřejmé redukci děje, omezení počtu scén, případně nejružnějším úpravám faktických informací oproti románu. Miloš Forman jakožto absolvent scénaristiky na FAMU a zkušený spisovatel Škvorecký dobře věděli, jak naložit se *Zbabělci*, aby dostali do filmu právě to podstatné. Kniha je psána tak, že popisuje v jednom sledu vždy celý Dannyho den, od probuzení, po ulehnutí, se všemi přesuny přes město, rozhovory, situacemi, myšlenkami. Právě tím jsou *Zbabělci* v rámci české literatury a měřítkách doby svého vzniku ojedinělí a inovativní. Stylem, jakým jsou napsaní, odhalují i věci (především myšlenkové pochody Dannyho), které by se v té době mnozí snažili spíše maskovat, než o nich bez okolků přemýšlet. U Dannyho „vidíme vnitřní pohnutky jednání, které mají velice daleko k čítankovému hrdinství, ale naopak jsou diktovány velice osobními, často egoistickými motivy: snahou zalíbit se děvčatům, touhou po dobrodružství, strachem o život (vlastní i jiných), láskou k jazzu, anglosaské kultuře a kamarádům.“²⁴³

I když v románu jasně vysledujeme silné autobiografické prvky v postavě Dannyho, nelze klást mezi postavu autora a Dannyho rovnítko. Navzdory tomu, že Škvorecký patří mezi spisovatele, kteří si ze svého života, okolního prostředí a osobních zkušeností vytvořili fungující mikrosystém, z něhož hojně čerpají inspiraci a náměty, se jedná o fikční román, pouze pracující s existujícími reáliemi a osobami.

V linii autorský subjekt – vypravěč/hlavní postava – děj a časoprostor můžeme vysledovat odstupňovaný vztah dominance. V době vzniku *Zbabělci* bylo Škvoreckému přibližně o 6 let více, než románovému Dannymu, mohl se na něj dívat s odstupem „moudřejšího“, navrhl charakter Dannyho postavy celistvě jako mladého tápajícího muže, jehož třemi extrémními polohami je velká citlivost k detailu a značná vnímavost, velmi zřetelné sklony s narcismu a pozérství, které jsou hlavní hybnou silou Dannyho jednání, a navzdory své inteligenci velmi nevyspělý vztah

²⁴² ŠKVORECKÝ, Josef, FORMAN, Miloš. *Zbabělci*. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha, Literární akademie 2007, str. 246.

²⁴³ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. s. 70.

k ženám, Ireně zejména. Tím, jaké myšlenky a názory Škvorecký vložil do úst Dannymu, říká, že si je vědom všech negativních vlastností, kterými jeho postava disponuje. Nabízí je k odhalení a prohlédnutí. V Dannyho vnitřních monologích lze v jinak realisticky pojatém románě vysledovat významnou tendenci modernistické prózy – střízlivější podobu metody proudu vědomí, jak je známý především z děl Virginie Woolfové.

Danny se navzdory submisivnosti, kterou podléhá autorskému subjektu, dostává ve vztahu k jiným postavám do dominantní pozice. Jeho touha je díky revolučním dnům května 1945 dokázat velké činy a tím se zalíbit Ireně. Přijdou mu směšné snahy a „revolucionářské“ postupy kosteleckých maloměšťáků, kteří si naprosto neuvědomují dopad sil, které se s koncem války mohou jejich poklidným městečkem prohnat. Danny jejich broučkovské počínání cynicky komentuje a snaží se do věcí zasáhnout více akčně a bojovně, ze své pozice si však neuvědomuje, že právě měšťácké prostředí je zásadní determinantou Dannyho života, že z této společenské vrstvy sám pochází a její mechanismy, fráze a rituály sám používá. Tím se tento vztah dominance do značné míry relativizuje.

V tomto ohledu se Dannyho postava blíží pojetí, jaké popsal literární teoretik Geörgy Lukács ve své stati o díle Waltera Scotta.²⁴⁴ Přestože je celé Lukáčsovo dílo výrazně ovlivněno marxistickou teorií třídního boje, dají se v tomto případě sledovat konkrétní paralely „neideologicky“. Lukács upozorňuje na to, že Walter Scott, běžně řazený mezi přední spisovatele romantismu, se od tohoto uměleckého směru odchyluje volbou svých hlavních románových hrdinů. Romantický hrdina je většinou silný individualista, jen těžko podléhající pravidlům do společnosti. Scottovy hlavní postavy popisuje Lukács jako „prostřední hrdiny“.²⁴⁵ Z velké části toto pojetí plyne ze Scottova konzervativního myšlení, ale kompozičně se tato metoda ukazuje jako účinná, protože „*Scott volí vždy takové hlavní postavy, které buď že je to dáno jejich povahou, nebo způsobeno jejich osudem, udržují lidské svazky s oběma tábory. Osud, jež odpovídá takovému průměrnému hrdinovi, způsobí, že se hrdina sám v krizové době nepřipojí k jednomu z bojujících táborů s náležitou vášní, a proto se může v kompozici díla nenásilně stát prostředkujícím činitelem.*“²⁴⁶

²⁴⁴ LUKÁCS, Geörgy: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon, Praha 1976.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 196.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 198.

Stejně jako Scott realisticky zpodobňuje díky svým hrdinům středu kladné i záporné stránky britské střední třídy, i Škvorecký skrze Dannyho vystihuje podstatné rysy maloměšťáckého způsobu života i myšlení, i když se proti nim snaží Danny revoltovat. Jako zástupce mládeže logicky kritizuje společenský okruh starší generace, z nějž sám pochází. Svůj původ ale absolutně zapřít nemůže a v jisté pohodlnosti, eleganci a prestiži české „middle class“ spatřuje mnoho výhod. V neposlední řadě by bez ní neměl potřebné vzdělání a intelektuální úroveň. I v případě středostavovského původu odpovídá Danny Scottově pojetí hrdinů, kteří jsou „*povahami národně typickými*“, ale ne tak, že by „*zahrnovaly vrcholy národa, nýbrž jeho řádný průměr.*“²⁴⁷

V románu jsou z narativního hlediska důležité tři tematické okruhy: Dannyho vnitřní svět myšlenek, názorů, emocí a pocitů, dále samotný reálný děj osmi květnových dní a dlouhé, věrohodně zpracované dialogy postav.

