

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra: Českého jazyka a literatury
Studijní program: Učitelství pro 2. stupeň ZŠ
Studijní obor Český jazyk – občanská výchova

**ZTVÁRNĚNÍ POSTAV V LITERÁRNÍM TEXTU A
VE FILMU (PETR ŠABACH)**
**THE REPRESENTATION OF CHARACTERS IN
LITERARY TEXT AND IN CINEMA
(PETR ŠABACH)**

Diplomová práce: 09 – FP – KČL – D - 25

Autor: Věra Maximovičová

Podpis:

Vedoucí práce: Prof. PhDr.. Petr Mareš, CSc.

Počet

stran	grafů	obrázků	tabulek	pramenů	příloh
78	0	0	0	31	0

V Liberci dne: 18. 4. 2012

Čestné prohlášení

Název práce: Ztvárnění postav v literárním textu a ve filmu (Petr Šabach)

Jméno a příjmení autora: Věra Maximovičová

Osobní číslo: P06100748

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má diplomová práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé diplomové práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li diplomovou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé diplomové práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všechny systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne: 18. 4. 2012

.....

Věra Maximovičová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Prof. PhDr. Petru Marešovi, CSc. za odborné vedení mé závěrečné práce a cenné rady poskytnuté v průběhu jejího zpracování. Poděkování náleží rovněž mým rodičům a příteli, kteří mi byli morální oporou po celou dobu mého studia.

Anotace

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl prezentovat porovnání charakteristik jednotlivých literárních a filmových postav. Práce se zabývá analýzou postav ve vybraných literárních dílech Petra Šabacha a zároveň sleduje a hledá rozdíly ve ztvárnění v jejich filmovém přepisu. Cílem výzkumné části je nalezení odchylek literární předlohy ve filmu i s odpovídajícími příklady.

Diplomová práce uceleně předkládá definice literární postavy dle patřičných kritérií. V teoretické části je pozornost zaměřena na popsání metodiky a odpovídajících pohledů na definici filmové adaptace.

Klíčová slova: film, literatura, adaptace, literární postava, fabule, syžet, vyprávěcí strategie, Petr Šabach, charakterizace postav

Annotation

This thesis aims to present a comparison of the characteristics of each literary and film characters. This thesis analyzes the characters in selected literary works by Peter Šabach while looking for differences in their narrative construction in the film version. The main intention was to research and find a literary model variations in the film with the corresponding examples.

This thesis presents a coherent definition of literary characters in compliance with the appropriate criteria. The theoretical part is focused on describing the methodology and relevant views on the definition of film adaptation.

Keywords: film, literature, adaptation, literary character, plot, storyline, narrative strategies, Peter Šabach, characterization of the characters

Obsah

Úvod.....	7
1 TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1.1 Petr Šabach.....	9
1.2 Literární postava a charakterizace.....	12
1.3 FILMOVÁ ADAPTACE.....	14
1.4 JIŘÍ CIESLAR A MARIE MRAVCOVÁ.....	18
1.5 MODEL Y ADAPTACE.....	20
1.5.1 GEOFFREY WAGNER.....	20
1.5.2 MICHAEL KLEIN A GILLIAN PARKEROVÁ.....	22
1.5.3 BRIAN McFARLAINE.....	24
1.5.4 DUDLEY ANDREW.....	24
2 PRAKTICKÁ ČÁST - LITERATURA.....	27
2.1 Hovno hoří.....	27
2.1.1 Fabule a syžet.....	27
2.1.2 Postavy.....	28
2.1.3 Klasifikace postav.....	28
2.1.4 Charakterizace postav.....	30
2.1.5 Vyprávěcí strategie.....	31
2.2 Opilé banány.....	33
2.2.1 Fabule a syžet.....	33
2.2.2 Postavy.....	33
2.2.3 Klasifikace postav.....	33
2.2.4 Charakterizace postav.....	35
2.2.5 Vyprávěcí strategie.....	37
2.3 Občanský průkaz.....	39
2.3.1 Fabule a syžet.....	39
2.3.2 Postavy.....	40
2.3.3 Klasifikace postav.....	40
2.3.4 Charakterizace postav.....	42
2.3.5 Vyprávěcí strategie.....	44
3 PRAKTICKÁ ČÁST - FILM.....	45
3.1 FILM.....	45
3.2 Pelíšky.....	47
3.2.1 Hlavní postavy.....	48
3.2.2 Rodina Šebkova.....	48
3.2.3 Rodina Krausova.....	50
3.2.4 Ostatní postavy.....	50
3.3 Pupendo.....	52
3.3.1 Hlavní postavy.....	52
3.3.2 Rodina Márova.....	52
3.3.3 Rodina Břečkova.....	53
3.3.4 Ostatní postavy.....	54
3.4 Občanský průkaz.....	57
3.4.1 Hlavní postavy.....	57
3.4.2 Rodina Hájkova.....	57

3.4.3	Rodina Jehličkova	58
3.4.4	Rodina Kovandova	59
3.4.5	Rodina Kubíčková.....	59
3.4.6	Ostatní postavy	60
4	SHODY MEZI FILMY A KNIŽNÍMI PŘEDLOHAMI	62
4.1	Hovno hoří – Pelíšky.....	62
4.2	Opilé banány – Pupendo	65
4.3	Občanský průkaz – Občanský průkaz	67
5	ZÁVĚR.....	70
6	LITERATURA	73
6.1	Primární literatura	73
6.2	Sekundární literatura	74
6.3	Filmografie	77

Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat porovnáním literárních a filmových postav v díle Petra Šabacha. Tato diplomová práce je koncipována do čtyř velkých kapitol, které jsou tvořeny podkapitolami.

V první části, teoretické, práce představuje autora a jeho základní životní údaje a snaží se shrnout jeho tvůrčí činnost. Dále práce přibližuje několik vybraných postojů a přístupů předních filmových teoretiků, kteří se věnují teorii adaptace a uvádí přehled důležitých adaptačních modelů. Modely jsou doplněny vybranými příklady. Počátek bude věnován českému prostředí, kde teorie adaptace zatím svou tradici nemá tolik vybudovanou. Dále zmíníme angloamerické prostředí, které nám nabízí mnohé adaptační novely a kde je tradice větší nejméně obohacené o teorie filmových adaptací.

Druhá a třetí část, která je praktická, je mimo jiné rozdělena na části Literatura a Film. V části Literatura jsou prezentovány knižní předlohy *Hovno hoří*, *Opilé banány*, *Občanský průkaz*, jejich fabule a syžet, postavy, klasifikace postav, charakterizace postav a vyprávěcí strategie. Třetí část, jež navazuje, je taktéž praktická, ale nese podtitul Film. Hlavní náplní je představení filmových adaptací *Pelíšky*, *Pupendo* a *Občanský průkaz* vzniklých na motivy Šabachových knižních předloh a bližší seznámení s hlavními i vedlejšími postavami filmu.

Ve čtvrté části, poslední v této práci, se hledají podobné, ba přímo identické prvky v motivech filmových zpracování a v odpovídajících knižních předlohách. Důkladnějšímu zkoumání je podroben vztah film versus literatura a nalézají se společné vlastnosti v obou žánrech i v souvislosti s jejich specifickými vyjadřovacími schopnostmi, které činí skrze použité vyjadřovací prostředky z obou variant samostatná díla.

Hlavním cílem je porovnat shody a rozdíly mezi verbálním ztvárněním postav v literárním díle a jejich vizuálně-verbálním ztvárněním v rámci filmu. Dále je cílem práce přinést přehled vybraných adaptačních teorií a analyzovat již nastolenou problematiku filmové adaptace literárních děl, jasně ji představit, a následně ukázat její hlavní znaky na konkrétních příkladech.

Tato diplomová práce přináší vybraný přehled důležitých modelů adaptace doplněných filmovými příklady. Za nejinspirativnější model lze považovat model amerického teoretika Dudleyho Andrewa, který je popsán v podkapitole kapitoly Filmová adaptace. Záměrem této

diplovové práce je výsledování spojitostí literárních textů Petra Šabacha s adaptačními přístupy filmových ztvárnění povídek *Hovno hoří*, *Opilé banány*, *Občanský průkaz*.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Petr Šabach

Petr Šabach se narodil 23. 8. 1951 v Praze. Jak uvedl v osobním rozhovoru, nejdříve studoval střední knihovnickou školu, kde po roce studia, studium přerušil a nastoupil na matematicko-fyzikální gymnázium, které také přerušil a odjel pracovat do Anglie. Na gymnáziu ho mezitím vyhodili a při návratu z Anglie si dodělal maturitu na střední knihovnické škole. Dálkově vystudoval teorii kultury na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Prošel řadou různých zaměstnání, například pracoval jako technický redaktor v Pragokoncertu, metodik kulturního domu, hlídač v Jiřském klášteře, pracovník vykonávající inventury ve Středočeském nakladatelství a knihkupectví a odborný referent na Akademii výtvarných umění v Praze. Od roku 1987 pracoval jako organizátor programů Galerie hlavního města Prahy. Od roku 2001 se stal spisovatelem žijícím na volné noze a 10 let učil na Literární akademii Josefa Škvoreckého v Praze.

Svou tvorbu, jak uvádí v jednom rozhovoru, započal náhodou a prý docela pozdě, ve 30ti letech. Pracoval jako noční hlídač a kamarád mu nabídl, zda si nechce přivydělat a tak napsal první fejeton.

Základními náměty jsou pro autora návraty do dětství a dospívání, v prvotině lze mluvit o povídce Šakalí léta, která byla úspěšně převedena do filmové podoby. Moje práce se bude zabírat těmito třemi knihami: Knihou *Hovno hoří* (1994), která byla předlohou pro film *Pelíšky*, kde se Šabach zabývá především rozdílem mezi pohlavím mužským a ženským v uvažování a pohledu na život. Celý děj je vsazen do doby totality. Dále knihou *Opilé banány* (2001), která sloužila jako předloha k filmu *Pupendo*. I v této knize se autor věnuje svému dobře známému prostředí a zaměřuje se na dospívající hrdiny v době komunismu. Poslední knihou Petra Šabacha je *Občanský průkaz* z roku 2006, a bude to také poslední kniha, kterou se budu zabývat. Autor se v ní opět vrací do šedesátých let dvacátého století a období normalizace. Opět k sobě řadí jednu historku za druhou, opět popisuje příběhy svých kamarádů. Šabach se soustředí na zkušenosti party dospívajících spojené s nově nabytým občanským průkazem a „zrůdnou“ represivní silou státu, který průkaz tehdy patnáctiletým občanům vydal.

Jan Nejedlý poukazuje na slabší stránky autorovy tvorby, ale zároveň pozitivně vnímá skutečnost, že je Petr Šabach věrný svému rukopisu: „Od AC/DC [...] přece taky nikdo nechce slyšet nic jiného, než co umějí a léta hrají. [...] Ano, známe svého Šabacha. On nehledá téma, ale záminku k vypravování, dějovou kostru pro upíchnutí nových historek. [...] Šabach umí dobře odpozorovat všední situace, zvláště řečové mechanismy – stereotypy i perličky. Má dar Bukovského pohledu na svět [...], a hlavně: je prost přetvářky, [...] rafinovaných her se čtenářem. Šabachovou slabou stránkou však zůstává konstrukce, stavba příběhu (rozdíl mezi příběhem a příhodou tu stále propastně zeje).“¹

Nejpodstatnější předností autora si všímají Alice Horáčková a Viktor Šlajchrt: „Proslul příběhy, v nichž se prolíná svět dětí a dospělých, humor s melancholickým smutkem, hospodský tlach s poetikou, nevinnost s cudnou erotikou, vzpomínky a dějiny. Umí pracovat s detailem a vystihnout náladu, ať už je to nedělní dopoledne před obědem nebo rodinná hádka. Bývá kritizován za přemíru historek a anekdot a nedostatek 'hlubšího záměru', ale také je hojně čten a adaptován.“² „I když se Petr Šabach párkrát pokusil o komplikovanější příběhy, jeho doménou jsou zábavné historky. Má vytříbený smysl pro jejich spád, jemné citové odstíny, ozvláštňující detaily, živé scénky i dialogy, neméně však vyniká v umění zamířit v pravý čas přímo k pointě: je mistrem svěžích, dobře komponovaných miniatur.“³

Šabach je tvůrčí hlavně v povídkách a historkách. Složitějším tématům se vyhýbá. Dalo by se polemizovat, zda se jedná o vypravěče či spisovatele. Má propracované stupňování (gradaci) drobných anekdot, je vynikajícím pozorovatelem drobných detailů, a proto je tak velmi uvěřitelný. Velmi citlivě a až ohleduplně podává i emocionální hnutí postav. Nejlepší bývá, píše-li o době a prostředí, které důvěrně zná. Právě z tohoto důvodu nejčastěji zasazuje své příběhy do období totality. Bývá velmi věrný zažitě či odposlechnuté inspiraci. Tu také často sbírá v hospodách.

Šabach se sám nepovažuje za seriózního spisovatele. To slovo i nerad používá, v jednom televizním rozhovoru vyprávěl, jak musel poprvé oficiálně použít slovo spisovatel. Jednalo se o kolonku ve formuláři pro získání víza, když letěl do Ameriky. Autor si je také dobře vědom slabin své tvorby plynoucích z používání léty ověřeného modelu psaní: „Je zcela evidentní, že moje knížky jsou zplácány anekdoty, aby se člověk zasmál a přitom to mělo

¹ NEJEDLÝ, Jan. Řadovka bez hitu. Labyrint revue, 2004, č. 15-16, s. 218.

² HORÁČKOVÁ, Alice. Potřebuju vyprávět lidem. MF Dnes, 2006, č. 307, s. D/1.

³ ŠLAJCHRT, Viktor. S těmahle budou jen potíže. Respekt, 2006, č. 39, s. 22.

trochu děj. Mně příběhy moc nejdou. U povídek na pět stránek to ještě jde, ale vymýšlet nějaký složitý a vrstevnatý příběhy se mi ani moc nechce.“⁴

Šabachovy povídky jsou více než fabulací záznamem života. Autor mnohdy začíná psát, aniž by měl kostru příběhu předem promyšlenu. Vypravěč autora vnímá skutečnost kolem sebe naopak zdola, všímá si drobných detailů, které ostatním unikají a které mohou vytvořit překvapivý celek. Své postavy nezesměšňuje, ale snaží se je dopodrobna poznat, prohlédnout. Petr Šabach je jedním z nejvýraznějších a zároveň nejprodávanějších spisovatelů české literární tvorby posledních dvaceti let. Na rozdíl od některých svých podobně úspěšných současníků je schopen uspokojit zájem velmi širokého spektra čtenářů.

⁴ JANDA, Martin – ŠABACH, Petr. Šabacha román neláká. Magazín Práva , 2002, č. 8, s. 22-23.

1.2 Literární postava a charakterizace

Bohumil Fořt uvádí, jak Baruch Hochman ve svém díle *Postava v literatuře* tvrdí, že „postavy nežijí pod obálkou knihy“, a to znamená, že postavy nežijí v lidském slova smyslu a že jsou do jisté míry nezávislé vůči textu, kterým jsou založeny. Jejich literární život je plně závislý na aktech kreace a recepce v systému literární komunikace. Literární postavy v tomto pojetí jsou tedy sémiotické konstrukty založené fikčními texty a vyvolané aktem recepce: „prostředky generování obrazů postav samy o sobě nekonstituují postavu, nýbrž jí označují“.⁵ Existují dva základní principy, první je strukturalistický (sémiotický) přístup, který chápe literární postavu jako textový fenomén a jako takový druh fenoménu ji i zkoumá. Druhý přístup (mimetický) se dívá na literární postavu jako na entitu, která vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky. V dějinách zkoumání literárních postav se oba přístupy vyskytují vedle sebe, vzájemně se doplňují a někdy se i do jisté míry setkávají.⁶ Tyto přístupy vycházejí z přesvědčení, že literární postavy nejsou čistě textovými entitami a že naše vnímání těchto entit souvisí s mimetickými procedurami vnímání a interpretace reálných lidí, netvoří jasně vývojovou linii – objevují se vesměs ve formě pouhých konstatování na různých místech a v různých vývojových momentech přemýšlení o postavách.⁷

Při rozboru charakterizace postav v prózách Petra Šabacha budu vycházet z rozčlenění prostředků charakterizace, které navrhuje Patrick O'Neill. Uvádí dva základní způsoby charakterizace postav: přímou definici a nepřímou reprezentaci. Přímá definice, která vyjadřuje, co postava říká, jak to říká a v jakém kontextu to říká, může být zvláště efektivní a ekonomický způsob charakterizace nejenom mluvících postav, ale také těch, k nimž je mluveno a těch o nichž je mluveno.⁸ Přitom dichotomii objektivní vypravěč X subjektivní postava musíme chápat jako dva protikladné póly na ose objektivní X subjektivní vyprávění. Definice postav podané „objektivními“ vypravěči mají jistě objektivnější platnost než definice podané vypravěči subjektivizovanými. Obecnou vlastností atributů literárních postav získaných definicí je statičnost, postava je vždy definována teď a tady.⁹

⁵ FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 57

⁶ tamtéž s. 57-58

⁷ tamtéž s. 59

⁸ tamtéž s. 51

⁹ tamtéž s. 65

Pro přímou definici je nezbytné, aby byla čtenáři sdělována hlasem s největší autoritou v textu. Touto postavou bývá ve většině případů pouze vypravěč. Vysloví-li určitý komentář o konkrétní postavě jiná postava, slouží tento komentář také k její charakterizaci, pravdivostní hodnota ovšem pro čtenáře není jistá, nejedná se tedy o přímou definici.¹⁰

Nepřímá prezentace nepojmenovává rysy postav přímo, ale představuje a předvádí je různými způsoby, nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, která mu je naznačována. Nepřímá reprezentace postav je založena v rozmanitých a často i vzájemně se prolínajících narativních realizacích, které obsahují různé hluboké vrstvy implicitních výrazů – od vzhledu postavy až k jejím činům a promluvám.¹¹ Nepřímá prezentace nepojmenovává rysy postav přímo, ale představuje a předvádí je různými způsoby, nechává na čtenáři, aby si sám vyvodil vlastnost, která mu je naznačována.

¹⁰ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. Poetika vyprávění. 1. vyd. Brno: Host, 2001, s. 45-47.