I přes to, že Škvorecký byl v době vzniku *Zbabělců* mladý a začínající autor, dobře si uvědomoval některá pravidla, jež je třeba dodržet, aby dodržel zamýšlený tvar. Například musel zredukovat původně zamýšlený swingový orchestr na dixielandový kvintet, protože pak by se mu těžko pracovalo s velkým množstvím postav (jeho kamarády z kapely). I přes zredukovaný počet jeho nejbližších známých ale nedochází k nijak hluboké psychologické kresbě postav. Nejvýrazněji k profilaci a přiblížení Dannyho kamarádů slouží přímá řeč. Kromě Benna, s nímž je několikrát zmíněna jeho zavalitá postava, lenost, neustálá chuť k jídlu a zážitek koncentračního tábora, o vzhledu či minulosti dalších kamarádů nezjistíme příliš blízké informace. Často jsou postavy spojovány s domy, v nichž žijí (Benno a jejich vila nebo okno v Irenině domě signalizující, zda-li Dannyho vyvolená je doma, spí nebo svítí), jedná se vlastně o permanentní materiální spojení člověka s nemovitostí, měšťácké lpění na majetku. Většinu postav kromě Dannyho charakterizuje nejvýrazněji jejich řeč. Mezi mladými lidmi to je nespisovný hovorový jazyk, velice přirozený a živý, kontrastující s často velice uhlazenou, klasickou a spisovnou formou popisných pasáží. Škvorecký si dal záležet, aby každá z postav měla nějaké řečové specifikum, popřípadě alespoň kontroloval, aby dodržovala stále stejné koncovky nespisovně řečených slov či stejnou formu foneticky upravených celých slov: „*Dalo to*

²⁴⁷ LUKÁCS, Geörgy: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon, Praha 1976, s. 197.

samozřejmě fušku, docela i technickou. Zkuste si v pětisetstránkovém románě udržet jednotné tvary u osob, z nichž každá mluví trochu jinak. Třeba jen takové snad maličkosti, jako že jedna postava říká „sem“ a druhá „jsem“, jedna „čeče“ a druhá „čoeče“, a třetí třeba „čoveče.“²⁴⁸

Tento příklad jsem uvedla záměrně z toho důvodu, aby bylo patrnější, proč a k jakým redukcím se rozhodla dvojice Forman – Škvorecký při psaní synopse k filmovým *Zbabělcům*. Jak již bylo řečeno výše, románová koncepce popisu celých dnů je pro filmové zpracování nevhodná. Redukce v synopsi postihla tyto hlavní tematické či dějové okruhy: sevření děje do méně než osmi dnů, menší počet lokací, vztah k Ireně, Dannyho rodina, průběh revoluce v pivovaru a mimo město.

Je těžké odhadovat, jak by mohla vypadat výsledná podoba *Zbabělců*, kdyby se je Formanovi povedlo opravdu natočit²⁴⁹, ale ze známých faktů a existujících filmů můžeme vysledovat, že Formanův umělecký záběr a poetika jeho českých filmů z 60. let vždy vykazovaly podobná témata, náplň a zpracování. Ve *Zbabělcích* jsou nejvýraznější dvě věci: mladý hrdina v generačním souboji se svými rodiči a jejich vrstevníky a dokumentace malosti a omezenosti, zde prezentovaná jako tragikomická maloměstská hra na revoluci, se všemi svými postavičkami, situacemi a detaily. Už v předtitulkové sekvenci synopse, která neodpovídá žádné scéně v knize sledujeme poslední sraz Volkssturmu²⁵⁰ v konečných dnech války, kdy „pro Němce je už všechno ztraceno, ale oni jsou tak neuvěřitelně, snad nelidsky disciplinovaní, že si to veřejně nepřiznávají.“²⁵¹ Přemovi se povede malá sabotáž - vypne část elektrického obvodu, takže mikrofony, do kterých hřímá nějaký Němec projev, funguje, ale povede se tím vypnout gramofon, ze kterého tím pádem začne vycházet čím dál hlubší a pomalejší melodie nacionalistické písně. Nastoupení

²⁴⁸ ŠKVORECKÝ, Josef, Salivarová, Zdena. *Samožerbuch*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1977, s. 116.

²⁴⁹ Synopse vznikla na jaře roku 1968, Miloš Forman měl pak odjet do Spojených států natočit svůj první americký film a *Zbabělce* natočit po návratu v roce 1969, ale srpnová invaze vše zarazila. Josef Škvorecký pak odešel Kanadu a Miloš Forman natočil *Taking Off* až v roce 1970. Situace v následujících letech se nijak nezměnila, navíc : „Miloš si nedovedl představit, že by mohl zrovna Zbabělce natočit s americkými herci někde v Západním Německu.“ ŠKVORECKÝ, Josef. *Autorova poznámka*. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha: Literární akademie, 2007, s. 268.

²⁵⁰ Volkssturm byla německá lidová domobrana, vzniklá nařízením Adolfa Hitlera ze dne 25. září 1944. Byla tvořena civilními osobami mužského pohlaví od šestnácti do šedesáti let. [online] Zdroj: <http://cs.wikipedia.org> [citováno 16. 2. 2010]

²⁵¹ ŠKVORECKÝ, Josef, FORMAN, Miloš. *Zbabělci*. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha, Literární akademie 2007, str. s. 245.

členové Volkssturmu se snaží držet důstojné postoje, ale celá situace vyznívá rozpačitě a nepatříčně.