¹¹ FOŘT, Bohumil. Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání. 1. vyd. Praha Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008, s. 66

1.3 FILMOVÁ ADAPTACE

Napodobení, tedy adaptaci, lze popsat jako vztah mezi formou vylíčení, tedy výsledkem i procesem, objektem i aktem, strukturou i strukturací jedné či více skutečných či fiktivních událostí, sdělovaných jedním či více (více či méně zřetelnými) vypravěči jednomu, dvěma či více (více či méně zřetelným) adresátům¹² skrze verbální nebo audiovizuální narativ. Činnost, při které se dílo podrobuje modifikacím, ať částečným nebo jen s cílem vytvořit rozdílný umělecký dojem, a je z velké části upraveno skrze užívání jiných technik, lze nazvat procesem napodobení. Výsledek těchto činností lze tedy považovat za umělecké dílo – adaptaci. Takto může být provedena úprava původního díla použitím nových technik. Proto dochází k adaptacím například divadelní hry pro potřeby rozhlasu stejně jako k adaptacím orchestrální hudební skladby vytvořené v původním znění pro celý sbor muzikantů do podoby sólové varianty jednoho hudebního nástroje. Často dochází k úpravám díla za účelem následné reprodukce pro odlišný typ publika, než pro které bylo určeno původně. Tímto způsobem může docházet k adaptaci románu určenému pro mládež, který byl původně určen pro dospělé publikum.¹³

V průběhu svého bádání došla k inspirativním závěrům ve snaze definovat pojem adaptace také Julie Sandersová, která přichází s termíny přisvojení a adaptace. Pod slovem adaptace Julie Sandersová přichází s vysvětlením, že se jedná o kreativní aktivitu mající vždy jasný vztah a vazbu na původní a originální text. Osvojení naproti tomu znamená, že se jednotliví autoři nedrží původního textu a jejich nová díla se výrazně odlišují od zdrojových podkladů, a dochází tak k vytváření „zcela nového kulturního produktu“. ¹⁴ Sandersová tedy adaptaci považuje vždy za dílo vyznačující se signály, které člověka navedou k původnímu textu, zatímco pojem přisvojování takové indicie v zásadě tlumí a nalezení spojitosti s originálním textem je bezpochybně složitější. V knize *A Theory of Adaptation* (2007) si Linda Hutcheonová při definování adaptace klade otázku, zdali tvůrci adaptují podobu syžetu, styl a tedy nejenom fabuli. Snaží se vidět adaptaci jako konečný a výsledný produkt, ale také vnímá samotný proces vzniku takového díla a jeho narativní strategii. V případě hotového produktu dochází k posuzování dokončeného díla, jež ve vazbě na originální předlohu vyznívá ve formě poměrně výstižného a jasného převyprávění textu vlastními slovy.

¹² BÍLEK, Petr. A. Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu. Brno: Host 2003. s. 127.

¹³ Kolektiv autorů. Adaptace. In SOURIAU, Étienne (ed.) – KREJZOVÁ, Anna (ed.). Encyklopedie estetiky. Praha : Victoria Publishing, 1994, s. 20–24.

¹⁴ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation* (New Critical Idiom). London : Routledge, 2006, s. 26.

Kromě parafráze Linda Hutcheonová přichází se zamyšlením nad přístupem k překladu ve vazbě na původní dílo a konstatuje, že se nejedná pouze o převedení z jedné „formy“ do druhé. Definici v tomto znění můžeme považovat za dostatečně výstižnou, jelikož detailně popisuje charakter adaptace jako přínosnou možnost tvořící mezičlánek proměny daného díla. Zamyšlení nad procesem vzniku adaptace poté odhaluje vznik odlišného a nového díla. Autoři adaptací se prezentují vlastní kreativitu, detailně a precizně pitvají originál a přicházejí s vlastním a osobitým pohledem a ne zřídka dochází k překódování díla do jiného média.

Stěžejní teoretické a metodologické koncepty týkající se filmových adaptací se začaly formovat až v souvislosti s etablováním studia filmu na amerických a britských univerzitách v 60. a 70. letech. Georgie Bluestone byl jeden z prvních, kdo se věnoval teorii adaptace. Na jednoznačnou rozdílnost literatury a filmu poukazuje v knize *Novels into Film* (1957), ve které tvrdí, že literární text nemůže být adaptován do podoby filmového vyprávění a z tohoto důvodu se film nemůže podobat původní předloze. Literatura, respektive její jazyková povaha, se natolik odlišuje od prezentačně-vizuální podoby filmu, že vytváří propast, kterou nelze překročit. Literární předloha, tedy základ pro filmový námět, a potažmo scénář poskytují každému filmovému režisérovi, scénáristovi, dramaturgovi a dalším pouze odrazový můstek pro vlastní pohled a zpracování díla.¹⁵

Bluestone ve své knize odstartoval na jedné straně nekončící etapu porovnávání a vyhledávání spojitostí a na druhé straně rozdílů mezi filmem a literaturou. Nesmiřitelné rozdělení těchto přístupů ve zpracování literárního a filmového díla, slova a obrazu, do dvou vzájemně se nepřekrývajících částí lze ilustrovat i v poezii a výtvarném umění. Ve srovnání s filmovým ztvárněním působí literatura „jednokolejně“, minimálně při pohledu na své základní stavební jednotky. Oproti tomu filmové zpracování jako mnohvrstevné médium přináší kromě jazykového popisu a projevu také vizuální vjem, tedy tvorbu emocí skrze obraz, hudbu atp.

Na důsledky této dvojkolejnosti se také v dnešní době musí upozorňovat: filmovému adaptátorovi se nabízí použití vícečetných kombinací, například k dosažení výraznějšího nesouladu mezi obrazovou stránkou a hudebním podtextem. Tato disharmonie však nesmí být chápána jako objektivně nepatřičná, neboť může být zcela legitimní a záměrnou součástí daného zpracování. Skrze tento hravý přístup plný proměn v jednotlivých stavebních prostředcích se filmovým tvůrcům nabízí možnost adaptovat roli vypravěče autorského

¹⁵ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : John Hopkins University Press 2003, s. 61–62.

příběhu včetně jeho komentářů, bez toho, aniž by výslovně zazněla slova vypravěče z literární verze. Takový přístup vychází spíše z literárního pojetí a čtení filmové verze, jelikož bere na vědomí složitou strukturu, souhru a soulad každého filmového prostředku. Některé poetické struktury, textové hry, formalistické pasáže závislé na době četby a jiné odkazy, typicky filosofické, nelze jednoduše do filmového média převést. Každý pokus pak nutně musí skončit přinejlepším u doslovné citace textu, čímž se ovšem ztrácí možnost převodu kompletního díla. Buď lze nabídnout linku a povrch, nebo hloubku a spleť, zejména abstraktní a někdy až ne zcela srozumitelné výjevy a pocity, které z filmu učiní na první pohled nesourodé a zamotané audiovizuální dílo. Právě a teprve tehdy, pokud si souhru plně uvědomíme, jsme schopni filmové adaptaci porozumět.

Filmovou adaptací a její teorií se, jak již bylo zmíněno, zabývají také Linda Hutcheonová či Julie Sandersová. V dalších kapitolách této práce, které budou následovat, bych se ráda zmínila i o dalších badatelích: Brian McFarlain, Michael Klein, Dudley Andrew, Gillian Parkerová, a Geoffrey Wagner, tedy autoři z angloamerického prostředí. V českém prostředí má práce zmiňuje výsledky a práci Marie Mravcové a Jiřího Cieslara.

V angloamerickém prostředí nelze zapomenout na Deborah Cartmellovou, která se společně s Imeldou Whelehanovou a Timothyem Corriganem věnuje teorii adaptace. Tito badatelé zakládají a následně i začínají vydávat magazín *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies*. Cílem tohoto časopisu bylo, a dosud je, vyhledávat spojitosti mezi vědou o filmu a o literatuře a dokazovat tak, že se tyto disciplíny oboustranně doplňují a „obohacují skrze porozumění překladu jednoho umění do druhého a vzájemné mísení 'literárního' a 'filmového'“¹⁶. Z tohoto pohledu je setkávání a střetávání literárněvědné a filmovědné metodologie zásadní pro směřování adaptačních studií, což by jim mělo také přinést vymanění z jednostranného vlivu literárních pojednání.

Otázkám spojeným s problematikou adaptace se v Polsku věnuje Alicja Helmanová. Tato teoretička působící v Polsku nabízí ve své studii *Tvořivá zrada: Filmové adaptace literárních děl* (2005) výčet autorů a jejich názorů na teorii adaptace včetně několika pohledů na proces adaptace. Autorka na základě historických proměn přichází s vlastním setříděním adaptací a obecně se věnuje popisu a úvahám o petice filmu. Helmanová vyvozuje poetiku filmového zpracování ze skutečnosti, z přímého vztahu s realitou, ze zkušeností samotných tvůrců, které ukazují jejich vztah s kulturní zvyklostí, konvenčním vývojem, jinými podmiňujícími a mimouměleckými faktory, kterými jsou popsány způsoby adaptace. Tyto

¹⁶ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*. 2010, č. 1, s. 19.

praktiky ve formě rozmanitě determinovaných konvencí se týkají využívání psané předlohy a je možné je vztáhnout a připisovat k historickým, individuálním i národním činitelům (jednotlivým autorům případně jednotlivým dílům).

Dále bych chtěla zmínit v Polsku působícího Marka Hendrykowského, odborníka na dějiny filmu, který ve své knize *Słowo w filmie* (1982) rozpoznává tři výchozí linie či druhy spojitostí mezi filmem a literaturou::

- a) adaptace textu,
- b) zpracování slovní vrstvy filmu,
- c) literární odkazy.

Jeho práce *Słowo w filmie* reprezentuje pokus o souhrnný a systematický nástin toho, jak funguje přirozený jazyk ve struktuře filmu. Autor zjišťuje, jakým podílem se na výstavbě filmového příběhu účastní „slovo“ a v rámci toho zkoumá význam samotné filmové výpovědi. V inspirativním pojetí Hendrykowského se kontakt dvou textů, literárního a filmového, prostřednictvím adaptace ukazuje pouze jako jeden z mnoha možných, a to nikterak výsadní způsob pronikání literárního kontextu do vnitřní znakové struktury filmu. Širší, systémový přístup Hendrykowského překonává tradiční obraz s nadměrně vyexponovaným jevem adaptací na úkor všech ostatních forem kontaktů literatury a filmu, obraz charakterizovaný silným antagonismem a hermetičností vztahů, zkoumaných v rovině dílo – dílo, a obrací badatelský zájem na ony rozličné kontakty a vazby, jejichž prostřednictvím se vnitřní svět filmového díla nasycuje prvky literárního universa bez ohledu na to, jedná-li se o adaptaci či nikoli.¹⁷

¹⁷ HENDRYKOWSKI, Marek. *Słowo w filmie*. Warszawa 1982, s. 182.

1.4 JIŘÍ CIESLAR A MARIE MRAVCOVÁ

V českém prostředí se neobjevuje text, který by si kladl za cíl vytvořit specifický adaptační model, jež by bylo možno využít při snaze vymezit konkrétní adaptaci. Problému adaptace tak například věnuje pozornost badatel Jiří Cieslar. Ten ve své studii *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací* zkoumá dva přepisy elementárního českého literárního díla, při čemž se soustředí na dva modely v pojetí adaptace:

1. adaptaci,
2. interpretaci.

Podle Cieslara je adaptací převedení literární předlohy do podoby filmové, jehož cílem je striktně, bez problematizací dostat smyslu předlohy a uchovat jeho strukturu jak v ohledu celkovém, tak v detailech, bez použití výraznějších nových akcentů, bez patrnějších motivických přeskupení. Právě film Františka Čápa, uvedený v roce 1940, citlivě přenáší hodnoty původního díla. Interpretaci Cieslar chápe jako relativně nové „přečtení“ díla, tím je myšleno, že výkladem, osobitou reflexí a podáním předlohy je interpretace i „domyšlením“ původního předlohy, což může vést k rozvinutí a rozpracování základní myšlenky adaptovaného díla. Toto obohacení příběhu však nepřekračuje jeho primární zaměření a myšlenkové sdělení. Takový přepis se může stát „meditací nad motivy textu, která originálně a přitom velmi obezřetně předává z literárního díla na první pohled patrné i to, co je v něm obsaženo jako možnost, in statu nescenci – zárodečně, v náznaku, v jeho nedourčených 20 „mezerách“¹⁸. *Babička* (1971) natočená režisérem Antonínem Moskalykem na základě scénáře Františka Pavlíčka je Cieslarem označena jako interpretace. V Modelech adaptace a interpretace Jiřího Cieslara lze spatřovat paralely s adaptačními modely Geoffreyho Wagnera transpozicí a analogií.¹⁹

Marie Mravcová, která v českém prostředí velmi výrazně přispěla k adaptačním studiím ve své knize *Literatura ve filmu* (1990), zmiňuje příběh jako pouto mezi filmem a literaturou.

¹⁸ SYCHROVÁ, Štěpánka. *Teorie filmové adaptace literárních děl*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2011, s.20.

¹⁹ CIESLAR, Jiří. *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací*. In *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. Praha : Československý filmový ústav, 1988, s. 238.

Vyprávění příběhu je dle Mravcové společný prvek, který se neustále zlepšuje a zdokonaluje. Vztah mezi filmem a literaturou odhaluje rovina vztahů a slov. Slova jako abstraktní znaky vedoucí k představě a filmové obrazy vedoucí ke konkrétnímu vjemu, tedy k potlačení interpretační otevřenosti. Sémiotika jako vědní obor zkoumající znakové systémy se věnuje popisu intermediálních vztahů. Z pohledu sémiologie lze filmovou adaptaci označit jako intersémiologický překlad, jež díky konkretizaci prezentuje slovní vyjádření v audiovizuální formě a kromě změny formy dochází k proměnám významů v příběhu. Na základě intersémiotického překladu mezi literárním dílem, které pracuje se slovy, což je abstraktní znak komunikátu a filmem, jehož komunikátem je filmový materiál, definujeme film jako smíšený komunikát kombinující prvky mluveného a ne-mluveného systému. Na kolektivní paměť a kolektivní recepci působí převaha verbální kultury, která ve 20. století zesiluje.

Filmové zpracování organicky propojující zcela odlišné umělecké druhy exprese, jako je například hudba a architektura, divadlo a výtvarné umění vytváří most mezi nonverbálním a verbálním médiem. Forma sktruktury, jako je osnova příběhu, uspořádání metafor či symbolů na jedné straně sdílí s literaturou i společenské hodnoty, zkušenosti, mýty a jiné významové celky.²⁰

²⁰ MRAVCOVÁ, Marie. Literatura ve filmu. Praha : Melantrich, 1990, s. 10 – 11.

1.5 MODELÝ ADAPTACE

Literární předloha a věrnost této předloze je zásadní pro mnohé kritiky filmových adaptací. Je však nutné vzít v potaz a soustředit se na rozdíly v možnostech obou médií – filmu a literatury, a také na fakt, že skrze adaptování „slova do obrazu“ přichází na svět film, tedy zcela nové umělecké dílo. Zdroj, tedy originální literární text, má vliv na inspiraci autora filmového zpracování avšak z pochopitelných důvodů přináší určitá omezení, která jsou výraznější například při adaptaci náročné literární formy do jednoduššího dějového momentu, kde pak pokus o adaptaci končí u citace textu a zcela se tak ztrácí možnost převodu kompletního díla. Po zhlédnutí výsledného filmového produktu se divákovi do podvědomí vkrádají myšlenky na fakt, že scénář nestihl zařadit všechny dějové epizody literární předlohy.

Literární díla známých autorů často vyvolávají diskuzi a také sporné reakce. Čtenáři, tedy ti, kteří jsou seznámeni s literární předlohou a zároveň se staví do role diváka, tedy toho, kdo zhlédl filmové zpracování, si přinášejí svoje vlastní a naprosto subjektivní představy a nehodlají se většinou smířit s faktem, že příběh podnícený jejich fantazií je najednou prezentován odlišně. Filmová adaptace však častokrát nemá za cíl věrně a přesně kopírovat literární předlohu. Využívání pouze vybraných motivů knižní předlohy lze nalézt v mnoha adaptacích, a proto se divák ve filmu setkává pouze s některými postavami, které zná z knižní předlohy a naopak se může seznámit s charaktery zcela novými. Angloamerické prostředí má historicky největší základnu těchto autorů a jejich cílem je pochopit literární dílo a jeho vztah k povaze adaptace, míře věrnosti a zdařilosti. Postihnout míru zdařilosti se snaží hlavně nikoliv však pouze angloameričtí autoři adaptačních teorií.

V kapitolách níže uvedu některé autory, jejichž výsledky doložím skrze vybrané filmové příklady.

1.5.1 GEOFFREY WAGNER

Kniha *The Novel and the Cinema* (1975) od Geoffreyho Wagnera zmiňuje tři možné druhy adaptace:

1. transpozice (transposition),
2. komentář (commentary),

3. analogie (analogy)²¹

Z pohledu transpozice se jedná o románové přenesení na filmové plátno, avšak to nelze provést s jakýmkoli dílem. Příkladem transpozice budiž *První láska* (1970) režiséra a herce Maximiliana Schella²². Tato prvotina v originále *Erste Liebe* byla do tuzemských kin uvedena pod názvem *Okouzlení*. Diváka zasáhne tento počín především výraznou výtvarnou kvalitou ztvárnění filmového obrazu. Intenzivního zážitku této formy je vyvoláno krásou venkovní a interiérové barevné a světelné skladby, obrazu, avšak nikoli skrze statické, ale neustále se měnící a nové dynamické pohledy, výřezy a záběry kamer. Tento protiklad a neustálá změna zachycovaného obrazu a rytmu v jednotlivých, částečně překryvných, přechodech je doprovázena rozdílností mezi výrazem ale i stylem, rozdílností mezi jarem, létem, podzimem a zimou, rozdílností mezi láskou a smrtí, mládím a stářím, krásou a ošklivostí. Shell si pro svoji režijní prvotinu vybral literární předlohu nostalgickou prózu Ivana Sergejeviče Turgeněva *První láska* zasazenou do prostředí s již zaniklým šlechtickým světem 19. století. Tato novela ukazující svět šlechtických sídel a jejich zánik byla velmi detailně, místy až zarputile přenesena do filmové podoby. Režisér své dílo pojal jako autorský počín a natáčení vycházelo plně z předlohy. Komentáře objevující se v režisérem změněných pasážích doplňují a objasňují záměr autora.²³

Jako příklad druhého adaptačního modelu (komentář) lze považovat film *Cesta do Indie* (1984) za kterým stojí režisér David Lean. Spisovatel Edward Forster ve stejnojmenném románu popisuje osudy postav neustále se setkávajících, rozcházejících, sbližujících, zachraňujících atp. Velmi mistrně tento příběh Lean vypráví na filmovém plátně. Ten svoji verzi scénáře napodobení vystavěl na prvcích dialogu, akce a oddělené fragmenty originálního textu předlohy vybíral se záměrem celkové vyznění půvabu a smyslu příběhu nenarušit. Nutno podotknout, že výsledek tomu odpovídal.²⁴

Třetím prvkem modelu je analogie, která připouští do značné míry výrazné oddálení se od originálu s úmyslem vytvořit nové, svěbytné a samostatné umělecké dílo. Film *Romance pro křídlovku* (1966) českého režiséra Otakara Vávry lze být považováno za analogii

²¹ WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 219 – 231.