Všechn děj spojený s průběhem konce války je v synopsi časově zredukován. To, co v knize probíhá více dnů, zde se odehrává najednou. Redukuje se i počet postav. Zarážející je fakt, že Přema, Dannyho kamarád, se kterým v románu nakonec zlikvidují německý tank, se později v synopsi neobjevuje, stejně tak celá situace s tankem. Dannyho známý, prostáček Hrob, jež při závěrečných bojích v románu zemře, se v této epizodě spojuje s postavou fotografa Berty, jež zuřivě dokumentuje revoluční dny. Postava Berty by měla ve filmu daleko více prostoru – sleduje Dannyho odváděného z náměstí německými vojáky, dokumentuje boje a na nádvoří pivovaru na požádání fotí muže pózující se zbraní v ruce – fronta na fotku s automatem krystalicky symbolizuje právě onu hru na revoluci, fronta na tuto fotku se neliší v ničem od fronty na atrakci na pouti a i tak je celá záležitost místními lidmi brána. Výraznou změnou je akcent na scénu popravy zajatých německých vojáků. Ani v románu se samozřejmě jedná o jednu nejvážnější a nejkrutější scén, ale v synopsi je tato situace doplněna o rozměr tvrdého střetu dosud pseudobojujících vojáků s nevyhnutelnou nutností vybrat skupinu popravčích a zajatce zabít: „Nakonec je rozhodnuto, že komitét bude losovat. Skutečně dojde k losování – a Danny se ocitne mezi muži stanovenými na řezničinu. Armáda dostane rozchod, na dvoře zůstane jen dvanáct popravčích. Bude s nimi těžká práce. Vyfasují pušky a ukáže se, že někteří s nimi neumějí zacházet. Dostane se jim rychlé instruktáže. Esesáky potom seřadí u zdi a naproti nim, taky do řady, bledé, rozpačité popravčí, jimž je zřejmě zle. Potom někdo prohlásí, že zeď je příliš tenká a při výstřelu celé čety by mohla spadnout. Esesáci jsou proto odvedeni k jiné stěně a popravčí četa je následuje.“²⁵² Dannyho zbraň selže, takže se vrahem nestává. Tím zůstává pro film bez poskvrny toho, že by někoho zabil, nikde to není zmíněno ani akcentováno, na rozdíl od románu, kde Danny opravdu jednoho vojáka zastřelí.

Co je v synopsi navrženo jinak, je Dannyho vztah k Ireně a s Irenou. V románu se dá s Dannyho vnitřním proudem vědomí na téma Irena velmi funkčně pracovat. Jeho myšlenky jsou za prvé tématickým a obsahovým protipólem toho, co se děje vnějškově kolem postavy, za druhé je s těmito pasážemi jinak formálně

²⁵² ŠKVORECKÝ, Josef, FORMAN, Miloš. Zbabělci. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře. Spisy 28.* Praha, Literární akademie 2007. s. 254.

a stylisticky nakládáno a právě tento fakt následně nevyhovoval filmové adaptaci. Pár letmých polibků a doteků rukou by sotva postačily na vyjádření (ne)vztahu Dannyho k Ireně ve filmu. I s důvodu možného odhalení Dannyho mladického naturelu se tu na pozadí pohnutých událostí operuje se sepsáním poslední vůle, která by případně pateticky dovršila heroický život kosteleckého „mladého Werthera“ (jak je Danny v synopsi několikrát výstižně nazván) a přiměla Irenu ocenit jeho kvality, které celou dobu tak odmítala. Závěť by „v podstatě měla být sentimentální vzkaz Umírajícího Mladého Muže Dívce, Která Ho Odmítla, Následkem Čehož On Nyní Umírá Za Vlast A Za Její Šťastnější Budoucnost. Celý ten text je verbalizací odvěkého chlapeckého denního snu o tom, jak budou jejich netýkávé platonické lásky stát zdrceně nad jejich hrobem. S tím rozdílem, že v dobách míru má smrt nastat sebevraždou – nyní to však bude Hrdinská Smrt Za Vlast.“²⁵³ Ve dnech bojů se později na Dannyho usměje štěstí – když přijde předat Ireně svou závěť a řekne jí, že viděl jejího přítele Zdeňka raněného. To Irenou tak pohne, že by se Dannymu možná i poddala, kdyby do jejího pokoje nevtrhl otec. V závěrečné scéně románu se musí Danny z pohledu saxofonisty v kapele hrající na náměstí dívat na Irenu tančící se Zdeňkem. Irena se ale ničím neproviňuje – vše je tak, jak má být. V synopsi Irena poskytne Dannyho závěť k přečtení a pobavení i své kamarádce a obě se jeho slovům smějí. Ve výsledném vyznění (při závěrečné scéně vítání Rudé armády) to ale znamená ironický osten závěru filmu vzhledem k tomu, jaký kurz nabralo společensko-politické dění na konci 40. let: „umírám s blahým vědomím, že jsem nezemřel nadarmo, že naše milovaná vlast, Republika československá, bude opět šťastná a svobodná...“²⁵⁴

Dannyho rodiče nemají v románu mnoho prostoru. S otcem vede pouze povrchní řeči o probíhající situaci, nesvěřuje se jim a svou starostlivou matku chápe především jako velmi dobře fungující hotelový servis. Forman se Škvoreckým zakomponovali do své synopse větší roli otce, jež se rozhodne, že je vzhledem k situaci vhodný čas najít na půdě schovanou pistoli. Podle synopse by postava otce měla vyjadřovat spíše humornou část filmu, ke které se budeme v průběhu příběhu stále vracet, neboť se pan Smiřický sice pustí do hledání pistole, ale rozebere kvůli

²⁵³ ŠKVORECKÝ, Josef, FORMAN, Miloš. Zbabělci. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha, Literární akademie 2007, s. 250.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 255.

tomu půlku podlahy na půdě a když konečně zbraň najde, rozebere následně i zbytek podlahy, protože hledá náboje. Když najde i ty, zjistí, že náboje jsou jiné ráže než zbraň, takže ji stejně nemůže použít. Kromě starosti o domácnost má v synopsi paní Smiřická od svého muže úkol vyrobit státní vlajku, ale i to se příliš nezdaří a celá situace je k smíchu: „*Paní Smiřická se, v slzách, snaží udržet krok s rychle se měnící situací: šije československou vlajku ze starého nacistického praporu a na modrý klín použije starých bíle puntíčkovaných modrých šatů. Danny a jeho otec se snaží zamodřit bílé puntíky barvou, ale výsledek je dost děsivý: všichni ponuře hledí na tu nepovedenou vlajku, zatímco hahnkrajc vystřižený z nacistického praporu leží na stole před nimi.*“²⁵⁵

Nakonec se dostáváme k samotnému hlavnímu hrdinovi. Nejvýraznější změnou a nejzásadnějším problémem je převedení knižní vypravěčské ich – formy na filmovou objektivní ex-formu. Dannyho rozervané nitro tvoří zásadní složku románu *Zbabělci*, ve filmu se jeho individualita samozřejmě také projevuje, ale v daleko menší míře. Dannyho vidíme zvěncí, stejně jako ostatní postavy a pokud by se ve filmu nepřistoupilo k použití vypravěčských voice-overů v 1. osobě, jediná možnost, jak se o Dannyho vnitřních pohnutkách něco dozvědět, je jeho chování a počínání.