²² Tomuto filmu se dostalo velmi příznivého diváckého i kritického přijetí. Na Mezinárodním filmovém festivalu v San Sebastianu získal Stříbrnou mušli a v Panamě v roce 1971 hned čtyři ceny: za nejlepší režii, za nejlepší herecký výkon, za kameru, za nejlepší vedlejší herecký výkon. V roce 1971 byl nominován na Oscara za cizojazyčný film a vyhlášeno nejlepším švýcarským a západoněmeckých filmem roku

²³ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha : Melantrich, 1990, s. 19 – 38.

²⁴ Tamtéž, s. 125 – 139.

natočenou na motivy básně Františka Hrubína se stejným názvem. Hrubín společně s Vávrou pracoval na scénáři a byl také účasten průběhu natáčení. Díky této spolupráci (již třetí) vzniklo natolik umělecky a poeticky unikátní umělecké dílo, které je velmi ojedinělé. Zarámovaný příběh vypráví o dávné první lásce i hořkém zklamání, o setkání se smrtí. Vávra nevnáší básnické prvky uměle. Lyrika, ale také jistá živočišnost, prosvítá celou dramatickou tkání, soustředěna do prosluněných krajinomaleb, roztočeného kolotoče či nahého ženského těla obtékaného vodou. Film stejně jako předloha není čistě výpravňá báseň, ale jedná se o romanci, tedy příběh a výpověď v něm má i podtext lyrický.²⁵

1.5.2 MICHAEL KLEIN A GILLIAN PARKEROVÁ

Rozčlenění navržené M. Kleinem a G. Parkerovou je variací již uvedeného rozdělení G. Wagnera. Klein společně s Parkerovou sestavili taktéž triadický model:

1. dodržení věrnosti k hlavní linii příběhu (fidelity to the main thrust of the narrative),
2. příběh zachovává primární linii vyprávění, zatímco text samotný prochází interpretací či je v něm ukázáno na slepá místa a nepřiznané předpoklady²⁶
3. originální literární předloha je pojata jako hrubá a syrová forma, jako nástroj pro vytvoření nového díla.²⁷

Jako příklad filmové adaptace, jež je věrná své předloze a drží se zcela hlavní linie originálu, uveďme adaptaci románu *Pokání* od Iana McEwana. Převedení románu na filmové plátno nemělo snadný průběh, originální příběh popisuje vnitřní svět jednotlivých postav. Christopher Hampton se v roli scénáristy snažil citlivě a pevně držet knižní předlohy, která je patrná především v poměrně dlouhém úvodu, který se odehrává v létě v průběhu horkého dne roku 1935 v Anglii. Román stejně jako film, zobrazuje události ne jak jdou za sebou, ale tak, jak jsou vnímány postavami. Napříč celým filmem jsou divákovi poskytovány indicie, aby pochopil nečekanou zápletku v závěrečné fázi filmu. Přestože jsou prezentovány vcelku výrazně (např. při pohledu Robbieho na letoun, který prolétá nedaleko a který vzbuzuje nepříjemné předtuchy), vnímá je divák jako sekundární jev, doplňující celkový význam a

²⁵ Tamtéž, s. 165 – 186.

²⁶ Dekonstrukce je označení týkající se jednak způsobu, jak lze odhalit určitou posloupnost znaků, jednak se jím míní metoda sémiotické analýzy, o níž se v 60. letech 20. století opírali R. Barthes, U. Eco, při svých pokusech rozvíjet strukturalistické postupy. Princip dekonstrukce je založen na předpokladu, že v základech kultury jsou vepsány kódy, jež je možné číst a interpretovat jako text. (Lexikon teorie literatury a kultury)

²⁷ KLEIN, Michael (ed.) – PARKER, Gillian (ed.). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederick Invar Publishing, 1981, s. 8 – 13.

souvislosti. K plnému porozumění dojde divák až při opakovaném zhlédnutí filmu. Spokojenost a klid v průběhu letního dne je v první části filmu náhle ukončena tragédií a následující část popisuje anglické vojáky na počátku války i jejich pobyt v Londýně po porážce Francie.

Na základě dramatu *Othello mouřenín benátský* Williama Shakespeara, byl natočen film „O“, režiséra Time Blakea, jež byl v české distribuci uveden pod názvem *Othello* (2001). Film si uchovává primární linii příběhu a ukazuje vášň, žárlivost a zradu odehrávající se v prostředí americké střední školy. Odin, jediný afroamerický žák a hlavní hrdina příběhu, je vynikající basketbalista a má za přítelkyni Desi. Žárlivost jeho nejlepšího přítele Huga se mění na plán pomsty, kdy společně s Rogerem, který je také zamilovaný do Desi, Michaelem, který je vyloučen z družstva košíkové a Emily, nejlepší kamarádkou Huga vykonají zločin vraždy. Ačkoli se oproti literární předloze výrazně změnilo prostředí je divák schopen zcela jasně identifikovat v jednotlivých postavách Othella, Desdemonu a další.

Originál pojatý ve smyslu syrové a hrubé formy pro své zpracování použil Petr Zelenka jako režisér, když natočil film *Karamazovi* (2008). Pro Zelenku byl inspirací román *Bratři Karamazovi* a stejnojmenná divadelní dramatizace Evalda Schorma, na jejichž základě vznikl scénář a později celovečerní film. Na filmu participovali stejní herci, kteří reálně vystupují v inscenaci Dejvického divadla a na tomto základě a díky tomu se utvořila kostra nepříliš klasické adaptace. V polském Krakově se tito herci účastní divadelního festivalu ve slévárenské hale. Právě probíhající generální zkouška však nedlouho po svém startu ztrácí své hranice, jevištěm se stává celá hala a herci nečekaně mění svoji identitu. Postavu Fjodora Pavloviče Karamazova ztvárňuje Ivan Trojan, který kromě ní hraje také sám sebe a rozdíl mezi jednotlivými rolemi je více než patrný. Zhýralý a bujarý, hlučný a opilý se vydává do pekla, které jej vrací zcela jiného – klidného a tichého. Takovýchto „schizofrenních“ postav je ve filmovém zpracování několik. Přihlížející dělník nacházející se v těžkém životním momentu je hrou silně ovlivněn. Není jednoznačně identifikovatelné, kde překrývají hranice mezi zdáním, klamem v Dostojevského verzi a filmovým zpracováním. Divadelní hra je skutečnější, než se na první pohled mohlo zdát. Film se poté co byl Zelenkou představen v divadle musel zredukovat, nutno podotknout opětovně a v Dostojevského díle tak zůstává sice méně postav, nicméně nižší počet postav nezjednodušuje jejich vzájemné vztahy a režisér se nebojí pracovat s dramatickou linií a mezerami v ní.

1.5.3 BRIAN McFARLAINE

Brian McFarlane navázal na Barthesa a ve své knize *Novel to Film* (1996) pokračuje ve zjišťování, jakým způsobem lze zjistit z jakých struktur a narativních funkcí je zkoumaný text složen a zároveň odděluje na základě převoditelnosti literárního předlohy na filmový materiál ta díla, jež lze převést snadněji, a ty, jež potřebují adaptaci (“transfer” versus “výpověď”).

A proto filmoví adaptátoři neshledávají komplikace s převzetím kompletního příběhu (narrativu); u atmosféry, vyznění a charakteru postav to však znamená obtíž a převod „ducha“ literární předlohy je naopak nelehký.²⁸

McFarlane přichází s adaptačním modelem obsahující dvě situace:

1. transfer,
2. vlastní adaptace.

Transferem popisuje situaci, kdy je možné prvky z jednoho média přenést bez jakýchkoli komplikací do média jiného; tedy to co je součástí vyprávěného příběhu a co tedy není spojeno s jedním sémiologickým systémem a lze přenést do filmového jazyka. Na druhé straně, vazba na konkrétní sémiologický systém (výpověď) vyžaduje samostatnou adaptaci z důvodu její složitosti. Jinými slovy, nástrojem adaptace je výrazový aparát, skrze který lze podat a vyprávět daný příběh.²⁹

1.5.4 DUDLEY ANDREW

Dudley Andrew při vymezení svého modelu adaptace vychází z předpokladu, že adaptace jako nový umělecký text představuje původní literární znak buď jako označované, nebo jako referent. V prvním případě se jedná o adaptaci věrnou svému originálu, ve druhém literární dílo poskytlo přepisu jistou inspiraci. Proces adaptace se v mnohém blíží interpretaci, neboť jde o „přisvojení smyslu předchozího textu“³⁰. Dudley Andrew se během svého zkoumání soustředí na adaptace, jejichž základním pramenem byla literární předloha. Autor proto přichází se třemi základními adaptačními modely:

²⁸ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace*. 2010, č. 1, s. 15.

²⁹ MCFARLAINE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996, s. 20.

³⁰ DUDLEY, Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford : Oxford University Press, 1984, s. 103

1. výpůjčka (borrowing),
2. transformace (fidelity of transformation),
3. křížení (intersecting) ³¹.

Výpůjčkou je myšlen hojně častý způsob adaptace; ta je inspirována a založena na využití určitého prvku, motivu, zápletky, uměleckého dojmu. Tento druh adaptace přímo čerpá z již vydobyté prestiže díla a díky ní předpokládá, že přinese význam a váhu také vznikajícímu filmu. Příkladem budiž v historii biblická témata později i světské motivy prolínající se z literatury do jiných médií, např. hudby.

Transformace si klade otázku, zda zachovat či nezachovat podstatné rysy originálního textu, zabývá se otázkou věrnosti či nevěrnosti k literární předloze, respektive jeho „liteře“ nebo „duchu“. V prvním případě se jedná o prvky, které jsou v každém filmovém scénáři zvažovány: struktura a forma příběhu, jednotlivé charaktery a jejich vztahy. Otázka „věrnosti duchu“ je reprezentována složitější cestou: vystihnout atmosféru originálu a zachovat styl, rytmus. a většinou je obtížné tyto cíle splnit. Andrew se v tomto bodě svého modelu zabývá jednou z nejdůležitějších otázek „věrnosti“, jež se přímo vztahuje k podstatě a „duchu“ originálního díla. Není přesně jasné, zda-li a jak se k této entitě postavit a je-li její uchopení vůbec reálné. Jedná se určitým způsobem o transformovaný příběh v souvislosti s estetikou původního textu? K otázce věrnosti a zachování „ducha“ literární předlohy vnáší zajímavou paralelu Kamilla Elliotová. Svůj výklad staví na románu *Na větrné hůrce* spisovatelky Emily Brontëové, ve kterém Heathcliff jakožto hlavní postava zjišťuje, že po smrti své ženy Kateřiny nemůže vlastnit její duši i tělo zároveň; podobně pak „adaptace musí opustit literární tělo“. ³²

Pojem křížení je dle Andrewa odlišný případ, kdy je v co největší míře zachována originalita literárního textu. Této jedinečnosti, specifické a nenahraditelné esence pro plnohodnotné prezentování příběhu si je filmový adaptátor plně vědom, a proto je zachována. Filmová adaptace odráží literární předlohu a skrze film je jí vdechnut zcela nový a vlastní život. Příkladem typickým pro křížení je dle Andrewa *Deník venkovského farmáře* (1950) Roberta Bressona. Adaptace Bernanosova *Deníku venkovského faráře* zaujímá mezi Bressonovými prepisy literárních textů místo zcela výjimečné: znamenala nejen radikální

³¹ Tamtéž, s. 98–100.

³² ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 135.

rozchod s tzv. 'film de qualité', charakteristickým pro francouzskou poválečnou kinematografii (a adaptace literárních děl zvláště), ale začíná nové stadium filmových prepisů. Do Bressonova *Deníku* bylo možné filmové prepisy dělit na ty tzv. věrné (kde "věrnost" znamenala respektování ducha předlohy, ale i hledání filmových ekvivalentů) a prepisy volné (kde originál byl jen pouhou inspirací pro film, který se již nesnaží román nahrazovat, ale existovat po jeho boku). Avšak v případě *Deníku* již nejde o to, jakkoli věrně a inteligentně překládat, nebo se nechat volně inspirovat, vytvářet film "přirovnatelný" k románu nebo "důstojný" literární předlohy, ale o záměr filmem román přepsat, což je něco zcela odlišného od tradičně chápaného překladu. Nejde o to, román ve filmu rozpustit, ale naopak filmem zdůraznit jeho existenci: Bressonovou realitou není látka nebo téma románu, ale přímo románový text.³³ Dá se mluvit doslova o "psané realitě", neboť text románu představuje pro Bressona "syrový fakt", danou realitu, kterou téměř nelze přizpůsobovat. Ono "téměř" znamená, že Bresson sice výrazně redukuje text, škrta, ale nikdy nezhušťuje, jelikož i to, "co zbude z proškrtaného textu, je ještě fragment originálu", uchovávající si literární charakter.³⁴ *Povídky canterburské* (1971) nebo *Dekameron* (1970) režiséra P.P.Passoliniho jsou dalšími ukázkami. I v těchto případech nebylo možné do důsledku transformovat a přemístit veškeré způsoby a formy literárního vyprávění.

³³ BAZIN, André. Co je to film? Praha: ČSFU, 1972 Vybral a přel. Ljubomir Oliva, 1962, s. 103-105.

³⁴ BAZIN, André. Co je to film? Praha: ČSFU, 1972 Vybral a přel. Ljubomir Oliva, 1962, s. 99

2 PRAKTICKÁ ČÁST - LITERATURA

2.1 Hovno hoří

Jedná se o povídkový soubor, který se skládá ze tří povídek. První povídka, s názvem *Sázka*, nás zavede do zapadlé hospody, kde vypravěč pozoruje dva popíjející dědečky, kteří se stále o něco sázejí. Druhá povídka *Bellevue* přináší příběh holčičky, která žije s rodiči a dvěma bratry na venkovské usedlosti. Už ve svém mladším věku s notnou dávkou dětské naivity touží po změně pohlaví, protože má za to, že jako muži se jí bude v životě dařit lépe. Ovšem potom, co jedno letní dopoledne stráví plně soustředěným pozorováním všech mužských členů své rodiny a přemýšlí nad jejich trápeními a chováním, rozhodne se od svého plánu ustoupit. Třetí povídka, která je nejrozsáhlejší a také nejpodstatnější částí knihy, se jmenuje *Voda se štávou*.

2.1.1 Fabule a syžet

Síla povídky *Voda se štávou* je především v příběhu a tím je postihnutí rozdílů mezi muži a ženami v přístupu k životu a také podmínkami společného soužití, které z těchto rozdílů pramení. Autor se zabývá klíčovými životními výseky několika postav, které sleduje od útlého dětství až do dospělosti. Základní časová osa je tvořena událostmi ze života hlavního hrdiny. Začíná jeho dětstvím a dospíváním v rodině důstojníka, pokračuje událostmi spojenými s partnerstvím a posléze manželstvím s A. (dříve označovanou jako Andulka), jejich rodičovstvím, komplikacemi v pracovním procesu ovlivněném totalitním režimem, a končí okamžikem, kdy jejich děti opouští rodné hnízdo. Toto časové období života hlavního hrdiny je prokládáno příběhy a historkami jiných postav, které se týkají typických událostí dětství, dospívání a partnerského soužití – svateb, rozvodů a paradoxů ve vztahu dvou lidí.

Ve druhé polovině knihy začíná základní časovou linii povídky protínat časová osa procesu tvorby povídky, kdy postava představující autora prezentuje své manželce A. povídku před dokončením.

Události jsou prezentovány chronologicky, postihují výše uvedené jevy tak, jak v životě postav nastaly.

Text je rozdělen do nečíslovaných, pouze graficky označených kapitol. Autorovi toto rozdělení umožňuje snadno přecházet mezi jednotlivými výseky ze života postav, jejich charakteristikou a líčením podmínek doby a prostředí.

2.1.2 Postavy

2.1.3 Klasifikace postav

Postavy lze rozdělit do tří skupin. První skupinu tvoří složitější postavy, nejlépe prokreslené a v ději nejvíce důležité.

Hlavní hrdina je v mládí trochu naivní a citlivý chlapec, později dlouhomasý příznivec rock n' rollu. Má kladný vztah k alkoholu, neoplývá žádným zvláštním nadáním, řídí se zdravým selským rozumem. Vývoj jeho postavy souvisí se získáváním životních zkušeností a poznání. V pubertě si například uvědomí existenci opačného pohlaví, což vede k jeho zvýšené péči o svůj vzhled, později přijde na to, že v manželství se nutně střídají příjemná a krizová období, anebo že je nutné vzdát se určitých životních plánů a představ: „*Nebude žádné zítra, napadlo mě, tohle se už nikdy nevrátí. Tenhle závod není dovoleno vyhrát.*“³⁵ Postava je nahlížena zevnitř. Figura představující autora není nijak zvlášť charakterizována, z jeho projevu je patrná jistá spojitost s hlavním hrdinou povídky.

Andulka, později označovaná jako A., je hodná a krásná holčička, přítelkyně, později manželka hlavního hrdiny, povoláním lékařka. Už v útlém věku si uvědomuje sílu ženské krásy a přitažlivosti. Má časté změny nálad. Oproti hlavnímu hrdinovi je méně citlivá a méně tvůrčí. Podobně jako u prožívajícího Já souvisí její vývoj s nabýváním životních zkušeností. V určitém bodě svého dospívání přestane být Andulkou a je dále označována jako A. Její postava je vnímána převážně zvenčí, prezentaci této figury zevnitř se vypravěč nejvíce přiblíží při líčení jejích myšlenek v období dětství v první polovině knihy. Postava A. v časové ose tvorby povídky je prezentována jako předloha Andulky a A. v časové ose příběhu. Tato skutečnost je přiznána v jednom z jejích rozhovorů s postavou autora v časové ose tvorby povídky: „*Hele, řekl jsem jí netrpělivě, já přece netvrdím, že všechno, co se stalo Andulce, se*

³⁵ ŠABACH, Petr. Hovno hoří. 13. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2001, s. 120. Všechny následující citace pocházejí ze stejného vydání knihy.

stalo tobě. [...] Tohle dělala jedna holka od nás ze třídy, ale já to nechci tříštit, proto mi sloužíš ty jako univerzální typ.“ (s. 49)

Do druhé skupiny patří postavy, které významně ovlivňují vývoj postav ve skupině první, ale jsou méně složité a prodělávají menší vývoj. Postava otce hlavního hrdiny je důstojník obdivující komunismus a věřící v sílu Sovětského svazu tak náruživě, že vnese vojenská pravidla i do rodinného soužití. Například tvorbu nástěnky, na které prezentuje převážně úspěchy sovětských soudruhů nebo psaní jídelníčku na každý týden. Jeho vývoj souvisí s uvědoměním, že nakonec stejně pozvolna ztrácí vliv nad svými syny. Jeho postava je prezentována zvenčí.

Matka hlavního hrdiny se dobře vyrovnává s těžkostmi života vedle svého muže, je mužovi velkou oporou, snaží se mít co největší pochopení pro své dospívající syny. Neprodělává žádný vývoj, je prezentována zvenčí.

Bratr hlavního hrdiny se projevuje jako silný kritik všech hodnot, které jsou mu prezentovány otcem, je charakterizován jako postava, které je všechno jedno, včetně školy i zaměstnání. Jeho vývoj je zachycován spíše epizodicky a heslovitě: „*Navštívil jsem svého bratra. Podruhé se rozvedl, tak jsme to chvíli probírali a řádně zapili.*“.(s. 94). Jeho postava je prezentována zvenčí.

Strýc a teta hlavního hrdiny vystupují jako další představitelé odlišného mužského a ženského světa, komunikují spolu osobitým způsobem, neprodělávají vývoj, jejich postavy jsou vnímány zvenčí.

Kovboj je spolužák hlavního hrdiny, rebel, nenechá si ujít žádnou příležitost, při které by mohl prezentovat odlišný názor na věc. Zničí například kariéru sadistického vedoucího Alexandra na pionýrském táboře. Později pracuje jako soudce a nechá se dobrovolně hospitalizovat na psychiatrické klinice, protože už dále nemůže snášet atmosféru podrazů a úplatků, kterou kolem sebe vidí. Je prezentován zvenčí.

Do třetí skupiny spadají epizodické postavy, které slouží k charakterizaci doby a prostředí, vystupují v drobných historkách vsazených do základního děje. Jsou to ovšem postavy něčím zvláštní, jsou opatřeny výraznými rysy. Patří sem například postava pana Vogeltanze, spolužáka – „grázla“ Podzimka, postava důchodce Bárty, ráčkující učitelky, romského vajdy, vedoucího tábora Alexandra, a dále postavy označované jako „kádrovák“, „ředitel“, „doktor“, „esenbák“, „buzerant“ nebo „kluk s koloběžkou“, na kterém si Andulka zkouší svou ženskou přitažlivost.

Do zvláštní skupiny postav patří reálně existující postava prezidenta Antonína Novotného, která se v ději epizodicky mihne jakožto návštěva na pionýrském táboře..

Autor v této povídce vytvořil protiklad mezi muži a ženami na dvou základních rovinách: - rovina obecná charakterizovaná protikladem: ženy x muži, potažmo kluci x holky a rovina konkrétních postav, kde jsou v opozici: hlavní hrdina x A.

otec x matka

strýc x teta.

Postava hlavního hrdiny funguje ve vztahu k postavám výrazněji rebelujícím (Kovboj, bratr) opět jako jejich pozorovatel.

2.1.4 Charakterizace postav

Přímá charakterizace postav slouží spíše jako doplněk charakterizace nepřímé, ve většině případů je přímá charakteristika postav později charakterizací nepřímou potvrzena. Přímá charakterizace je spojena především se vzhledem, činností, řečí a jmény postav. Vzhled charakterizovaných postav je často značně neobvyklý: „*Musel vážit [doktor] víc než sto padesát kilo. Aktovka v jeho pracce vypadala úplně směšně.*“ (s.80).

„*Ten [cyklus] vedl takový divný muž, který měřil skoro dva metry a hlas se mu co chvíli nervózně lámal do vysokých poloh.*“ (s. 40).

„*Architektura jeho hlavy byla božsky dokonalá. Interesantně prošedivělé skráně, energická brada s malým důlkem a dokonale vyholené tváře barvy ušlechtilé oceli.*“ (s. 107).

Charakterizace prostřednictvím popisu činnosti postav je v mnoha případech spojena s drobnými anekdotami. Například postava Kovboje je na scénu uvedena za pomoci historky popisující jeho chování při maturitních písémkách: „*Vybral si téma Ilja Erenburg. Chvilí ohryzával konec pera a díval se na nadpis, pak se mu zablesklo v očích on podlehl. [...]* Rozhodl o svém osudu hned v první větě. *Ilja Erenburg (dále jen Ilja)...*“ (s. 74)

Prostřednictvím činnosti je také charakterizován rozdíl mezi pohlavími. Autor uvádí například způsob tvoření výkresů v hodinách výtvarné výchovy nebo rozdílný vztah k recesi: „*Například na letním táboře vytáhla [Andulka] na stožár místo vlajky svou teplákovou bundu, a dodnes na to vzpomíná jako na největší frajeřinu svého života.*“ „*Neříkám, že je to na holku špatný, ale kluk by tam vyvěsil trenýrky nebo roli hajzlpapíru [...].*“ (s. 41).

V řeči postav se objevují velmi výrazné obraty a tendence, na základě kterých je postava ostře oddělena od ostatních. Velmi dobře je to vidět na figuře otce: „Můj otec říkal do telefonu: ‚Příjem!‘, nebo také ‚Slyším!‘ a jednou jsem ho dokonce slyšel říct: ‚Dejte mi linku dva sta pět‘ [...].“ (s. 35). Řeč také výrazně charakterizuje drobné postavičky, postava „kádrováka“, se kterým se hlavní hrdina potká při svém prvním pracovním pohovoru, řekne jen několik málo vět: „Tak co? Jak dlouho děláž?“ [...], *To nevady. Ty – vyž co?‘ [...], Ty přidež, až budež dělat!‘“ (s. 78).*

Jména postav také značně přispívají k jejich charakterizaci. Autor využívá velkých možností, které pojmenování postavy nabízí. Andulka coby zdobnělá podoba jména přispívá k vykreslení postavy jako pěkné, hodné a šikovné holčičky, napovídá také mnoho o pozitivním vztahu jejího okolí k ní. Vzbuzuje milostný cit, který později její postavu a hlavního hrdinu spojí. Pozdější označení „A.“ zajišťuje prostor určitého tajemství.

Například přezdívku Kovboj komentuje sám vypravěč: „*Byl to na můj vkus trochu moc grázl, ale je zase fakt, že tak ledový a klidný, jako byl Kovboj, nebyl nikdo z nás. Proto taky ta přezdívka.*“ (s. 52). Alexandr je jméno řeckého původu rozšířené v ruském prostředí, a je tak ideální pro postavu vedoucího pionýrského tábora. Vzbuzuje dojem jisté vznešenosti, což je v protikladu k sadistickým projevům postavy, stejně jako jeho druhá podoba Saša.

U figur náležejících do třetí skupiny, které mají daleko menší prostor pro svou charakterizaci, volí autor také typová jména. První nápadníci Andulky se jmenují Pepík a Toník. Největší grázl na škole se jmenuje Podzimek. Toto jméno také komentuje sám vypravěč: „*Jeden z největších hajzlů na škole se jmenoval Podzimek. Takové milé, poetické jméno měl. Být to ještě větší gauner, jmenoval by se pravděpodobně Láska.*“ (s. 64)

Hlavní postava je často charakterizována svými myšlenkami: „*Jak to, že při nejvýznamnějším ze všech lidských okamžiků nic neduní, nic nehřmí, jak to, že umírám uprostřed nevázaného veselí opálených naháčů?*“ (s. 43)

2.1.5 Vyprávěcí strategie

Dvě třetiny díla jsou napsány s využitím vyprávěcí situace ich-formy. Představení vypravěče se střídá mezi větším zdůrazněním Já prožívajícího a Já vyprávějícího. Hlavním rysem prožívajícího Já je v této povídce především zobrazení myšlenek hlavního hrdiny za

pomoci neznačené přímé řeči: „*Co já s tím? říkal jsem si.*“ „*Takže tady jsem skončil, napadlo mě. Sem už nesmím. Tady by mě zabili.*“ (s. 36)

Vyprávějíci Já je více znatelné v situacích zřetelného časového odstupu od prožívajícího Já nebo v situacích, kdy sděluje něco všeobecně platného: „*Co já pamatuju, kreslily holky pořád jen princezny. Vlastně jednu a tu samou princeznu. Byla to jakási Barbie oněch časů. Dodnes mi nikdo nevyvrátí, že když devětadvadesát holčiček den co den kreslí milióny stejných princezen, tak s těmi holčičkami není všechno v pořádku.*“ (s. 44) Jazyk vyprávějíciho Já není příliš narušen jazykem postav. Vyprávějíci Já také poměrně často komunikuje se čtenářem: „*Když to domyslíte, je to vlastně boj o každou píď životního prostoru.*“ (s. 82)

V první polovině povídky se často pravidelně střídá vyprávěcí situace ich-formy s autorskou vyprávěcí situací. Jsou tak popisovány události ze života postav, u kterých prožívající Já nemohlo být. Týká se to například především dětství Andulky. Ve druhé části povídky nastane posun k autorské vyprávěcí situaci při líčení dalších osudů bratra a kamarádů z dětství, u kterých prožívající Já také nebylo: „*Bratr nastoupil do zaměstnání. S vysokou mu to nevyšlo. Bylo mu to jedno. Než ho vyhodili z práce, dělal asi rok likvidátora faktur. Jednou za ním přišel jeho šéf a povídá mu, že by se rád mrknul na nějaké faktury. Nemohl je najít. Bratr mu pomáhal tím, že jedl jablko a koukal do zdi.*“ (s. 73). U takto zachycených dějů dojde na několika místech na malou chvíli také k dalšímu posunu vyprávěcí situace – od autorské směrem k vyprávěcí situaci personální. „*Dívala se za ním a vychutnávala stav poznání. Věděla bezpečně, v čem dříme její síla.*“ (s. 34).

2.2 Opilé banány

2.2.1 Fabule a syžet

V tomto díle se autor zaměřuje opět své klíčové téma, tedy dospívání v období totalitního režimu. Základ románu tvoří dvě prosté dějové linie.

První dějová linie spočívá v tom, že se hlavní hrdina rozhodne vydat se s partou svých šestnáctiletých kamarádů o prázdninách k moři. Chystají se k tomu použít bez svolení auto otce jednoho z nich. Provádějí zkušební jízdy po Praze, kterými také celý jejich plán po malé dopravní nehodě končí.

Druhá dějová linie je spojena s postavou otčíma hlavního hrdiny – velice nadaného sochaře, ale také velkého opilce Bedřicha. Ten má možnost získat zajímavou a výnosnou pracovní zakázku. Vše zpočátku vypadá nadějně, Bedřich drží v šachu soudruha Rozhoně, jednoho z členů komise, jež má o přidělení zakázky rozhodnout. Bedřich vlastní Rozhoňovo v opilosti podepsané prohlášení, ve kterém se přiznává k tomu, že nevěří v komunismus. Nakonec je ale odhalena jiná utajovaná skutečnost, totiž to, že se matka hlavního hrdiny, a tedy partnerka Bedřicha, podílí na vysílání antikomunistické stanice Hlas Ameriky. Bedřichovi je tedy znemožněno zakázku získat. Zatímco probíhají přípravy na odjezd k moři, snaží se hlavní hrdina vyhýbat škole a zažívá různé, často velmi humorné příhody a dobrodružství. Prožívá období revolty a vzdoru a nechápe svět ani sebe.

Obě dějové linie poskytují především prostor pro množství historek. Jedná se spíše o historky pro pobavení, k ději se vztahující jen vzdáleně.

Příběh je vyprávěn v ich-formě, chronologicky, pouze několikrát se vypravěč vrátí do minulosti některých postav, aby mohl vylíčit historku, která se k tomuto období vztahuje. Text je opět rozdělen do nečíslovaných, graficky označených kapitol.

2.2.2 Postavy

2.2.3 Klasifikace postav

V souvislosti s poklesem důležitosti hlavní dějové linie příběhu došlo ke změně ve způsobu rozdělení funkcí postav v románu. Výrazně se proměnil poměr postav, které nějakým způsobem přispívají k rozvoji děje nebo charakterizaci doby a prostředí, a postav vyloženě doplňkových, vyskytujících se pouze v okrajových, s dějem nesouvisejících historkách. Těchto doplňkových postav je v této knize mnohem více. Postavy lze opět rozdělit do tří základních skupin.

Do první skupiny patří postava bezejmenného hlavního hrdiny, je popisována jako adolescent se špatným vztahem ke škole, jelikož ho více přitahuje prostředí hospod. Do určité míry trpí neustálým napětím mezi Bedřichem a svou matkou, které pro něj ovšem často bývá i zdrojem mnoha humorných zážitků a postřehů. Je trochu pověřivý. Tlak každodenního života a skutečnost, že je pro něj velmi těžké se v něm orientovat, způsobuje, že se cítí nesvobodný. Vývoj hlavní postavy souvisí opět se sbíráním zkušeností typických pro její věk. Prožívá tedy první lásku, poznává sex a zažívá první vážné kocoviny, je to opět hrdina s velmi kladným vztahem k alkoholu. Jako jediná je jeho postava viděna zevnitř.

Postava Jany, matky hlavního hrdiny, je starostlivá a sužovaná Bedřichovou závislostí na alkoholu. Ke svému okolí dokáže být ale i velmi tvrdá. Její vývoj souvisí s vývojem její tolerance vůči Bedřichovu alkoholismu. Bedřich je talentovaný bohém a alkoholik. Rozvoj jeho alkoholismu souvisí jednak s tolerancí postavy mámy Jany k jeho opilství a také s vývojem jeho postoje k tvorbě soch významných komunistických představitelů. Od nekompromisního odmítání se dopracuje až k rozhodnutí zakázku získat.

Sochař Fábera je Bedřichův kamarád, sochař, na rozdíl od Bedřicha je o něco podnikavější, ovšem stejně jako Bedřich je stále pod vlivem alkoholu. Vývoj Fáberovy postavy souvisí především s jeho retrospektivně líčenou minulostí. Rozvedl se, teď ho to hluboce mrzí.

Postavy tří kamarádů, kteří tvoří partu hlavního hrdiny, lze všechny považovat za jisté varianty samorostů, provokatérů. Autor přidělil každé z těchto postav nějaký zásadní rys, který ony dříve prezentované postavy připomíná.

Postavu Honzy Břečky charakterizuje rozpor mezi jeho velmi slušným vzhledem a drzým vystupováním. Je to věčný provokatér a strůjce potrhých nápadů. Tím připomíná postavy Kovboje nebo sarkastického bratra hlavního hrdiny z knihy Hovno hoří. Jeho postava neprodělává žádný vývoj.

Jirka Ptáčník je poněkud pomaleji smýšlející starší kamarád, který si neustále vymýšlí absurdní příběhy ze svého života.

Trochu více prokreslena je postava hluchoněmého, ale zato velmi silného, a také kdykoli a kdekoli masturbujícího Víti. Jeho vydělení ze společnosti je způsobeno značně ztíženou možností komunikace, kdy na všechny podněty reaguje výrazy Hůů v různé intonaci.

Do druhé linie patří postava soudruha Rozhoně, charakterově slabého a nevzdělaného komunistického funkcionáře. Neprodělává žádný vývoj.

Postava Daniely, první lásky hlavního hrdiny, je charakterizována jako hodné děvče ze slušné rodiny. Kromě zklamání ze vztahu s povrchním milencem Žaludem, které je následováno jejím rozhodnutím prohloubit vztah s hlavním hrdinou, neprodělává žádný vývoj. Figura nejčastěji označovaná jako „malej Alešek“ je postava malého chlapce ze sousedství, který je neustále šikanován staršími chlapci. Pořád utíká z domova, pro hlavního hrdinu, který s ním soucítí, je to trochu záhadná osoba. Je prezentován především zvenčí, na jednom místě románu jsou přímo zobrazeny i jeho myšlenky. Významně zasáhne do osudů postav první linie také opilecký soudce JUDr. Stoklasa, samotná jeho postava ovšem neprodělává žádný vývoj.

Imaginárními postavami, které se hlavnímu hrdinovi zjevují v jeho snech, jsou král Utumbaka a jeho dcera Naomi. Utumbaka je král životního poznávání, svobody a lásky, Naomi je jakýsi předobraz Daniely ve snech hlavního hrdiny.

Do třetí skupiny spadá množství anonymních postav vystupujících v četných historkách, jsou stále dobře odpozorovány, jejich rysy jsou ale ve srovnání s předchozími tituly autora méně výrazné. Patří sem například takové postavy jako profesor fyziky, průvodčí, policista, hospodský, neúspěšný herec Kyšperský nebo venkovský traktorista.

2.2.4 Charakterizace postav

Nepříliš častá přímá charakterizace je opět v průběhu románu potvrzována prostřednictvím charakterizace nepřímé. Velké množství postav je charakterizováno pomocí historek, nejčastěji využitá je zde tedy charakterizace prostřednictvím činnosti a řeči. „Hráli jsme s klukama takový hry. [...] Oblíbený bylo ‚přepadení‘, protože nevyžadovalo žádný rekvizity. Prostě jsme si vyhlídli publikum a pak jsme dělali, že se fakt děsně řežem.“ „[...]

mně i ostatním klukům bylo jasné, že Vít'a má jen jednu ze svých náhlejších erekcí a že si s ním prostě pod stolem jen tak hraje v kalhotách.“

Soudruh Rozhoň je prostřednictvím své činnosti charakterizován takto: „Tvrdil, že umí latinsky, pořád vopruzoval s nějakým tím úslovím a ženy oslovoval, z důvodů mně neznámých ‚Hébé.‘“

Vypravěč také zdůvodňuje vznik Bedřichova alkoholismu: „Běďa se politicky neangažoval, jelikož nenáviděl komunisty, a čím víc je nenáviděl, tím víc chlatal.“

Významným způsobem charakterizuje postavu Jirky Ptáčníka jeho rozhodnutí nejet z místa dopravní nehody, přestože k tomu má vynikající příležitost. Do té doby je totiž líčen jako poměrně nezodpovědný a lehkovážný člověk.

Některé postavy používají v určitých situacích velmi specifické jazykové obraty. Například oblíbená otázka sochaře Fábery je: „Nevadilo by vám, madam, kdybych se tu na chvíli apendixoval?“

Otec Honzy Břečky, šílenný profesor matematiky, se hlavního hrdiny při komentování jeho nezdatných matematických výkonů neustále ptá: „[...] ‚Proč se drbeš pravou rukou za levým uchem?!‘ [...]“ .