Analýza Dannyho postavy je zajímavá. Škvoreckého primární snaha jistě nebyla podat psychologický profil dvacetiletého mladíka, ale díky vyprávění v 1. osobě se individualizaci nemohl vyhnout. Danny je kompaktní a uvěřitelná postava. Vyniká několika výraznými polohami, pro něž je společným jmenovatelem to, že všechny svoje city a myšlenky podává Danny velmi podrobně a s naprostou otevřeností, bez ostychu a autocenzury. „*Vlastní dojem upřímnosti zde vyvolává vyjádření názorů, k nimž by se hrdina podle běžných předpokladů neměl přiznávat, resp. neměl by je vůbec mít.*“²⁵⁶ Danny sice prožívá těchto 8 revolučních dnů intenzivně a ve svých myšlenkách a hlavně konání se jimi zabývá, co ale naplňuje jeho mysl ze všeho nejvíc, jsou dívky a jazz – tak jak to o sobě prezentuje.

²⁵⁵ ŠKVORECKÝ, Josef, FORMAN, Miloš. *Zbabělci*. In ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28. Praha, Literární akademie 2007, s. 248.

²⁵⁶ Jedná se například o situaci, kdy si Danny přeje, aby v boji zemřel Zdeněk, Irenin přítel. V rámci společenských norem a všeobecně platné morálky se dá tento názor označit za rouhání. BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992, s.18.

Pro úplnost je nutné zmínit, že je ještě jedna oblast, která ho velmi zajímá – on sám. Ať už dělá cokoli, vždy klade důraz na to, jak v konkrétní situaci vypadá nebo zda-li ho v jeho efektním počínání někdo sleduje. „*Být veden osobními zájmy není nic předem záporného, je to jedna z podmínek lidského života. Jenomže Dannyho osobní zájem bývá často vysloveně sobecký, nebo přízemní, nebo aspoň povrchní.*“²⁵⁷

Ve vztahu k Ireně se střetávají dva rozdílné proudy: fakt, že svou náklonnost jí vytrvale projevuje již mnoho let; a nesporná cílevědomá snaha Irenu neustále svádět projevy své lásky k jasnému cíli, což ale není nic jiného než kalkul a předstírání: „*Byl jsem d'ábel. Anebo ukecaný blbec. A ať, řekl jsem si, Ať jsem třeba blbec. Když jsem, tak jsem. Ať jsem třeba nejpitomější ze všech pitomců, a jak jsem si to řekl, tak se mi, jako vždycky ulevilo, a čím víc jsem si to říkal, tak tím víc jsem měl pocit, že ale blbec nejsem a naopak že jsem nejmazanější ze všech a že blbá je Irena.*“²⁵⁸

Ve svých narcistních analýzách se Danny zajímá o to, co má na sobě²⁵⁹ nebo, jak vypadá v určité situaci.²⁶⁰ Je to výrazný prvek jeho osobnosti a i když se vlastně jedná spíše o negativní vlastnost, právě tento fakt nejvíce posiluje uvěřitelnost charakteru postavy Dannyho. Přiznání negativ dělá postavu uvěřitelnější, spojitější a celistvější. V synopsi se na Dannyho zjev neklade explicitně důraz, ale jelikož se v ní objevují scény (např. zajetí německými vojáky před zraky Ireny), kde Danny své chování vypočítavě řeší, je jasné, že se s tímto prvkem jako humorným elementem počítá.

Právě svou otevřeností popudily *Zbabělci* dobové kritiky. Napadli dobové literární a ideologické rámce a postupy a tom jim režimem omámení kritici nemohli

²⁵⁷ BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992. s. 17.

²⁵⁸ ŠKVORECKÝ, Josef. *Zbabělci*. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 229.

²⁵⁹ „*Pak jsem šel do kuchyně, nasnídal jsem se a rozhodl se, že ať je to jak chce, já do toho tedy půjdu s veškerou elegancí. Vytáhl jsem ze skříně tmavohnědé sako, vzal jsem si bílou košili a oblékl si světlé kalhoty. Pak jsem si uvázal modrožlutou hedvábnou kravatu s velikým vzorem na malý uzílek a natáhl si tmavohnědé sako. Vzal jsem si hnědé boty s perforováním, okartáčoval jsem se a šel se podívat do zrcadla. Vypadal jsem elegantně. To mě blažilo.*“

Tamtéž, s. 43.

²⁶⁰ „*Opřel jsem se o roh spořitelny a dal ruce do kapes. Docela automaticky jsem počítal, že jí to bude imponovat. Nebo ne imponovat, ale že je to hezké. Nebo že se to nejvíc hodí, že to má Irena ráda. Když už byla docela blízko, ušklíbl jsem se koutkem úst, a s nohama zkříženýma, aniž jsem se narovnal, řekl jsem Nazdar, Ireno, a díval jsem se do té její tvářičky a zas jsem si něco pomyslel o jejím mozku, ale bylo mně to jedno.*“

Tamtéž, s. 226.

odpustit a ani nijak racionálně pochopit. Škvorecký se dočkal mnoha osočení útoků, Karel Nový o Škvoreckém napsal: „*Nadaný autor mi připomíná kotě, sice už značně protřelé a chytré, ale nebezpečně napadené prašivinou. Má-li být zachováno při životě, učiníme, co redakční rada Čs. spisovatele opomenula udělat: doneste jej ihned ke zvěrolékaři.*“²⁶¹ Škvorecký je „originální v tom, že se mu podařilo vykreslit vlastní morální charakter autora tak nízko jako dosud nikomu“²⁶², v jeho našli kritici „jen hrůzu z prázdnoty, hrůzu z beznaděje, hrůzu z života. A to spisovatel dělat nemá, to žádný umělec dělat nesmí.“²⁶³ Z dnešního pohledu se tato situace zdá více než nepochopitelná. Mocenský tlak, který určoval a kontroloval celkovou podobu československého nejen literárního prostředí, byl tak silný, že kritikům v případě veřejného článku o Zbabělcích nezbylo nic jiného, než soudit negativně, zavrhnout a odsuzovat. V opačném případě hrozily profesní sankce, vyhazov ze zaměstnání a podobně. Přitom souběžně existující angloamerická literární tradice, reprezentovaná především stylem Hemingwayovým a Faulknerovým, z které Škvorecký vycházel a čerpal, jakoby neexistovala. Stačil ale pohled za hranice a čeští literární teoretici v emigraci všechny kvality a přínos Škvoreckého románu popsali. Hovořili o „brilantní knize“²⁶⁴, která zaujala především tím, že „v Čechách se objevil talent, který s úžasnou dovedností vykreslil podobu těch, jimž se na Západě říká the beat generation, a těch, jimž lze u nás říct: generace, které již odzvonilo.“²⁶⁵ Ocenili i demaskující surovost, jež vypovídá ledacos o naší národní mentalitě: „Dovoluji si srovnat dosavadní úspěch Škvoreckého knihy u naší mládeže s úspěchem geniálního Švejka na celý národ: národ Švejka miloval, poněvadž se v něm poznal. Poznav se však, povýšil ho na svůj ideál, ač dobrý voják není a neměl být než karikaturou. Karikatura někdy může být hluboce pravdivá – a typy české mládeže v našem románě z konce poslední války jsou přesným popisem skutečnosti.“