Rozdíl mezi postavami prezentovaný prostřednictvím řeči je jasně zřetelný pouze v případě, že spolu hovoří postavy značně odlišné. Například jeden z dialogů mezi hlavním hrdinou a Danielou vypadá takto: „Začínat den pivem není dobré...“ poznamenala. „Není dobrý začínat ho teplým pivem!“ opravil jsem ji [...].“

Hovoří-li spolu ovšem postavy, které jsou si nějakým způsobem podobné, což je případ skupiny kamarádů hlavního hrdiny, nebo typových postav obsažených v množství historek, rozdíly mezi jejich řečovými projevy jsou minimální, což v souvislosti se značnou smíšeností jazyka vypravěče s jazykem postav přispívá k určitému stírání rozdílů mezi těmito postavami. To se ovšem netýká postavy Vít'i, jehož omezené možnosti komunikace způsobují, že jsou jeho sdělení prezentována velmi specifickým způsobem. Jeho projevy jsou vždy vnímány a zprostředkovány postavou hlavního hrdiny: „‚Hů...?!‘ vydal ze sebe překvapeně Vít'a [...].“ „To byla klika!‘ ukazoval mi Vít'a [...].“ „Proč?‘ udělal.“

Charakterizace postav prostřednictvím vzhledu je využita o něco méně, ale přesto hojně. Sochař Fábera je charakterizován takto: „Byl to takovej uchrchlanej malej človíček s knírkem zažloutlým od nikotinu [...].“ Povrchnost postavy soudruha Rozhoně je potvrzena i jeho vzhledem: „Snažil se vypadat jako bohém, takže nosil pod košilí šátek, kouřil dýmku a mluvil o umění.“

Charakterizaci postav opět výrazně doplňují jejich jména. Jméno Honzy Břečky, převážně nazývaného Břečka, je v protikladu s jeho slušným zjevem a talentem. Zároveň ukazuje na jeho „znečištěný“ charakter. Důsledné použití zdobné formy jména u postavy Víti ukazuje na pozitivní vztah ostatních aktérů k jeho postavě, podporuje i čtenářské sympatie.

Bedřich je nepříliš časté jméno, naznačuje něco vznešeného, esteticky povznášejícího, čehož je postava Bedřicha ve své umělecké činnosti skutečně schopna. Zdobná forma Béd'a prozrazuje kladný vztah protagonisty k postavě.

Jméno bývalého milence Daniely Žaluda lze také chápat jako skrytou nadávku. Podporuje negativní vnímání postavy, skoro až předjímá její bezcharakterní chování.

Neúspěšný herec Kyšperský je nositelem vznešeně znějícího jména, které svým kontrastem s jeho neúspěšnou kariérou podtrhuje vystižení postavy coby typu neúspěšného herce. Profil postavy Bedřicha podtrhuje i charakterizace prostřednictvím popisu prostředí, ve kterém se tato figura nejčastěji vyskytuje, což je jeho ateliér: „Všude se povalovaly prázdné flašky, a kam se podívali, stály bytelné obrovské popelníky plné až po okraj.“

Autor přidává na konci knihy dodatečné informace o charakteru hlavního hrdiny. Nové informace ale obdobně nesouvisí s předešlým ani následujícím dějem a působí trochu přebytně: „Kdybych nedělal věci, jako je čištění zubů, za chvíli by se mi svět úplně rozpadl. Sem na těchhle maličkostech strašně závislejší [...]“

2.2.5 Vyprávěcí strategie

V převážné části příběhu je užito vyprávěcí situace ich-formy s velmi zřetelným prožívajícím Já v popředí. Tato situace se opět projevuje omezenou perspektivou prožívajícího Já, které ve svých úsudcích vychází z vlastního pozorování: „Slyšel jsem i jiné hlasy a bylo mi jasné, že si tady příbuzní dali dneska sraz [...]“ „[...] bylo vidět, že to je překvapení i pro něj [...]“

Jazyk vyprávěče je téměř po celou dobu vyprávění značně promíšen jazykem postav: „A já věděl samozřejmě prd, ale něco jsem tam načmárat musel, takže to většinou dopadlo tak, že mi to bytem pochodující Břečka junior – jeho, kurvu, otec nikdy nezkoušel, protože se spolu prakticky nebavili – na půl huby nadiktoval.“ Časté je zobrazení snů, vnitřních pocitů a myšlenek hlavního hrdiny: „A v tom okamžiku to na mě přišlo. Pocit obrovského štěstí, pocit,

že sem absolutně svobodnej, že sem utopil tu bestii, co tahám furt s sebou někde za krkem.“ V některých případech, kdy je prožívající Já ještě zřetelnější, se préteritum mění na prézens: „Doktor kreslí na tabuli játra a omlouvá se, že mu to moc nejde, říká, že není žádněj velkej malír a tak... a všichni se tomu smějou a velkoryse mu to vodpouštěj. Jede se dál!“

Naopak přítomnost vyprávějícího Já je podpořena bohatou komunikací vypravěče se čtenářem: „Teď byste se měli zasmát, ale vy samozřejmě nemůžete znát naši třídní.“ „Chápete to? Chápete vůbec, jakej já sem?“ Vypravěč opět velmi často předjímá další děj a komentuje také samotný proces vyprávění: „Ale abych to vzal popořádku.“ „[...] ale nakonec to dopadlo jinak.“ V situacích, kdy se do popředí promítá vyprávějící Já, je také zřejmý časový odstup vyprávějícího Já od Já prožívajícího: „V životě jsem nesněd tolik guláše jako tenkrát [...]“ Na několika místech dojde k razantnějšímu posunu směrem k autorské vyprávěcí situaci. Děje se tak v případech líčení skutečností, u kterých prožívající Já nemohlo být, i když se později snaží do situace nějak promítnout nebo se jí přiblížit, když se například prohlásí za posluchače líčené příhody, který ji předává dál. Tyto situace se projevují větším obzorem vědomí, menší smíšeností jazyka vypravěče jazykem postav a užíváním výrazů, které nepatří do slovníku prožívajícího Já: „Zůstal tenkrát zcela osamoceně a bezradně zírat na prodavačku, jež [...] na něj [na Bedřicha] mrkala a s úsměvem téměř spikleneckým šeptala cosi o tom, že právě obdržela čerstvé doboše a kalifornany.“

2.3 Občanský průkaz

2.3.1 Fabule a syžet

V této knize se Petr Šabach vrací opět ke svému zásadnímu tématu, kterým je dětství a dospívání v době totality a také její dopad na dospělý život lidí, kteří se s jejím vlivem neustále potýkají. V knize jsou vyprávěny určité zásadní výseky ze života několika kamarádů a jejich známých, které jsou ovlivněny právě totalitním režimem.

Osudy přátel kolem hlavního hrdiny Petra sleduje vypravěč od okamžiku, kdy dosáhnou patnácti let věku a jsou jim vydány jejich občanské průkazy, až do autorovy současnosti. Na jednotlivých výsecích z jejich životů demonstruje zrudnost a všudypřítomnost síly totalitního režimu. Ukazuje její vliv na atmosféru ve škole i mimo ni, popisuje různé, často velmi neotřelé, způsoby získávání modrých knížek. Doprovází postavy v prostředí policejních stanic a vězení, do kterých se po událostech roku 1968 dostanou, sleduje příběhy lidí, které totalitní diktatura ovlivnila zásadním způsobem. Věnuje se také úsměvným a absurdním situacím, které s totalitním režimem souvisí a které prožívá hlavní hrdina na své cestě po různých zaměstnáních v průběhu svého dospělého života. Na konci knihy vypravěč opouští postavy v autorově současnosti. Je naprosto zřejmé, že se stále vyrovnávají s dopadem totality na jejich život. Zároveň si uvědomují, že přestože období tuhé diktatury oficiálně skončilo, obávaní akteři příběhů minulých let vedou dál své životy v jejich okolí a často se vyskytují v pozicích, z nichž mohou do určité míry opět ovlivňovat životy ostatních lidí.

Román není tvořen žádnou souvislou dějovou linií. Výseky ze života postav jsou tvořeny delšími či kratšími příběhy a historkami, které na sebe vážou historky další. Občanský průkaz obsahuje mnohem více příběhů a historek, které přispívají k charakterizaci doby, ve které se postavy pohybují. Pouze malou část z jejich celkového množství tvoří historky sloužící čistě pro pobavení. Román je vyprávěn převážně v ich-formě, příběhy hrdinů jsou řazeny chronologicky. Text je rozdělen do nečíslovaných kapitol, tentokrát zřetelněji oddělených třemi hvězdičkami. Kapitoly jsou proloženy několika krátkými vsuvkami, ve kterých jsou prezentovány drobné postřehy související s popisovanými příběhy. Přispívají tak k charakterizaci doby. Množství jeho životních dat a faktů se shoduje s daty a fakty hlavního hrdiny.

2.3.2 Postavy

2.3.3 Klasifikace postav

I lze zde uplatnit dělení postav do tří hlavních skupin. Postavy náležející do první skupiny jsou ve výsecích sledovány v průběhu čtyřiceti let, na začátku románu jsou charakterizovány jedním nebo dvěma základními rysy, které se dále rozvíjejí v souvislosti s vývojem postav.

Postava hlavního hrdiny (v průběhu děje bezejmenného, teprve na konci prozradí, že se jmenuje stejně jako autor) není charakterizována žádným zvláštním nadáním, je ovšem přirozeně inteligentní a jako množství hlavních postav autorových titulů má kladný vztah k alkoholu. Funguje spíše jako jakýsi proživatel, svědek a vypravěč příběhu. V průběhu života si čím dál více uvědomuje zruďnost a absurditu režimu. Nakonec se stává spisovatelem. Je vnímán zevnitř.

Postava kamaráda Aleše je charakterizována jako inteligentní a tvůrčí, velmi obratně tvoří poetické texty. Stane se z něj právník. Podepíše Chartu 77, kvůli čemuž je následně propuštěn ze zaměstnání. Po listopadu 1989 má možnost se na své původní místo vrátit, rozhodne se ale nabídku odmítnout. Zjistí, že pozice vrátného, kterou v mezidobí vykonával, mu vyhovuje nejvíc. Autor v závěru knihy poukazuje na inspiraci skutečnou postavou básníka a právníka Aleše Kovandy, když v části vyhrazené pro životopisné údaje o autorovi uvede Kovandova data hned vedle svých.

Kamarád zvaný Medvěd je postava charakterizovaná částečně jako rváč, částečně jako osoba se sklony neustále svému okolí radit a něco vysvětlovat. Už v mládí je podnikavý. Po roce 1989 si otevře vlastní bar. Na základě osobních zkušeností si v závěru románu uvědomuje stálou existenci moci policie.

Postava Venci Popelky sice patří do nejužšího okruhu kamarádů představitele, prokreslena je ale ve srovnání s postavami ostatních kamarádů o poznání méně. Podobně jako Medvěd je to rváč, často se věnuje konzumaci alkoholu. Kromě toho, že si v průběhu života na základě zkušeností také uvědomuje zruďnost komunismu, neprodělává žádný zásadní vývoj.

Kamarád Martin je na začátku románu představen jako velmi vtipný, inteligentní a nadaný chlapec s uměleckými sklony. Později se věnuje blíže nespecifikované kulturní

činnosti. Stane se z něj těžký alkoholik, téměř nekomunikuje s okolím. Nakonec spáchá sebevraždu, protože nezíská pracovní místo, o které velmi stojí, kvůli pozitivnímu lustračnímu osvědčení.

Postava kamaráda Charlieho má drsný vzhled, jako jediná figura z celého okolí hlavní postavy se netrápí obavami z vojny. Naprosto zásadní je pro něj šokující zkušenost z vězení, kde se jakožto osmnáctiletý na několik týdnů ocitne po událostech roku 1968. V tomto období je také vnímán částečně zevnitř, ve zbytku románu je prezentován zvenčí.

Rotný Rusňák je představen jako sadistický policista. Je to typová postava shrnující mnoho forem zla a násilí, ke kterému při nesčetných výsleších a kontrolách občanských průkazů v životě postav dochází. Neprodělává vývoj.

Druhou skupinu tvoří postavy, které nějakým způsobem ovlivňují postavy skupiny první, sdílí s nimi část děje, nebo je s nimi spojena nějaká výrazná příhoda. Patří sem figura spolužáka hlavního hrdiny, později policisty s hodností kapitána Daniela Pačesa. Podobně jako postava rotného Rusňáka představuje Daniel Pačes zlo. Hlavní hrdina zná Pačesa od dětství; už tehdy u něj pozoruje sadistické sklony. Kapitán Daniel Pačes je později označen za jednoho z nejsurovějších vyšetřovatelů chartistů.

Míťa je citlivý a inteligentní kamarád Charlieho. Aby nemusel na vojnu, nachladí si ledviny takovým způsobem, že do několika měsíců umírá.

Ing. Slezák je spolupracovníkem hlavního hrdiny v Jiřském klášteře v době, kdy je tam hlavní hrdina zaměstnán jako noční hlídač. Stanou se z nich přátelé, spojují je zážitky ze společných služeb.

Ing. Hora je kamarád hlavního hrdiny, se kterým se seznámí až v průběhu svého dospělého života. Mají velmi dobré vztahy, nakonec ale vyjde najevo, že Hora spolupracoval s StB, které poskytoval informace o hlavním hrdinovi.

Postava označená jako „pan učitel“ je spoluvězněm Charlieho v době jeho dočasného uvěznění. Ve vězení se zhroutí. Dokresluje tak prostředí komunistického kriminálu, je názornou ukázkou toho, jaký vliv mělo komunistické věznění na psychiku nevinně vězněných lidí.

Alena je dívka, kterou hlavní hrdina potká během letních prázdnin na výletě se svými přáteli. Jejich přátelství je jen krátkodobé, Alena jednoho dne ukradne Vencovi Popelkovi vzácnou minci a zmizí.

Postava označená jako A. je manželka hlavního hrdiny, která se po jeho boku objevuje až v poslední části knihy líčící události přátel po roce 1989. Stejným způsobem je označena postava manželky hlavního hrdiny v knize Hovno hoří.

Do třetí skupiny patří drobné epizodické menší postavy. Velké množství těchto figurek přispívá k charakterizaci míst a doby. Patří sem například postavy kamarádů hlavní skupinky přátel – Felix, Štajner, Olin, učitelé Růžena Nádvorníková, Jiřina Pivoňková, Pepča Krejsová, major Hruška nebo postavy četných spolužáků. Dále do této skupiny spadají anonymní postavy, které náležejí k určitému prostředí nebo povolání a jsou charakteristické svou mluvou, činností, chováním nebo postojem k režimu. Jsou to například postavy označené jako „lopaty“, tedy lidé pracující rukama, dále postavy „mániček“, kriminálníků, policajtů, inspektorů, soudruhů nebo také režisérů.

Zvláštní skupinu tvoří postavy skutečných žijících osob zmíněných v románu. Nijak nejednají, neprodělávají žádný vývoj, jsou pouze uvedeny v souvislosti s vývojem komunistického režimu. Jedná se o postavy Allena Ginsberga, Michaila Gorbačova, Gustáva Husáka, Miroslava Štěpána a Františka Pitry.

2.3.4 Charakterizace postav

Nepříliš častá přímá charakterizace postav je opět ve většině případů následně podpořena projevy postav v celém románu. Nejčastěji je užito nepřímé charakterizace postav prostřednictvím jejich vzhledu, činnosti, řeči a jmen. Vzhledem k charakteru situací, do kterých se postavy v průběhu děje dostávají, vzrůstá vliv charakterizace prostřednictvím činnosti aktérů v určité situaci. Občanský průkaz obsahuje množství případů, kdy se postavy musí nějakým způsobem rychle rozhodnout, reagovat, ať už se jedná o bezprostředně hrozící nebezpečí či dlouhodobý tlak nepříznivých okolností. Sem lze například zařadit rozhodnutí postavy Ing. Hory spolupracovat s StB nebo zoufalé rozhodnutí postavy kamaráda Míti poškodit si zdraví natolik, aby nemusel být odveden na vojnu.

Charakterizace prostřednictvím řeči je ideálně využita při prezentaci anonymních postav třetí skupiny, která náleží do určitého specifického prostředí. Řeč postav je v díle výborně odpozorovaná a věrná. Postavy různých policistů a vyšetřovatelů se v knize často projevují obdobným způsobem: „,Tak ty si myslíš, že tohle patří do občanského průkazu na stranu Potvrzení o zaměstnání, přijetí a propuštění?! – Čemu se tlemíš?!‘ zařval na mě najednou.

[...],Na střední školu, ty grázle, zapomeň! Ty už jsi dostudoval! Všichni, jak ste tu, ste dostudovali!´ pot'ouchle se usmál.“ (s. 55) Postava Charlieho se ve vězení musí dostatečně rychle zorientovat a také si osvojit vězeňskou hantýrku: „[...] ‚Šel by poslat dopis?‘ [...] ‚Myslíš holuba? To víš, že by to šlo... pošli zejtra koně [...]‘.“ (s. 93).

Řečové projevy postav první a druhé skupiny jsou naproti tomu ve srovnání s předchozími knihami autora méně specifické, neobsahují již tolik neotřelých a vtipných jazykových konstrukcí. Projevy postav Občanského průkazu v některých situacích naprosto splývají, jejich jazyk je totožný. Tento jev je dále opět podpořen vysokou mírou smíšení jazyka vypravěče jazykem postav. Je silně využita míra charakterizace postav prostřednictvím promluv ostatních aktérů. Například důvěřivost hlavního hrdiny je ostatními postavami komentována takto: „‚Jak se můžeš stýkat s cizími lidmi?!‘ [...] ‚To každěj, koho znáš pět minut, už je tvůj kamarád?!‘“ (s. 61). „[...] ‚Di už s těma svejma děvkama do hajzlu!‘ [...]“ (s. 61).

Častěji než dříve jsou postavy charakterizovány srovnáním s jinou konkrétní postavou nebo s typickými projevy postav náležejících do určitého prostředí. Kamarád hlavní postavy Petra, Martin je uveden do děje takto: „Mě vždycky dost srali ty, co si mezi sebou okatě pučovali knížky, a přitom Martin bez knížky v podpaždí vypadal, že ho kousek chybí, a musím říct, že mě nesral ani trochu, protože on si na žádnýho režiséra nehrál, on režisér byl [...]“ (s. 47).