266

²⁶¹ Rybák, Josef. Červivé ovoce. *Rudé právo* 1959, 14.1., s. 4. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: Život a dílo. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ Kloboučník, Jan. Proč jsou tu Zbabělci. *Mladý svět* 1959, č. 5, s. 13. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: Život a dílo. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²⁶⁴ Berka, Pavel. Zbabělci. *Zápisník* 1959, leden, str. 8. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: Život a dílo. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

²⁶⁵ Tamtéž.

²⁶⁶ Den, Petr. O definici mládí. *České slovo*, září 1959, č. 8, s. 1-2. [CD-ROM]

Zdroj: CD-ROM Josef Škvorecký: Život a dílo. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

Zbabělci si několik let své mediální slávy vybrali plnými doušky v 50. a 60. letech, od té doby tvoří samozřejmou součást české literatury. Nezůstaly ale samozřejmým inventářem domácích knihoven pro několik českých filmařů. I po mnoha letech jsou atraktivním tématem pro zfilmování, což dokazuje fakt, že kromě Miloše Formana o jejich realizaci snažili i další. Podle scénáře Petra Jarchovského měl *Zbabělce* v 90. letech točit nejprve Jiří Menzel, později Vladimír Michálek. Poslední verzi scénáře napsal pro svou zamýšlenou realizaci režisér a scénárista Bohdan Sláma v roce 2001.

..

9 NEREALIZOVANÉ NÁMĚTY A SCÉNÁŘE

JOSEFA ŠKVORECKÉHO

Tato krátká přehledová kapitola je věnována pouze českojazyčným dílům, které buď přímo vznikly v češtině nebo do ní byly později přeloženy. Anglické verze scénářů, které Škvorecký napsal v Kanadě, jsou uloženy v torontské Fisher Library a jedná se o scénáře s názvy *The Two Landings of Veronica* (1975, na motivy později využitě v románu *Příběh inženýra lidských duší*), *One Season in a Small Town* (1980, na motivy povídek z *Prima sezóny*) a *Viktor's Choice* (1983).²⁶⁷

Ve 28. díle spisů Josefa Škvoreckého *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře* je obsažen vedle scénářů k filmům *Zločin v dívčí škole*, *Zločin v šantánu* a *Farářův konec* a filmové synopse *Zbabělců* i nerealizovaný scénář s názvem *Irenka v mnohonásobném zrychlení*.

Na jeho vzniku se Josef Škvorecký posílel se svou ženou Zdenou Salivarovou, která první verzi scénáře zpracovala samostatně během svého studia na FAMU podle povídky H.G. Wellse *The New Accelerator*. Literární scénář uveřejněný ve spisech je publikován podle původní verze uložené v Národním filmovém archivu. Wellsova povídka manžele Škvorecké inspirovala pouze námětem, fabule příběhu je původní. Scénář nese podtitul *Viktoriánská šílenost* a děj se má odehrávat v malém anglickém městě na přelomu 19. a 20. století. Příběh je založen na pokusech dvou profesorů chemie, z nichž jeden vynalezl zpomalovač a druhý zrychlovač času. Hlavní problém případné filmové realizace by patrně spočíval v technickém provedení, protože ve scénáři jsou popsány situace, kdy například předměty nebo lidé strnou uprostřed pohybu, zatímco zbytek scény pokračuje dál.

Druhý díl *Bibliografie Josefa Škvoreckého* věnovaný česky publikovaným ohlasům na Škvoreckého práci pro divadlo, film televizi a rozhlas, obsahuje údaje o nerealizovaných námětech či scénářích. Ty z 50. a 60. let jsou zmíněny v kapitole o začátcích spolupráce Josefa Škvoreckého s filmem a kapitole věnované přípravě

²⁶⁷ PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Bibliografie Josefa Škvoreckého 2*. Praha: Literární akademie, 2005, s. 202.

Škvoreckého hrám a scénářům z období v Kanadě je věnován 34. svazek *Spisů s názvem Pekařův kluk a jiné hry a scénáře z exilu* vydané v Praze Literární akademií v roce 2008.

filmu podle románu *Zbabělci*. Všechny zde následně zmíněné scénáře a synopse spadají do období 80. a 90. let.

Z roku 1986 pochází Jarmilou Emmerovou do češtiny přeložený scénář spisovatele Jana Nováka *Příběh inženýra lidských duší*, jeho úryvek vyšel v časopise *Danny* 12, 2001, č. 2, listopad, na stranách 15-22.²⁶⁸ Stejnou látku se zkráceným názvem *Inženýr lidských duší* zpracovali do podoby scénáře roku 1991 také Michal Schonberg a Jiří Menzel.²⁶⁹ Úryvek vyšel ve stejném čísle časopisu *Danny* na stranách 23-33. Podle vlastního románu *Scherzo capriccioso* napsal anglicky Josef Škvorecký v roce 1989 scénář s názvem *Dvořák in love*, do češtiny přeložený Petrem Bramcem. Originál je uložen v torontské Fischer Library.²⁷⁰ Roku 1992 napsal Vladimír Drha filmovou synopsi podle románu *Konec nylonového věku*²⁷¹ a Jaromil Jireš synopsi podle novely *Legenda Emöke*.²⁷² Ta byla o pět let později natočena jako televizní film v režii Vojtěcha Šustra, který je i autorem scénáře. V roce 1996 napsal Škvorecký scénář s názvem *Malá pražská Matahára*²⁷³ na motivy vlastních *Povídok Tenorsaxofonisty*. Knižně scénář vydala Literární akademie v roce 2003, časopisecky vyšel opět v časopise *Danny*.²⁷⁴

²⁶⁸ PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Bibliografie Josefa Škvoreckého 2*. Praha: Literární akademie, 2005, s. 223, záznam číslo 4412.