Charakterizace postavy hlavního hrdiny ukazuje také na velkou autobiografičnost knihy. Se skutečnou postavou autora spojuje hlavního hrdinu stejné jméno, věk, průběh zaměstnání i jeho nejbližší okolí. Jména postav opět přispívají k ucelenosti jejich charakterizace. Jméno figury Daniela Pačesa je netradiční, takovéto spojení jména a příjmení působí značně neharmonicky. Už při první zmínce v textu signalizuje, že s postavou není něco v pořádku.

Označení postavy rotného Rusňáka obsahuje výraznou, razantní aliteraci a ve spojení s koncovkou *-ňák* naznačuje určité hrubé rysy nositele jména. Slovní základ jména Rus- pak dále přispívá k podtržení profilu postavy utvářeného především prostřednictvím její činnosti. Mířa je naopak velmi jemně znějící jméno, jeho nositel je skutečně velmi citlivý a později i velmi vážně nemocný člověk.

Postava manželky hlavního hrdiny označovaná jako A. si díky tomuto označení zachovává jistou tajemnost – stejně jako je to tímto způsobem umožněno postavě manželky hlavního hrdiny knihy Hovno hoří.

Zároveň tak autor poukazuje na jistou kontinuitu této postavy v kontextu celé jeho tvorby.

2.3.5 Vyprávěcí strategie

V románu převažuje vyprávěcí strategie ich-formy, opět se v popředí střídá prožívající a vyprávějící Já. Větší zřetelnost vyprávějícího Já je podpořena značnou smíšeninou jazyka vypravěče jazykem postav. Časté je také zobrazením myšlenek a pocitů prožívajícího Já: „A co jako?“ zděsil jsem se. „Triola? Ta továrna, co tam šijou podprsenky? K čemu mi bude dvě vteřiny předtím, než se vypařím, platný přečíst si slovo Triola?“ (s. 149). Větší zřetelnost vypravujícího Já je posilována častou komunikací se čtenářem: „[...] když vám skoro sto dobře živenejch patnáctiletých spratků vši silou stiskne ruku a eště se k tomu snaží vám rozhodit klouby, tak toho musíte mít za chvíli dost.“ (s. 6).

3 PRAKTICKÁ ČÁST - FILM

3.1 FILM

Žádný scénář, který vychází z povídek Petra Šabacha, není klasickou adaptací literární předlohy. Jde o svobodnou tvorbu inspirovanou literární předlohou a tím filmová adaptace získává na jedinečnosti a originalitě. „Práce na těchto scénářích je vždycky poměrně náročná, protože jde o „destilaci“ nažité životní zkušenosti a její prolnutí se zkušeností vlastní, jde o nacházení styčných momentů, domyšlení charakterů postav a naznačených motivů a sprádání červené niti příběhu, na kterou lze korálky zážitků, postřehů a historek vypůjčených od Šabacha navléci.“³⁶

Šabachova tvorba je vždy inspirována osobními prožitky a jejich reflexí, takže je v ní obsažen autobiografický prvek. „Do tohoto světa, díky naší kompatibilitě pohledu na svět, se mi dobře vstupuje s novými, vlastními motivy, ať již také autobiografickými, nebo převzatými z jiných životů mých přátel a blízkých. Vždycky tak jde o vícegenerační kroniku určité doby. V Šakalích létech o konec let padesátých, v Pelíškách o konec let šedesátých, v Pupendu o léta osmdesátá, v U mě dobrý začátek let devadesátých a konečně v Občanském průkazu o polovinu let sedmdesátých, období nejužší husákovské normalizace.“³⁷

V jednom rozhovoru autor k tématu filmové zpracování jeho knížek jednoznačně odpovídá: A jak jste celkově spokojený s adaptacemi svých knížek?

„Ale to já zas docela jsem. Já chápu, že film je úplně jiná disciplína než literatura. Navíc jsem vděčný divák, ale je pravda, že na filmy podle svých knížek se dívám nerad. Ani si nedovedete představit, jak já rozumím hercům, kteří říkají, že se nekoukají na svoje filmy, protože nesnesou pohled na sebe. Když je to dílo vaše, byť jen trochu, tak byste musel být idiot, abyste u toho tleskal. Nechápu, jak si někdo může otevřít svoji knížku, aby si počtl.“

³⁶ ČESKÁ TELEVIZE. Petr Šabach [online]. 20.6.2011. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/obcanskyprukaz/tvurci/jarchovsky.php>

³⁷ tamtéž

„Jedinou výjimkou v tomhle směru jsou pro mě Šakalí léta. Je tam vidět hotel Internacional, v jehož stínu jsem vyrůstal, ten film je pro mě takové album fotografií z dětství. A hudbu Ivana Hlase mám taky rád.“³⁸

Sám autor uznává, že napsat scénář by sice někdy chtěl, ale sám to neumí. A tak to přenechává odborníkům. Když vidí film na premiéře, zvláštní pocity nemá: „Já jsem ve výhodě. Když se to nepovede, tak řeknu: „Co já s tím?“ A když se to povede, tak řeknu: „Vidíte, nebejt mě...“ (smích) Je to zkrátka dílo někoho jiného.“³⁹

³⁸ HODAN, Tomáš. Petr Šabach: Nesedám si k psaní jen s potřebou napsat příhodu [online]. [15.6.2011]. URL: <http://www.g2.cz/edee/kultura/petr-sabach-nesedam-si-k-psani-jen-s-potrebou-napsat-prihodu-3326.html>

³⁹ tamtéž

3.2 Pelíšky

Tento film je natočen na motivy autorovy knihy Hovno hoří. Kniha přímo neodpovídá filmovému zpracování, ale to je z jediného důvodu. Z osobního rozhoru vím, že autor dává autorovi scénáře, Petru Jarchovskému, dostatečně volnou ruku, při všech filmových adaptacích jeho knih.

Jedná se o českou komedii režiséra Jana Hřebejka z roku 1999. Původně se mělo jednat o dvoudílný televizní film. Realizace filmu trvala šest let.

Film získal celkem tři České lvy, za nejlepší hlavní mužský herecký výkon Jiřího Kodeta, plakát a divácky nejuspěšnější český film.

Příběh filmu je popisován očima hlavního hrdiny, dospívajícího chlapce Michala. Časově je film zařazen do konce 60. let 20. století, od zimy 1967 do léta 1968, s krátkým epilogem přesahujícím do 70.let..Vypráví osudy dvou rodin, které bydlí nad sebou v jedné vilce, v staré pražské čtvrti, Košířích. Jedná se o rodinu Šebkových a Krausových. Motiv rodiny majora Šebka je převzatý z Šabachovy novely Hovno hoří, zatímco motiv rodiny Jindřicha Krause vychází z vlastní rodinné historie Petra Jarchovského.

Obsah filmu:

Píše se rok 1967 a v jednom činžovním domě v Praze žijí dvě rodiny, Krausovi a Šebkovi. Pan Kraus je bývalý voják a často vzpomíná na válečné útrapy. Z duše nenávidí bolševiky, a jak sám říká, dává jim rok, maximálně dva roky! O patro níž, žije rodina Šebkových. Pan Šebek je důstojníkem z povolání a jak v kasárnách, tak i doma vyžaduje disciplínu, kterou vidí i v novém režimu, a proto je jeho zastáncem. Obě rodiny na své otce pohlížejí s ironií a mírným pobavením, i přesto je však mají rády a nedají na ně dopustit. Po smrti Vilmy, manželky pana Krause, se vdovec Kraus dá čistou náhodou dohromady s paní Evou, která je teta rodiny Šebkovy. A tak i když se oba dva hlavní představitelé nenávidí, jejich rodiny se navždy spojí. Příběh v pozadí je láska Jindřišky, která je dcerou Vilmy a Jindřicha Krausových, a Eliena, který zůstal v Československu po emigraci jeho rodičů do Ameriky, kterou jim trochu „narušuje“ žárlivost a nešťastná láska Michala, z rodiny Šebkových, k Jindřišce.

3.2.1 Hlavní postavy

3.2.2 Rodina Šebkova

otec Bohumil Šebek	Miroslav Donutil
matka Marie Šebková	Simona Stašová
syn Michal	Michael Beran
dcera Lidunka (Uzlínka)	Silvie Koblížková
strýc Václav	Bolek Polívka
babička (matka otce)	Stella Zázvorková
teta Eva (sestra matky)	Eva Holubová
bratranec Pěťa	Marek Morvai Javorský

Otec Šebek je voják (důstojník) z povolání, tak jako v práci i doma také vyžaduje řád a disciplínu. V domácím prostředí to prezentuje například tvorbou nástěnky, kde vystavuje informace a objevy ze Sovětského svazu, nebo tím, že píše pro děti jídelníček na každý týden, který pověsí vždy na nástěnkou. Obdivuje vše socialistické a nenávidí vše americké, což pro změnu obdivuje jeho syn Michal. Ve filmu je vidět jeho nadšení pro socialistické výrobky a objevy tím, že zvolí jako svatební dar plastové lžičky z NDR, rozdává je s nadšením už při kávě a většina hostů si s nimi kávu zamíchá, ale lžičky se hned roztaví. Otec cítí zklamání a matka jen tiše prohlásí, že je měli nechat na polárkový dort. Během filmu se mimo jiné vsází se svým bratrem, který přijde na návštěvu. Nejprve o to, zda medvěd kodiak může mít 4 metry, nebo jak dlouho vydrží pod vodou se zadržným dechem.

Matka Marie je milá, vstřícná. Manželovi je oporou, neodporuje mu a poslouchá ho, i když má „svou hlavu“, například při scéně s jídelníčkem, kdy je psaná rajská omáčka a ona přesto vaří kuře. Snaží se být ohleduplná, například při scéně, kdy dostane k Vánocům nerozbitné skleničky a syn je na popud otce jako provokaci „roztříská“, vezme střepy do ruky a poví, jak vypadají krásně, jako kytičky. Otce uchvátil tím, že stejně jsou u stolu celý rok čtyři, pátá sklenička je navíc a u šesté nevadí, že se rozbila. Má sestru Evu, která je učitelka a taky ve filmu vystupuje.

Syn Michal je šestnáctiletý student gymnázia, který je nešťastně zamilovaný do své spolužačky a zároveň sousedky, Jindřišky Krausové. Ta ale dává velkou přednost Elienovi, který zůstal v Československu sám, jelikož jeho rodiče emigrovali do Ameriky.

Michal obdivuje vše západní, hlavně americké. Rád provokuje svého otce, například tím, že na nástěnku pověsí obrázek „máničky“, nosí delší vlasy a odmítá se ostříhat. Úvod filmu začíná tím, že se v polorozbořeném altánku snaží oběsit z nešťastné lásky k Jindřišce Altánek ale zboří a přijde ho „vysvobodit“ Jindřiška, která netuší, že to udělal kvůli ní. O sebevraždu se pokusí ještě jednou; bude se chtít otrávit v elektrické troubě, jelikož si myslí, že je plynová. Stále z nešťastné lásky k Jindřišce, protože se z nich nakonec stanou příbuzní. Svatbou jeho tety Evy a otce Jindřišky, pana Krause. Velmi by si přál, aby táta obdivoval Západ; příznačná je scéna, kdy rozbaluje vánoční dárek a přeje si, aby dostal stejně stylové boty, „kovbojské“ kozačky, jako dostal Elien od rodičů z USA.

Dcera Lidunka je doplněním sourozenecké dvojice. Moc toho o ní nevíme, ale chodí na základní školu, do třídy s bratrancem Pěťou. Jedná se asi o první stupeň. Je dětská svým chováním a přáními, například k Vánocům si přeje kuši, kterou nakonec od babičky dostane. Ráda provokuje svého staršího bratra, převážně tím, že má narážky na Jindřišku a Eliena. Ve filmu se jí často říká přezdívkou Uzlinka.

Strýc Václav se ukazuje jen na začátku filmu, společně s babičkou, kdy přicházejí na Boží hod. Dělá si „srandičky“, např. bratrově manželce dá do vyčesaného drdolu prskavku a poví jí, že celá hoří; ona si mylně myslí, že má rudé tváře. Dále pobízí bratra k sázkám, jako byl již zmiňovaný medvěd kodiak nebo potápění se zadržným dechem. Není odpůrce sovětských výrobků a objevů, ale vysmívá se jim. Bratra oslovuje „brašule“. Ukazuje se jako dobrý hudebník; ve filmu to příznačně dokazují scény, kdy hraje na klavír a zpívá. Nic více se o něm ve filmu nedovídáme.

Babička je postava, o které se také mnoho nedozvíme. Přichází se strýcem Václavem na Boží hod k synovi Bohumilovi. Je to taková typická babička, milá, hodná, nekonfliktní.

Teta Eva je Mariina sestra, žije sama se svým synem Pěťou. Povoláním je učitelka. Během filmu hledají tatínka, a moc se jím to nedaří. Šťěstí se na ni obrátí až skoro ke konci filmu, kdy se shodou náhod blíže seznámí s vdovcem panem Krausem. Je to pro ni zoufalá situace, že je bez manžela, protože je přesvědčená, že Pěťa tátu potřebuje. Je svědomitá, pečlivá, zodpovědná, obětavá.

Bratranec Pěťa je syn tety Evy. Nelíbí se mu, že maminka hledá tatínky přes inzerát. Každého odmítá, málokdo se mu líbí a proto vybraným tatínkům provádí různé naschvály. Zajímá se o dinosaury. Je „vytouženým“ synem pro svého otčíma Krause.

3.2.3 Rodina Krausova

otec Jindřich Kraus	Jiří Kodet
matka Vilma Krausová	Emília Vašáryová
dcera Jindřiška	Kristýna Nováková

Otec Jindřich je bývalý odbojář s válečnou zkušeností. Je cholerik, má výbušnou povahu. Jenom on má pravdu, jenom on může trpět tím, co si prožil. Když mu umře žena, je absolutně neschopný se o sebe postarat. Proto i denní konflikty a rozpory s jeho jedinou dcerou Jindřiškou jdou stranou a oni dva se učí spolu žít a pomáhat si.

Matka Vilma je těžce nemocná, v polovině filmu umírá. Tuto roli původně měla dostat Iva Janžurová, ale kvůli nároku na vysoký osobní honorář ve filmu nehraje, i když všude v médiích uvádí, že roli nechtěla kvůli tomu, že postava v půlce filmu zemře. Vilma tiše trpí, nestěžuje si na bolesti, jelikož to zbytečně rozhněvá manžela.

Dcera Jindřiška je mladá dívka, která chodí na gymnázium a do ročníku s Michalem a Elienem. Sympatie o ní projevují oba, ale ona má jasno. Její srdce získal Elien. Jako Michal, i ona ráda provokuje svého otce. Například scénou u stolu, kdy matka uvařila knedlík, ale dcera argumentuje, že to jsou noky. Chodí na hodiny klavíru, angličtiny, francouzštiny.

Rodina Krausova odjede v závěru filmu na svatební cestu do Anglie a už se nevrátí.

3.2.4 Ostatní postavy

učitel biologie Saša Mašlaň	Jaroslav Dušek
esenbák	Miroslav Kaman.
Elien	Otakar Brousek
doktor Stárek	Jiří Krejčík
kouzelník	Boris Hybner

Učitel biologie Saša vystupuje ve filmu v roli potenciálního partnera, kterého si teta Eva pozvala na Štědrý den. Pěťa není moc rád a připadá mu krajně nesympatický. Dělá mu naschvály, jako je delší obsazení WC, když Saša přiběhne k bytu s nutnou potřebou, nebo pustí nahlas desku, když maminka a Saša mají intimní chvíli. Jeho postava působí velmi komicky. Jeho chování je nepřirozené, vyumělkované. Teta Eva vztah s ním ukončí dříve, než něco začne. Saša nakonec povýší na ředitele školy. Typ kariéristy a zároveň groteskní nadsázka přizpůsobená hereckému typu Jaroslava Duška.

Esenbák vystupuje ve dvou rolích, nejdříve jako přednášející při besedě ve škole, gymnáziu, kde vypráví ročníku, kam chodí Jindřiška, Elien a Michal, o svém povolání. Vypráví svou historku o tom, jak měli zlikvidovat diverzanta na motorce, ovšem spletli si ho s pošťákem, kterého taky zlikvidovali.

Elien je student gymnázia jako Jindřiška a Michal. Chodí s Jindřiškou. Vypadá zvláště a chová se „bohémsky“. Jeho rodiče jsou v USA v diplomatických službách, zmínka o nich se uskutečňuje vždy jen prostřednictvím telefonátu nebo balíku, který mu pošlou. Na konci filmu mu zavolají a chtějí, aby za nimi přijel. Elien bydlí na internátu a promítá na plátno zahraniční filmy. Podle zmínky na konci filmu se z USA nevrátí.

Doktor Stárek je doplňující postava spojená s rodinou Krausových, je osobním lékařem paní Vilmy.

Postava kouzelníka, o kterém nevíme skoro nic, ani jméno, dokresluje postavy „tatínků“ na inzerát. Ve filmu se s ním setkáváme při obědě, kdy zkouší různé triky a Pěťa je zvesela ignoruje nebo prohlašuje, že to je staré, nudné, nezábavné. Zahrál ho Boris Hybner.

3.3 Pupendo

Pupendo je film (komedie) režiséra Jana Hřebejka z roku 2003. Scénář opět pochází z rukou Petra Jarchovského, vznikl na motivy z Opilých banánů, ale i z knihy Hovno hoří. Film ukazuje život v Československu v době komunistického režimu 80. let 20. století.

Obsah filmu

Pupendo je příběhem dvou rodin, odehrávajícím se na umělecko-politickém pozadí. Talentovaný umělec Bedřich Mára je komunistickou vládou nastolenou po sovětské okupaci umístěn na seznam zakázaných. Jelikož se nemůže živit svým uměním a nechce stálé zaměstnání, musí jeho rodina vyrábět kýčovitě keramické ozdoby. Díky náhodnému setkání s kunsthistorikem prohledávajícím popelnice se dostane do kontaktu se svou bývalou studentkou a milenkou, v současnosti paní Břečkovou. Ta je víc ambiciózní než zásadová a může mu zjednodušit život na oplátku za jistou uměleckou práci. Bedřich ale nejdříve musí zvládnout vytvořit nástěnnou mozaiku pro školu jejího manžela, pana Břečky. Poté bude doporučen jako vhodný adept na sochu ruského maršála, do které se mu nejdříve nechce, po přemlouvání souhlasí, a nakonec ji nedodělá. Vinou kunsthistorika zazní jména obou na Hlasu Ameriky, v důsledku čehož se obě rodiny společně opijí. Když oba páry uslyší svá jména na zakázané stanici, začne mezi nimi zdánlivě nekonečná hádka o tom, jaké následky může celá věc mít. Před třiceti lety by to bylo mohlo znamenat uranové doly v Jáchymově. Nyní se nejvíce starají o to, kde budou moci strávit dovolenou. Vypadá-li to malicherně, je to tím, že Hřebejk ukazuje život v období po událostech z roku 1968, konkrétně v roce 1981. Tito lidé považovali za normální dostat se k moři; ti, kteří nesměli, se museli spokojit s jezerem zahaleným mlhou.

3.3.1 Hlavní postavy

3.3.2 Rodina Márova

otec Bedřich Mára

Bolek Polívka

matka Alena Márová

Eva Holubová

syn Matěj Mára

Lukáš Barborský

Bedřich Mára je výborný sochař, ale za vlády komunistického režimu se stává umělcem zakázaným. Hodně mluví, hodně kouří, pije a vymýšlí pojišťovací podvody. Pokud jde o uměleckou činnost, vidíme jej ve filmu při tvorbě nástěnné mozaiky na základní škole, kde je ředitelem Míla Břečka. V opilosti Míla Břečka napíše prohlášení, že komunismus je svinstvo a bolševici jsou svině, podepíše to i Bedřich Mára, který argumentuje, že nemá co ztratit. Bedřich ruličku papíru vsune do škvírky v mozaice. Když se po nějaké době má mozaika bourat, Míla Břečka je pohoršený a velmi nervózní a donutí Máru, aby ruličku papíru našel. Spolkne ji, aby se k nikomu nedostala. Bedřich nerozeznává rozdíly mezi lidmi, proto jednou na večeři přivede bezdomovce, o kterém ale neví, že je to Fábera, významný kunsthistorik, který mu pomůže v kariéře. Dokáže si dělat legraci z toho, že jeho žena věří v křesťanství, například když ženě říká, že kdyby Ježíše utopili, nosila by na krku akvárium, dále když přivede na večeři bezdomovce Fáberu a před manželkou argumentuje, že přivedl na večeři bližního svého. Aby rodině splnil sen o dovolené u moře, ustoupí, poníží se a přijme zakázku na sochu maršála Rybalka pro komunistickou stranu.

Alena Márová je manželka Bedřicha Máry již dvacet let. Svého muže chápe, pokud jde o odmítnutí režimu, ale zároveň si stěžuje na život v nuznějších podmínkách. Pomáhá mu v tvorbě tím, že maluje kýčovitě kasičky, které vyrábějí na zakázku. Spíše jí vadí, že Bedřich není vzorem pro jejich dva syny: například, jen co vstane, dá si lahvové pivo a zapálí si cigaretu. Přesto je milující a hodná maminka.

Bobeš Mára je mladší syn. Je v předškolním věku a moc nemluví. Dost času tráví s tatínkem v ateliéru, pečou vuřty nebo chytají ryby.

Matěj Mára je hluchoněmý chlapec pubertálního věku, který vydává jen různé pazvuky a předstírá posunky. Těší se na cestu k moři, kterou mu otec slibuje už tři roky. Zajímá se o mořské koníky. Hodně času tráví se svými kamarády, Jirkou Ptáčníkem a Honzou Břečkou. Je tajně zamilovaný do Pavly, což je starší sestra Honzy Břečky, která je na praxi u otce v ateliéru.

3.3.3 Rodina Břečkova

matka Magda Břečková

Vilma Cibulková

dcera Pavla Břečková

Nikola Pešková

syn Honza Břečka

Matěj Nechvátal

Míla Břečka je ředitel školy a učitel fyziky. Režisér Hřebejk Jaroslava Duška obsadil do role kariéristy už tolikrát, že u něj tato úloha působí skoro přirozeně. Je to takový typ, který rád „buzeruje“ nejenom své děti, ale i děti ve škole. Pouze on má pravdu. Bojí se režimu a tvrdí že přesto, že vstoupil do strany, tolik s ním nesouhlasí. Je politicky aktivní.

Magda Břečková představuje ženu, která má ve všem jasno. Riskuje vlastní kariéru, aby pomohla bývalému milenci, Bedřichovi. Pracuje jako ředitelka galerie Mánes.

Pavla Břečková je studentka umělecké školy a je na praxi u Máry v ateliéru. Je do něj tajně zamilovaná a dokazujeme mu to různými vzkazy, výrobky, které schovává po ateliéru. Netuší ale, že její matka kdysi, jako studentka umělecké školy, byla do Máry také zamilovaná. Matka na to přijde náhodně, když se zastaví u Máry v ateliéru a najde tam „překvapení“ s vyznáním. Pavla se mezitím rychle schová a vše slyší.

Honza Břečka je mladý chlapec pubertálního věku. Kamarádí se s Honzou Ptáčníkem a Matějem Márou. Společně s Jirkou Ptáčníkem se rozhodnou, že naučí Matěje plavat, a vkradou se do základní školy, takže je kamarádský. Podobně jako chlapec v Pelíškách Honza rád provokuje otce a úplně ho ignoruje.

3.3.4 Ostatní postavy

Alois Fábera

Jiří Pecha

Vlastička

Zuzana Michnová

Jirka Ptáčník

Jan Drozda

Vláša Ptáčník

Pavel Liška

učitelka

Hana Seidlová

Motyčka a Krauzer

Boris Hybner a Bohumil Klepl

úřednice Zdena Gabalová

Zuzana Kronerová

pan Svárovský (pan Boban)

Matěj Ruppert

Alois Fábera je historik umění, který umělce Bedřicha znovuobjeví. Poznají se náhodně, když se Fábera hrabe v popelnici a Bedřich si ho splete s bezdomovcem a pozve ho domů na večeři. Tím, že Fábera Bedřicha znovuobjeví, nastává otázka, jakou službu mu tím ve skutečnosti poskytl, ta ale zůstává otevřená. Nechápe totiž, proč se Bedřich zaobírá kýči, když je tak uznávaný umělec. Citlivost a vzpomínky na dětství se u něj projeví, když je u Máru doma a Bedřich a Alena se hádají; pomalu k ní přistoupí a řekne jí, že mu připomíná maminku.

Vlastička je Fáberova nová přítelkyně. Prohlašuje o ní, že ho dokázala spasit. Vlastička je dost rázná. Fáberu nepustí dřív domů, dokud neřekne třikrát rododendron, aby poznala, jak moc je pod vlivem alkoholu.

Jirka Ptáčník je spolužák Matěje a Honzy Břečky a mladší bratr Vládi Ptáčníka. Svého bratra obdivuje a věří mu každé slovo, je to pro něj vzor. Se svým bratrem se skvěle doplňují ve vymýšlení historek, kterým skoro nikdo nevěří.

Vlád'a Ptáčník je „místní blázen“, který se právě vrátil z výkonu základní vojenské služby. Strašně rád vypráví historky, převážně smyšlené, do kterých se nakonec tak zamotá, že je ani neukončí. Tráví veškerý čas s bratrem a jeho kamarády. Před vojnu měl vztah s Pavlou, která z jeho návratu ale není vůbec nadšená. Udělá si něj legraci, když Matěje převlékne za finskou kamarádku. Vlád'a se s ní snaží komunikovat a pouze se ztrapní.

Učitelka přírodopisu je „vysazená“ na Honzu Břečku. Když ho zkouší z tématu pohlavních orgánů, je Honza vůči ní vulgární. Nakonec se setkají v Maďarsku u Balatonu, kde učitelka leží nahá na pláži.

Motyčka a Krauze jsou úředníci, kteří chodí k Bedřichovi „vyšetřovat“ pojistné podvody. Bedřich je vždy opije u sebe v ateliéru, pak jde s nimi do hospody, kde zaplatí útratu, a oni mu podepíší cokoliv.

Úřednice Gabalová je postava „zapšklé“, rázná úřednice, která má na starosti Bedřicha Máru po vyhazovu jejích dvou kolegů, které Mára pravidelně opíjel. Odhalí podvod, ale Alena Márová, která je shodou okolností přítomna, jí tak přesvědčí, že jim pojišťovna zaplatí celé výlohy, a navíc i zrezlou špachtli, která prý byla ze Švédska a úplně nová.

Pan Svárovský alias Boban je mladík, frajer, který chodí k Márovi dávat zakázky na kasičky. Poté co se o Márovi mluví v rádiu, přeruší veškerou spolupráci. Je tedy ustrašený, jak to odpovídá době.

3.4 Občanský průkaz

Jedná se o film (komedii) z roku 2010 režiséra Ondřeje Trojana a scénáristy Petra Jarchovského. Film byl natočen na motivy stejnojmenné autorovy knihy, Občanský průkaz. Děj se odehrává v Praze v letech 1973–1977 a vypráví o partě spolužáků: Petrovi, který je hlavním hrdinou a vypravěčem, Popelkovi, Alešovi a Mít'ovi. Začíná kolem jejich patnáctých narozenin, kdy dostanou občanský průkaz, a představuje tři roky jejich života a v závěru i jejich snahu získat modrou knížku.

Film se natáčel od 25. dubna 2009 do května 2010. Datum premiéry bylo stanoveno na 21. října 2010.

Obsah filmu

Film sleduje osudy čtveřice dospívajících mladíků, jejich přátel, lásek a rodičů od okamžiku, kdy v patnácti letech dostanou občanský průkaz, až do chvíle, kdy se v osmnácti snaží uniknout vojně a pokoušejí se získat modrou knížku. Petr, Aleš, Popelka a Mít'a dospívají v sedmdesátých letech, v době, kdy vyjít na ulici bez občanského průkazu znamenalo koledovat si o průšvih, a kdy povinná vojenská služba byla pro mnohé tím největším strašákem. Každý po svém i společně se snaží neztratit v totalitním státě zdravý rozum a smysl pro humor, ale také nezadat si s režimem. Prožívají řadu epizod, některé jsou úsměvné s nádechem absurdní grotesky, jiné dramatické a fatální. Občanský průkaz vypráví o tom zvláštním životním období, kdy dětství zvolna přechází v dospělost, a tahle cesta v každé době vede skrz bourání konformismu a rodičovských ideálů, revoltu vůči společnosti, hledání a nalézání sebeúcty.

3.4.1 Hlavní postavy

3.4.2 Rodina Hájkova

Petr Hájek	Libor Kovář
Petrova matka	Anna Geislerová
Petrův otec	Martin Myšíčka
Mates Hájek	Jan Vaši

Petru Hájkovi kamarádi říkají Žába, protože má velkou „hubu“, jak podotýká v knize i filmu. Žije s matkou, otcem a mladším bratrem Matesem. Více času ale tráví s partou kluků ze školy – Vencou Jehličkou alias Popelkou, Alešem Kovandou a Dimitrijem Kubíčkem, kterému všichni říkají Míťa. Petr je trochu flegmatik a má rád bigbeat. Dost často „prudí“ svého otce, což je typické pro všechny chlapecké postavy ve filmech, o kterých se zmiňuji. Chodí s dívkou jménem Hanka, kterou poznal na cestě na koncert „Plastiků“.

Petrova matka je typická matka, která vykonává dvě směny. Jednu v práci, druhou doma. Pořád pracuje, i na dovolené, kde buď vaří, nebo suší houby, nebo zavařuje kompoty. Snaží se urovnávat konflikty mezi tátou a Petrem. Nikdy proti manželovi nic neřekne, drží se zpátky. Po jejich pokusu o emigraci přijde o místo a musí dělat uklízečku.

Petrův otec má se svým synem dost komplikovaný vztah. Je vědecký pracovník ve výzkumném ústavu. Neustále chodí v teslovém saku nebo košili a taky vstoupil do komunistické strany, což jsou asi dva největší důvody, proč se stále syn a otec navzájem „prudí“. Poté co se pokusí emigrovat a jsou odhaleni, se táta „zblázní“, přestane mluvit. Vztah otce a syna se zlepšuje, Petr bere tátu na pivo a povídá si s ním. Na konci filmu mu otec pomůže, aby nemusel na vojnu.

Mates Hájek je Petrův mladší bratr, chodí na 1. stupeň ZŠ. Petr je pro něj opět velkým vzorem. Nechává si narůst dlouhé vlasy jako on. Doma si buď hraje s vláčky nebo stavebnicí Merkur anebo lepší letadélka. Občas je docela zábavný. Dostal do třídy nového spolužáka Daniela Pačese. Pačesův otec i děda jsou policisté. Mates nemá Daniela rád.

3.4.3 Rodina Jehličkova

Venca Jehlička

Matouš Vrba

táta Jehlička

Marek Taclík

bratr Jehlička

Adam Kubišta

Venca Jehlička má přezdívku Popelka. Získal ji podle otce, který je popelář, protože ho komunisté vyhodili z práce v kanceláři. Popelka má také staršího bratra, který je na vojně. Popelka má z party nejdelší vlasy. Je dost zásadový.

Táta Jehlička žije sám, protože od něj odešla jeho žena. Je pivař a cholerik. Přezdívá se mu drtička žeber. Pracuje jako popelář, protože ho komunisté vyhodili z původního zaměstnání. Kvůli tomu je dost podrážděný a rozzlobený na celý svět.

Bratr Jehlička je typická „mánička“, vzor pro mladšího Vencu ale i zbytek party. Odejde na vojnu a ta ho úplně změní, na agresora.

3.4.4 Rodina Kovandova

Aleš Kovanda	Jakub Šárka
máma Aleše	Jitka Čvančarová
otčím Aleše	Juraj Nvota

Aleš Kovanda má přezdívku Básník. Je „na holky“, i když je docela plachý Aleš je sečtělý intelektuál a básník. Neustále u sebe nosí několik pokreslených notýsků s rozepsanými básnickými sbírkami. Sbírký ve škole způsobily dost velký rozruch, když je daroval dívce, která se mu líbí, Zdence Fikotové, a její otec to u ní našel a odnesl třídní učitelce, slečně Pivoňkové. Aleš je jedináček. Žije ve velké vile se svou konzervativní matkou a otčím, vysokým komunistickým „papalášem“, kterého nesnáší. Nosí oblečení ze Západu, kterým si otčím kupuje jeho přízeň.

Alešova matka je typická máma, která ho má ráda a stará se o něj. Vždy, když má nějaký průšvih, poprosí svého nového partnera, aby s tím něco udělal.

Alešův otčím je na vysokém komunistickém postu. Aleš ho nemá rád, i když za něj „žehlí“ všechny průšvihy a umožní mu, jako jedinému z party, studium na gymnáziu.

3.4.5 Rodina Kubíčková

Dimitrij Kubíček	Jan Vlček
Mít'ova Babička	Lilian Malkina

Dimitrij Kubíček, kterému nikdo neřekne jinak než Mít'a, je génius a dokonalý hudebník. Jeho rodiče, slavní operní pěvci, emigrovali na Západ a Mít'a tu zůstal jen se svou babičkou. Jejich původní vilu zabrali komunisté, a tak žije Mít'a s babičkou v malém vlhkém domečku v bývalé dělnické kolonii. Mít'a doufá, že se mu jednou podaří přes Červený kříž odcestovat za rodiči a studovat hudbu.

Mít'ova Babička je stará žena, která na Mít'u občas nestačí. Má o něj často strach, hlavně když se nevrátí včas domů. Jeho smrt nese velice těžce.

3.4.6 Ostatní postavy

učitelka Pivoňková	Kristýna Liška Boková
Hanka	Jenovéfa Boková
tělocvikář	Jaromír Dulava
ruštinářka	Magdalena Sidonová
ředitelka školy	Jana Šulcová
rotmistr Pačes	Václav Kopta
major Pačes	Oldřich Vlach
malý Pačes	Jakub Janoš
hospodský Jarda	Lukáš Pavlásek
otec Fikota	Jiří Macháček
Adélka Fikotová	Jana Kepková
Zdenka Fikotová	Nella Miščíková
bratři Čamborové	Lukáš Latinák

Učitelka Pivoňková je třídní učitelka ročníku, kam chodí parta kamarádů. Všichni jsou do ní zamilovaní, protože je opravdu krásná. Chodí zajímavě oblečená, což je trnem v oku zbytku učitelského sboru. Mnohokrát kluky vytáhla z různých průšvihů. Jednou doplatí a je vyhozena ze školy, i když žáci za ní bojují, protestují. Nakonec emigruje do USA.

Hanka je dívka, která chodí s Petrem. Poznají se při cestě na koncert „Plastiků“. Ji jako jednu z mála nezbijí při útoku na „máničky“ na nádraží, kde na ně čeká celá parta policistů. Vyhodí jí z internátu, a tak najde dočasný azyl u Petra.

Tělocvikář je i zástupcem ředitelky a hlavně je tajemníkem základní organizace KSČ ve škole. Kluci se mu raději vyhýbají a nejsou mu moc na očích. Je hodně pedantický, pokud jde o sportovní výkony.

Ruštinářka má poměr s tělocvikářem. Hraje na obě strany, jelikož sdílí kabinet s Pivoňkovou. Nakonec jí udá ředitelce, že básničky, které jí donesl Fikota, schovává zamčené v zásuvce..

Ředitelka školy je typická komunistka. Nikdo ji nemá rád. Podporuje udavačství a nikoho, např. Pivoňkové, se nezastane. Bojí se režimu.

Rotmistr Pačes je otcem Daniela Pačese. Je to policejní důstojník, který má podle hlavního filmového protagonisty, Petra, „IQ tykve“. Zasedl si na partu, protože jsou „máničky“ a poslouchají bigbeat. Kluci si ho „podají“ už na předávání občanských průkazů, kdy mu schválně silným stiskem drtí ruku, když jim rotmistr gratuluje.

Major Pačes je otcem, rotmistra Pačese, o kterém se dá říct jen to, co bylo uvedeno o jeho synovi. Dělá náčelníka na místní policejní stanici, takže je daleko nebezpečnější.

Daniel Pačes je Matesův nový spolužák. Je dost nepříjemný, chová se arogantně, a to se vůbec nelíbí Matesovi, který ho klidně před celou třídou urazí větou „Polib nám prdel, Daňku.“

Hospodský Jarda je číšník v oblíbené hospodě, kam chodí kluci. Někdy jim nalije, někdy dostanou limonádu.

Otec Fikota má dvě dcery, Adélku a Zdenu, do které byl Aleš nějakou dobu zamilovaný. Má arogantní, odpudivou, „slizkou“ povahy. Přijde udat toho, kdo dal jeho dceři básničky, učitelce Pivoňkové.

Adélka Fikotová je mladší sestra Zdeny. Stane se nechtěným svědkem milostného aktu tělocvikáře a ruštinářky a přijde se svěřit učitelce Pivoňkové.

Zdena Fikotová je žákyně deváté C. Aleš pro ni napsal celou sbírku milostných básní. Kluky zajímá převážně to, jak je hezká a vyvinutá, ale taky jim vadí, že není moc chytrá.