²⁶⁹ Tamtéž, záznam číslo 4414.

²⁷⁰ Tamtéž, záznam číslo 4413.

²⁷¹ Tamtéž, záznam číslo 4416.

²⁷² Tamtéž, záznam číslo 4418.

²⁷³ Tamtéž, s. 224, záznam číslo 4419.

²⁷⁴ *Danny* 13, 2002, č. 1, květen, s. 9-15.

ZÁVĚR

Tématem diplomové práce byla osobnost spisovatele Josefa Škvoreckého a jeho přínos pro český film. Zájem byl soustředěn na filmová díla, jež vznikla podle Škvoreckého scénářů v průběhu druhé poloviny 60. let, a také na filmově adaptační možnosti prozatím nezfilmovaného románu *Zbabělci*. V centru pozornosti stály dílčí fáze postupu, během něž se původní literární látka transformuje přes dimenzi scénáře do výsledné filmové podoby, a také specifika jednotlivých fází. Popsána byla témata a motivy děl, žánrové definice, a hlavní úskalí adaptačního procesu vzhledem k podstatě literárního textu a filmového média.

Komparace běžně realizovaná v relaci literární předloha – filmová adaptace zde byla rozšířena o mezistupeň literárního scénáře. Hlavním kritériem výběru analyzovaných filmů bylo Škvoreckého autorství scénáře.

U každého ze čtyř filmů byl přínos Josefa Škvoreckého specifický. Prvním filmem, vzniklým na motivy Škvoreckého detektivních povídek a podle jeho scénáře, byl film *Zločin v dívčí škole* (1965). V práci byla pozornost věnována především závěrečné eponymní povídce v režii Jiřího Menzela, protože v sobě skrývala největší adaptační potenciál. Jelikož se nejednalo o klasický detektivní příběh, ale parodii na něj, zacházelo se v něm ironicky se zákonitostmi detektivního žánru. Menzel v režijním zpracování kladl důraz na vizuální stylizaci filmu, v níž zvyrazňoval především kontrast mezi tajemnou atmosférou prostředí a nečekaným vyústěním vyšetřování případu. Ve filmu jsou patrné inspirace klasickou groteskou a už zde se objevuje jeden z hlavních rysů Škvoreckého scénářů – příběh se odehrává v těžko identifikovatelném časoprostoru, který v sobě slučuje atributy různých dob. Tím příběh odděluje od konkrétní reality a dává mu všeobecně platný rozměr.

Zločin v šantánu (1968), taktéž režírovaný Jiřím Menzelem, vznikl z primární snahy natočit vyloženě divácký film, a tematicky a formálně navázat na předchozí spolupráci. Úspěšnost zajišťovali především hlavní představitelé filmu – výrazné osobnosti divadla Semafor: Eva Pilarová, Jiří Suchý a Jiří Šlitr. Obsahově i formálně film vykazuje značnou nevyváženost. Známé osobnosti silně spojené s nefikční realitou jen těžko souzněly se stylizovaným zpracováním, které se žánrově tříští na elementy detektivní komedie, muzikálu a alegorie fungování všemocného

politického systému. *Zločin v šantánu* je jediným filmem, k němuž Škvorecký napsal pouze scénář.

Odlišnou látku představuje film *Farářův konec* (1969) režiséra Evalda Schorma. Pouze v tomto případě se Škvorecký odklání od detektivního žánru. Na půdorysu anekdotického příběhu o falešném faráři v sobě film slučuje linii temného politického podobenství s náboženskou paralelou. Scénář *Farářova konce* je společným dílem Škvoreckého a Schorma. Úzké tvůrčí vazby fungovaly i během natáčení. V jejich spolupráci se pojí dva rozdílné umělecké naturely, z nichž ale konsenzuálně vychází filozoficky poutavý výsledek. *Farářův konec* vyšel knižně poněkud netradičně až po uvedení filmu v podobě filmové povídky, která se syžetově přísně drží filmového tvaru.

Posledním filmovým počinem před odchodem do exilu bylo pro Škvoreckého scénaristické zpracování vlastního románu *Lvíče*, podle nějž režisér Václav Gajer natočil film *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969). Zkoumání adaptačního procesu se zde soustředilo na dva klíčové okruhy. Prvním jsou tak říkajíc běžné problémy filmové adaptace vzniklé podle rozsáhlejšího románu. Nutně dochází k redukci v narativu i počtu postav. Zatímco důležitou složkou románu je společenská sonda do prostředí literárního nakladatelství, ve filmovém zpracování musela ustoupit do pozadí a příběh se soustředí na hlavní linii, jíž dominují postavy slečny Stříbrné a redaktora Karla Ledna. Druhý okruh problémů se podrobněji soustředí na komparaci strukturních vzorců románu a filmu. Škvorecký rafinovaně mísí dva žánry – melodramatický příběh a detektivku. Nakládá s nimi ale tak, že detektivní rozměr příběhu se naplno projeví až na konci, a proto je recipient nucen zpětně rekonstruovat detektivní zápletku, její jednotlivé elementy a indicie vedoucí k motivu zločinu. Scénář, jehož spoluautorem je Zdeněk Mahler, sice zachoval logickou stavbu narativu a podřídil ji účelně filmové adaptaci, nedokázal se však oprostit od výrazné jazykové roviny románu a zahltil scénář množstvím lyrických deskripcí, jejichž realizaci filmová adaptace nemohla respektovat.

Poslední obsáhlá kapitola práce se věnuje dosud nezfilmovanému románu *Zbabělci*. Jako pramen bylo využito vydání filmové synopse, jež vznikla ve spolupráci Josefa Škvoreckého a režiséra Miloše Formana. *Zbabělci* byli v době svého vzniku dílem provokujícím, ale i po letech mají v sobě silný potenciál pro

případné filmové zpracování. Mnohovýznamovost textu nabízí různé možnosti interpretace, jeho struktura a rozsah zase široké pole výběru ústřední linie příběhu.

Společným jmenovatelem práce na zmíněných dílech je úzký, většinou přátelský vztah k režisérským osobnostem, především Miloši Formanovi a Jiřímu Menzelovi. Na jejich společných aktivitách je zřejmý soulad v chápání humoru, výběru témat, morálních stanoviscích i pohledu na společnost.

Práce ukázala, že Škvoreckého filmové aktivity vykazují některé společné rysy. Většina filmů vychází z jeho oblíbeného detektivního žánru, který je ale kombinován s komedií či parodií, a často i s prvky jiných žánrů. Eklektické snahy zkombinovat elementy zaručující divácký úspěch s tématy závažnějšího charakteru někdy zatížily filmový příběh tak, že se jeho kompaktnost rozpadla. V tomto bodě spatřuji hlavní autorskou nedokonalost Škvoreckého filmové tvorby. U základu všech filmů stojí jeho skvělé vypravěčské schopnosti, které fikční film pro svůj dostatečně nosný narativ nutně vyžaduje. Škvorecký se ve své tvorbě pohybuje v širokém uměleckém záběru a to mu zaručuje jistou univerzálnost: rád a často se inspiruje zábavnou, nenáročnou literaturou, je schopen napsat velmi jednoduchý příběh, stejně tak složitě strukturovaný, čtenářsky náročný román. Hloubka jeho textů je nenápadně, ale sofistikovaně skryta pod primární bytostnou touhou bavit čtenáře. Touto zásadou se řídil i při psaní filmových scénářů.

BIBLIOGRAFIE

PRAMENY

KNIHY

ŠKVORECKÝ, Josef. *Lvíče*. Praha: Ivo Železný, 1996.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Smutek poručíka Borůvky*. Praha: Mladá fronta, 1966.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Zbabělci*. Praha: Československý spisovatel, 1966.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Zločin v šantánu a jiné filmové povídky a scénáře*. Spisy 28.

Praha: Literární akademie, 2007.

SCÉNÁŘE

ŠKVORECKÝ, Josef, SCHORM, Evald: *Farářův konec*. Literární scénář. Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-130-LS.

ŠKVORECKÝ, Josef, MAHLER, Zdeněk: *Flirt se slečnou Stříbrnou*. Literární scénář. Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-639-LS.

ŠKVORECKÝ, Josef, MENZEL, Jiří, SUCHÝ, Jiří: *Zločin v šantánu*. Literární scénář. Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-593-LS.

LITERATURA

KNIHY

BERNARD, Jan: *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den. Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994.

BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 1992.

DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm. Sám sobě nepřitelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1998.

FRYŠ, Miloš: *Filmy Evalda Schorma*. Praha: Český filmový ústav, 1992.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2005.

HVÍŽDALA, Karel. *Opustíš-li mne, nezahyneš. Rozhovory se Zdenou Salivarovou a Josefem Škvoreckým*. Praha: Ivo Železný, 1993.

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.
- CHVATÍK, Květoslav. Josef Švejk a Danny Smiřický. *Pohledy na českou literaturu z ptačí perspektivy*. Praha: Vydavatelství Pražská imaginace, 1991.
- JUNGSMANN, Milan. *Obléhání Tróje*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- JUNGSMANN, Milan. *O Josefu Škvoreckém*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1993.
- KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2001.
- KOSKOVÁ, Helena. *Josef Škvorecký*. Praha: Literární akademie, 2004.
- KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996.
- KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002.
- LUKÁCS, Geörgy. *Umění jako sebepoznání lidstva*. Praha: Odeon, 1976.
- LUKEŠ, Jan. *Orgie střídmosti aneb Konec československé státní kinematografie (Kritický deník 1987 – 1993)*. Praha: Národní filmový archiv, 1993.
- MACUROVÁ, Alena, MAREŠ, Petr. *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univerzita Karlova, 1992.
- MAREŠ, Petr, SCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- NÜNNING, Ansgard (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno 2006.
- PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Bibliografie Josefa Škvoreckého 2*. Praha: Literární akademie, 2005.
- PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Škvorecký 80. Sborník k mezinárodní konferenci o životě a díle Josefa Škvoreckého*. Praha: Literární akademie, 2005.
- PŘIBÁŇ, Michal (ed.). *Z dějin českého myšlení o literatuře. Antologie k Dějinám české literatury 1945 – 1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003.
- STANZEL, Franz. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého 3*. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000.

- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 4. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 5. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2000.
- SUCHÝ, Jiří. *Encyklopedie Jiřího Suchého* 7. Praha: Karolinum, Pražská imaginace, 2001.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- ŠKVORECKÝ, Josef, Salivarová, Zdena. *Samožerbuch*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1977.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*. Praha: Horizont, 1991.
- ŠŤASTNÝ, Radko. *Čeští spisovatelé deseti století*. Praha: HQ Kontakt, 2001.
- TRENSKÝ, Pavel. *Josef Škvorecký*. Jinočany: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1995.

ČLÁNKY Z DENÍKŮ A ČASOPISŮ

- AN. Setkání se slečnou Stříbrnou. *Lidová demokracie*, 4. 9. 1969, s. 6.
- BERKA, Pavel. Zbabělci. *Zápisník*, leden 1959. [ročník, číslo vydání a strana se nepodařilo dohledat]
- BROUSEK, Antonín. Recenzentův konec. *Listy* 2, 1969, č. 18, s. 8.
- DEN, Petr. O definici mládí. *České slovo*, září 1959, č. 8. [ročník a strana se nepodařilo dohledat]
- DN. Jít na Zločin v šantánu. *Filmové a televizní noviny* 14, 1968, č. 22, s. 2.
- DOČKAL, Jan. Farářův konec. *Film a doba* 37, 1991, č. 1, s. 56-57.
- DOSTÁL, Vladimír. Past na čtenáře. *Tvorba* 34, 1969, č. 26, s. 10.
- DVOŘÁK, Jan. Detektivka bez tradice. *Film a doba* 13, 1967, č. 3, s. 118-120.
- DVOŘÁK, Jan. Několik zvláštností Farářova konce. *Film a doba* 15, 1969, č. 2, s. 86-88.
- FRANCL, Gustav. Ať žije detektivka. *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 109-110.
- FRANCL, Gustav. Chození po laně aneb Zločin v dívčí škole. *Film a doba* 14, 1968, č. 12, s. 659-660.

FRANCL, Gustav. S láskou nejsou žádné žerty. *Film a doba* 15, 1969, č. 10, s. 526-530.

FTN. Evald Schorm je slavný. *Filmové a televizní noviny* 1, 1967, č. 10, s. 8.

GADAJ, Marzena. Škvorecký – jinak?. *Danny* 2, 1991, č. 1, s. 20-24.

GROSSOVÁ, Lída. Zločin a jeden z jeho původců Jiří Menzel. *Student* 4, 1966, č. 7, s. 6.

HEPNER, Ivo. Černé dívky pronásledují autory. *Svobodné slovo*, 31. 10. 1969, s. 8.

JJ. Slavnostní obnovená premiéra. *Záběr* 23, 1990, č. 11, s. 1.

HRBAS, Jiří. Okouzlení z trpělivosti. *Tvorba* 34, 1969, č. 36. [číslo strany se nepodařilo dohledat]

JUNGSMANN, Milan. Zbabělci po šesti letech. *Literární noviny* 13, 1964, č. 41, s. 5.

KEREŠOVÁ, Zdena. Flirt se slečnou Stříbrnou. *Československý voják* 27, 1969, č. 7, s. 48-50.

KLOBOUČNÍK, Jan. Proč jsou tu Zbabělci. *Mladý svět* 1, 1959, č. 5, s. 13.

KRATOCHVÍL, Jiří. Literatura coby kompenzace. *Host do domu* 16, 1969, č. 7, str. 31

LEDERER, Jiří. O Zbabělcích po deseti letech. *Reportér* 4, 1969, č. 18, s. 29.

MĚŠŤAN, Vojtěch. O scénářích pod čarou (rozhovor se Z. Mahlerem). *Práce*, 10. 10. 1968, s. 4.

MĚŠŤAN, Vojtěch. Svět filmu – Zločin v šantánu. *Večerní Praha* 16. 10. 1968. [nepodařilo se dohledat stranu]

PILÁT, Jan. Další detektivka. *Mladá fronta* 10. 2. 1966. [nepodařilo se dohledat stranu]

PUDILOVÁ, Sandra. Flirt Marie Drahokoupilové. *Kino* 24, 1969, č. 3, s. 8-9.

PUDILOVÁ, Sandra. Flirt v podzimním dešti. *Záběr* 1, 1968, č. 23, str. 3.

PUDILOVÁ, Sandra. Šest černých dívek. *Záběr* 2, 1969, č. 5, s. 3.

RYBÁK, Josef. Červivé ovoce. *Rudé právo* 14. 1. 1959, s. 4.

SKALKA, Miloš. Vina Václava Gajera (rozhovor s V.G.). *Květy* 1, 1990, č. 21, s. 10-11.

ŠVANDA, Pavel. Farářův konec. *Host do domu* 16, 1969, č. 2, str. 14.

VAGADAY, Josef. Poručík Borůvka opět zasahuje. *Mladá fronta* 29. 1. 1969. [nepodařilo se dohledat stranu]

VÁŇA, Otakar. Farářův konec. *Kino* 24, 1969, č. 4, s. 7.

WOLLNEROVÁ, Senta. Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 18, s. 4.

FILMY

Farářův konec (r. Evald Schorm, 1968)

Flirt se slečnou Stříbrnou (r. Václav Gajer, 1969)

Šest černých dívek (r. Ladislav Rychman, 1969)

Zločin v dívčí škole (Smrt na Jehle, r. Ivo Novák; Jak se žena koupe, r. Ladislav Rychman; Zločin v dívčí škole, r. Jiří Menzel; 1965)

Zločin v šantánu (r. Jiří Menzel, 1968)

INTERNETOVÉ ZDROJE

<http://www.csfd.cz>

<http://www.imdb.com>

<http://wikipedia.org>

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

CD-ROM: *Josef Škvorecký: Život a dílo*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1999.

DVD: MACHALA, Lubomír, GILK, Erik a kol: *Panorama české literatury*.

Elektronická verze. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 373.

RESUMÉ

The diploma thesis is focused on the film activities of the Czech writer Josef Škvorecký. His authorial work is rather vast. Besides fictional writings, he devoted himself to many kinds of literary domains during his life. He has been a translator (mainly of the American modern authors) and an essay writer. He has published articles in many Czech and foreign magazines and newspapers. In exile in Canada he presided Sixty-Eight Publishers together with his wife Zdena Salivarová and he lectured at Toronto University. Besides these activities, he also collaborated with many Czech film makers as a screenwriter.

The central item of this thesis are four films and also the adaptations of the novel “Zbabělci” (The Cowards), which has never been made into a film. The criterion for such choice was Škvorecký’s screenplay authorship. For his first film “Zločin v dívčí škole” (The Crime in a Girls’ School, 1965), he wrote a keynote and a screenplay. The film consists of three short detective stories, but the third story, directed by Jiří Menzel is more likely crime comedy. “Zločin v šantánu” (The Crime in a Night Club, 1968), a featured film, made by the same director, followed up with the same theme. Its screenplay is original. Next film, directed by Václav Gajer, “Flirt se slečnou Stříbrnou” (Flirt with Miss Silver, 1969) is based on Škvorecký’s novel “Lvíče” (Miss Silver’s Past). “Farářův konec” (The End of a Priest) directed by Evald Schorm is a parable grounded on a tale about a false country priest. Škvorecký based this screenplay on a real story. A book with the same title was released at the same time.

The attention is drawn to the particular stages of the process during which the original literary matter is transformed from a screenplay to the final film form. The themes and motives as well as genre definitions and main problems of adapting process are described with regard to an essence of a literary text and a film medium. The usual comparative procedure of the original text and the film adaptation was extended with a screenplay dimension as a halfway stage between these ultimate forms.

Works cited can be divided into four main groups. The first are Škvorecký’s non-fiction books about his own literary and film activities. The second group are books devoted to the theory of adaptation. I worked mainly with Brian

McFarlane's comparative method. The third group consists of monographic publications about the life and work of Josef Škvorecký and directors who worked with him on the films mentioned above. In the fourth sphere there are newspaper and magazine articles which reflected Škvorecký's film activities in the sixties.

The thesis proved that Škvorecký mainly used his favourite detective genre, but he often combined it with other kind of genres, like comedy, parody or allegory. Consistent features in his conception of characters or themes are not inherent due to two reasons. The screenplays were always derived from literary stories which were always different with respect to their extent (a short story, a novel) and genre. And also due to fact that not all screenplays were written according to some literary matter, the stories eventually adapted to the requirement of the film.