Bratři Čamborové jsou největší a nejznámější „máničky“ v okolí, jezdí na motorce a mají dost dlouhé vlasy. Jsou vzorem pro všechny „máničky“. Jednoho dne, ale náhodou, Petr zjistí, že jeden z nich udává. Stane se to, když si omylem v hospodě vymění bundy a Petr mu najde v bundě průkaz StB. Tím se Petrovi ztratí všechny ideály.

4 SHODY MEZI FILMY A KNIŽNÍMI PŘEDLOHAMI

4.1 Hovno hoří – Pelíšky

Hned v úvodu je vhodné zmínit, že po osobním rozhovoru vím od autora, že se snaží knížkám dát název takový, aby z něj mohlo jít poznat, o čem ta kniha bude. Nejsem si zcela jista, zda o knize *Hovno hoří*, to lze přímo říci. V knize o tomto jevu zmínka je, ale v úvodu, resp. předmluvě, kde autor popisuje, jak jel jednou autobusem z Paříže a poslouchal rozhovory dívek, které se bavily o plyšovém medvídkovi a různě žvatlaly, a pak uslyšel rozhovor chlapců, kteří se až do Prahy dokázali bavit o tom, jestli hovno hoří. Ve filmu se jedná o motiv, který se prolíná celým filmem. Je to totiž dotaz malého Péti, který se na to ptá svých potenciálních „tatínků“. Baví ho, jak tím pány konsternuje a jak nevědí, co odpovědět. Ovšem, profesor biologie Saša pohotově odpoví, že ano, ale jen velbloudí. Pétova maminka je z toho vždy krajně v rozpacích a než se Pét'a stihne zeptat, odbude ho slovy „Ne, Pét'o, jednou provždy nehoří!“

Knihy je rozdělena do 3 povídek. Tyto povídky se nijak neprolínají. V knize je tudíž daleko více rozmanitých postav než ve filmu. Film není nijak rozdělen, jde o jeden příběh v časovém období od zimy 1967 do léta 1968.

První povídka: *Sázka*

Sázka, kdy se dva pánové sázejí v hospodě o tom, že medvěd kodiak má výšku tři metry padesát, a posléze vylezou na sebe na ramena a vyznačí značku na zdi, se odehrává i ve filmu, kde se sejdou bratři na Boží hod u jednoho doma a vyplňují si čas před štědrovečerní večeří.

Ve filmu se objevuje i druhá sázka o to, jak vydrží dlouho jeden z nich pod vodou se zadržným dechem. V knize jeden ponoří hlavu do vymývací vaničky u výčepního pultu, ve filmu do vany, která je napuštěná pro kapra.

Druhá povídka: *Bellevue*

Má společný pouze rodinný základ. Rodina se v knize skládá z matky, otce, dvou synů, jedné dcery a dědečka. Ve filmu jsou dvě rodiny., První rodina má tyto členy: matku, otce, syna, dceru, babičku a strýce. Rodina také žije v odlišném prostředí než ve filmu, v knize na

statku, ve filmu ve vilové čtvrti. Také otec má jiné zaměstnání, v knize je kovářem, ve filmu vojenským důstojníkem. Mladší chlapec je zamilován a udržuje vztah s dívkou, která má podobné rysy jako filmová dívka Jindřiška, do které je Michal nešťastně zamilován.

Třetí povídka: *Voda se šťávou*

Vychází nejvíce z autobiografických vzpomínek autora, vystupuje zde Andulka, která představuje autorovu ženu. Shody se projevují v tom, že se tu popisuje scéna, kdy se autorův otec hlásil do telefonu „Příjem“ nebo „Dejte mi linku dva sta pět“, a vypravěč se zmiňuje, že otec byl „lampasák“. V knize je i zmínka o jídelníčku, který psal taky otec „lampasák“ a dával na nástěnku. Konečně tu nacházíme i to, že se tím maminka při vaření neřídila; film obsahuje konkrétní příklad – když se Uzlinka otráveně ptá, zda bude zase rajská, maminka jí ukáže v troubě kuře. Nejvtipnější scéna filmu s umělohmotnými lžičkami, které dostane teta Eva jako svatební dar, rovněž v knize, která je předlohou. Nechybí. Rozdíl je v tom, že v knize lžičky použije jenom rodina a úsměvně to okomentuje bratr, zatímco ve filmu je použita i pasáž, kdy autor v knize popisuje, jak v Pionýru na dětech zkoušeli takové divně „blbě“ hry. „Snad nejvyvedenější šelmovina byla elektrická krabička s nějakým takovým poučným názvem jako Vydrž, pionýre! Na té krabičce byl obrázek, na němž jeden mládenec pouštěl do druhého elektrický proud. Ten druhý se na obrázku statečně usmíval. Prostě jste se chytil dvou drátů a ten druhý to do vás napral. Jednoho takového to dokázalo pěkně zkroutit. Bůh je mi svědkem, že tohle dostávali pionýři pod stromeček.“ Přesně takovouhle hru dostal i ve filmu Pěťa pod stromeček od potenciálního tatínka, Saši, učitele biologie. Vůbec se mu to nelíbí, a přijde mu to hloupé. Další situace, které je ovlivněna autorovým popisem, je, ta, když na Boží hod přijde na návštěvu babička a strýc Václav. Když po večeři a obdarování dárky, dospělí už jen sedí a popíjejí..otec zapálí „panáky“ vodky z Ruska, vypije je a pak z úst vychrlí plamen.

V knize a filmu vystupuje i obdobná postava jménem Saša, ve filmu je učitelem biologie, později ředitelem, a v knize vedoucí tábora. Sašu ostatní nemají rádi, protože je takový vtíravý „vlezdoprdelka“, a proto ho jak v knize, tak i ve filmu pošlou do prdele.

I nerozbitné skleničky, o kterých je zmínka v knize, jsou přítomny ve filmu, rozdíl je ale v tom, že v knize je maminka dostane pod stromeček. Všichni jsou nadšeni, jak jsou nerozbitné, když je pustí na zem, ale syn jen argumentuje, že to nebyla žádná síla. Otec ho tedy vybědne, aby se do toho opřel vší silou. Syn to udělá a skleničky se rozbijí. Situace ale končí stejně, našťavaným prohlášením otce: „Co mi to děláš? Co tím sleduješ? Komu myslíš, že tím prospěješ?“

Úplně stejný v knize i ve filmu je příběh s „esenbákem“, kterého přivede učitel do třídy, aby vyprávěl o svých zkušenostech s nepřáteli socialistického zřízení. „Esenbák“ vypráví, jak dostali úkol zlikvidovat muže na motorce s koženou brašnou, popisuje, jak na něj číhali, a když projel okolo první muž s koženou brašnou, neváhali a střelili ho, protože předpokládali, že to je narušitel. Poté se ale ozval další zvuk motorčky a na ní muž s koženou brašnou. Neváhali a zlikvidovali i jeho. A vůbec jim nevadilo, že tou první osobou byl poštovní doručovatel.

Ve filmu se vypravěč a zároveň hlavní postava pokusí dvakrát o sebevraždu, i ta je zmiňována v knize, ale jenom onen druhý pokus. „Bylo to k ránu a právě se odněkud vrátil, úplně namol. A zapnul všechny knoflíky na maximum. Potom usnul. Všechno by bylo v naprostém pořádku, nebýt toho, že trouba byla elektrická.“ Ve filmu je to zrealizováno podobně, Michal to udělá kvůli Jindřišce na svatební hostině doma u Jindřišky, kde slaví svatbu jejího otce a Michalovy tety Evy.

V knize je popsána i situace, kdy rodiče na rodičovském sdružení obeznamuje učitelka se slovíčkem, které se stalo v jejich třídě takovým nešvarem a které žáci rádi používají. Jedná se o slovíčko „prcat“. Rodiče tomu nemohou uvěřit a ptají se, odkud to slovíčko děti mají.

4.2 Opilé banány – Pupendo

Název knihy je odvozen z pochutiny, kterou si otec hlavního hrdiny dal v místní cukrárně, když se vrátil z protialkoholního léčení. Dal si ji asi desetkrát a pak se sesunul přímo pod stůl a cukrářka nevěděla, co s ním. Tato situace ve filmu vůbec není obsažena.

Film vypráví opět příběh dvou rodin, rodiny Márovy, jejíž členové jsou otec Bedřich, matka Alena, synové Bobeš a Matěj a rodiny Břečkovy, která se skládá z otce Míly, matky Magdy, dcery Pavly a syna Honzy. V knize jsou také dvě rodiny, postavy tam jsou totožné s filmem, ale promíchané a mají jiná jména.

Sochař Bedřich Mára je stejný jako ve filmu, v knize to je otčím vypravěče. Hodně pije. Hluchoněmému Matějovi ve filmu odpovídá v knize hluchoněmý Vít'a, který vydává prapodivné zvuky. V knize je i zmínka, jak Matěj vypadá: „Byl skoro dva metry vysoký a měl strašnou sílu“; Ve filmu ale postavu ztvárňuje drobný chlapec menšího vzrůstu. Totožná v knize i ve filmu je postava pana Fábery, kunsthistorika, který se zná s Bedřichem a který mu jak v knize, tak i ve filmu domluví „kšeft“ v podobě Jarní mozaiky pro základní školu a sochu maršála Rybalka.

Jirka Ptáčník z knihy má ve filmu jiné křestní jméno, Vlád'a, jinak charakteristické vlastnosti mají obě postavy totožné.

Rozdíl se projevuje v postavě, sestry Honzy Břečky, protože kniha obsahuje zmínku, že už je vdaná, zatímco ve filmu je to teprve studentka Střední umělecké školy a je tajně zamilovaná do Bedřicha Máry, u kterého je na praxi.

Další situace, která je totožná s knižní předlohou, je Bedřichova práce na mozaice ve škole. V knize mu pomáhá Rozhoň, ve filmu Míla Břečka, ředitel školy. Oba dva se opijí a Břečka začne prohlašovat, že komunismus je svinstvo a komunisté jsou svině. Toto prohlášení napíše na papírek a s Bedřichem se pod to oba podepíší a jako poselství pro příští generaci papírek uschovají do mozaiky.

V knize si plánuje parta kamarádů v čele s Břečkou mladším cestu k moři. Chtějí ukrást otcí auto a vydat se na cestu sami. Nejdříve jezdí autem po nocích, aby se naučili řídit, a dělají na černo taxikáře, aby si na cestu vydělali nějaké peníze. To je ve filmu natočeno jako scéna, v níž v autě jede parta kamarádů a auto řídí Vlád'a Ptáčník, který to moc neumí, takže včas nezabrzdí a najede na esenbáka. Totožné je ovšem scéna, kdy kluci vezmou do auta prvního

pasážera, který je opilý, odvezou ho domů a on je požádá, aby šli s ním před bytové dveře, kde manželce musí říct třikrát rododendron, aby ho pustila domů. Ve filmu je v této úloze Fábera a Bedřich, který mu pomůže.

V knize je vypravován příběh o jednom chlapci, který má hrací bundu z Ameriky, vně džínové bundy má reproduktory a okolo opasku má walkman. I tato scéna se ukáže ve filmu, kde se touto bundou chlubí Vlád'a Ptáčník.

Scéna, kdy ve filmu Pavla převleče Matěje za dívku, aby si udělala legraci, z Vládi Ptáčníka, který má přijít na návštěvu, je i v knize. I tam tvrdí, že je to kamarádka z Finska.

Některé scény a momenty, které jsou zahrnuty do tohoto filmu, jsou, ale obsaženy v knize Hovno hoří – například v první povídce se dva dědové hádají o tom, zda existují betonové lodě, ve filmu si tuto informaci hluchoněmý Vít'a připravil jako aktualitu ve škole a jeho kamarád se nad tím začne rozčilovat, co je to za nesmysl, betonové lodě. Scéna, kdy Míla Břečková ztratí ráno při cestě k autu náušnici a poprosí manžela, aby jí pomohl hledat druhou, a on se jí nechápavě zeptá, jak se jí ta náušnice mohla ztratit, ona gestikuluje rukama a druhou náušnici vyhodí, zatímco jí manžel najde tu první, je použita hned na začátku filmu. Poslední podobnost filmu Pupendo s knihou Hovno hoří představuje motiv pojišťovacích podvodů. Bedřich Mára si opakovaně vymýšlí, pojistné události, opíjí úředníky, kteří za ním přijdou, a oni mu pak vše podepíší. Až jednoho dne se dostaví nová, nedůvěřivá úřednice, avšak Bedřichova žena ji dokáže tak přesvědčit, že jí úřednice vše uvěří a ještě se považuje za hloupou.

4.3 Občanský průkaz – Občanský průkaz

Název knižní předlohy je totožný s filmem. Autor to prý schvaluje, film je o předání občanského průkazu a tímto aktem se klukům otevírá nový, dospělý svět.

Společně mají kniha a film to, že ústředním motivem je osud party čtyř kamarádů od dob ukončení základní školy až po jejich osmnáctý rok. Ve filmu se parta skládá z Petra, vypravěče, Popelky, Míti a Aleše, v knize je také parta čtyř kamarádů: Petra, Popelky, Medvěda a Aleše, o Mítovi je v knize zmínka, ale ne jako o členovi party.

Začátek filmu a knihy je totožný, jde o slavnostní předávání občanských průkazů, při kterém se kluci z filmové party rozhodnou, že předávajícímu „esenbákovi“ rozdrť klouby při podávání ruky: „Musíš mu rozhodit klouby“ připomínal mi furt Venca Popelka, kterej se tak skutečně jmenoval a seděl vedle mě, „a teprve pak stisknout!“. V knižní předloze se pro tento čin rozhodnou všichni kluci, kteří si jdou pro občanské průkazy. Jediný, kdo se nezučastnil toho drčení, byl Daniel Pačeš, který je v knize prezentován jako jejich spolužák, ale ve filmovém zpracování se jedná o spolužáka Petrova mladšího bratra Matěje.

Místo schůzek party je taky pojato rozdílně, v knize se jedná o Třešňovku, ve filmu je to kopec zvaný „Cinglák“, který je přímo nad městem, kam museli kluci chodit na takzvané „nuceňáky“, tedy nucené nedělní procházky s rodiči, kdy se chodilo dívat se na vily vlivných komunistů a tiše se jim závidělo. V třešňovce/na kopci „Cinglák“ se kluci scházejí za účelem pití různých alkoholických nápojů, kterým nejčastěji říkají čuča. Ve filmu je použita i ukázková scéna, v níž je jejich spolužák pozván do party a jako vstupné dává láhev alkoholu, Omylem ji ale rozbije, a tak mu je přístup do party zamítnut.

Podstatná je i scéna, kdy si kluci jako čerství držitelé občanských průkazů natrhnou stránku číslo 13 (v knize 15), aby tak dali najevo nesouhlas s režimem. Když se jeden z nich, konkrétně Medvěd, ve filmu Aleš, dotazuje, proč, odpovídá mu Popelka, že to vymysleli bratři Čamborové, což jsou největší a nejproslulejší „máničky“ v okolí, v knize ale postava těchto bratrů zcela chybí. Zmínka o Danielovi Pačešovi je i na dalších stránkách knihy, kde si Petr vzpomíná na to, jak ho poprvé spatřil. Šel si koupit do prodejny kol koupit nějaké ventilky, když před krámem viděl otce (v knize dědu), který mu koupil nové kolo a chtěl zkontrolovat, zda nemá žádné vady. Umíněný Daniel ale na kolo vlezl a nechtěl za žádnou cenu slézt, a tak i s kolem jednoduše spadl, převrátil se na bok. To se Petrovi vybaví, když Daniela přivede ředitelka do třídy a představí ho jako nového spolužáka. Daniel se uvede

takto: „Jmenuji se Daniel Pačes, ale později, až se lépe poznáme, mi někteří budou moci říkat Daňku.“ Takže na něj Petr křikne: „Polib nám prdel Daňku“.

Mění se i osudy kluků z party, když jdou po základní škole studovat, v knize Medvěd jde na výtvarnou školu, Petr na knihovnickou školu, Popelka jde do učení a Aleš jediný na gymnázium. Ve filmu je to prezentováno takto: Petr jde na tiskařskou školu, protože z gymnázia ho vyhodili za pokus jeho rodiny emigrovat, Míťa chtěl studovat konzervatoř, ale prý ho pro velký zájem nevzali, a tak se stal pošťákem, Popelku nevzali na průmyslovou školu, takže šel do učení na zahradníka, a jediný Aleš šel na gymnázium a poté vystudoval práva.

Postava třídní učitelky Pivoňkové je i v knize, křestní jméno má ale Jiřina. Charakterově si jsou ale postava v knize i ve filmu velmi podobné. Učitelka je zásadová, dobrotivá, vstřícná, a především chápavá, jelikož klukům pomáhá z nejrůznějších průšvihů. Jednou na to ale doplatí; v knize je vyhozena za to, že je autorkou výmyslů o poměru tělocvikářky a fyzikáře, ve filmu za to, že neudala Aleše za jeho tvorbu nevhodných básniček. Shodné ale je to, že nakonec emigruje do Kanady.

Ústřední scéna filmu i knihy je, když kluky osloví policisté, aby jim předložili občanské průkazy, a Aleš ho nemá, Přesto je všechny odvedou na stanici, kde zjišťují, proč si natrhli stránku 15. Bezdůvodně je tam drží dlouho do noci. Jsou to ti policisté, kteří byli na předávání občanských průkazů (kluci jednomu z nich drtili ruku pevným stiskem). Po ukončení vyšetřování se kluci shodnou na tom, že Alešův občanský průkaz mu někdo musel vzít. Kdo jiný než Daniel Pačes, když je jeho tatínek důstojník u VB.

Strana se obrátí, když si jednou ke klukům v hospodě přisedne sám důstojník Pačes a pozve je na panáka, jelikož je smutný a zdrcený z toho, že přišli na to, že jeho otec, major u VB, je negramotný a vyhodili ho. Kluci se podivují nad tím, jak to mohl dotáhnout až na majora.

Mírná rozdílnost je i v učitelích na základní škole, v knize je tělocvikářka přezdívaná Pepča, což ve filmu je ruštinářka. A učitel tělocviku ve filmu je v knize učitel fyziky. Tyto dvě postavy mají mezi sebou poměr, rozdílnost je jenom malá, kde je zahlédne Adélka Fikotová, v knize Anička Brychtová, při pohlavním aktu. V knize je zahlédne Anička Brychtová v Třešňovce ve filmu jde o tělocvičnu, kde je Adélka Fikotová schovaná ve švédské bedně, v níž si hraje a čeká na svou starší sestru Zdenu.

I postava dívky, se kterou chodí Petr, je trochu rozdílná. V knize ji pozná při výletu s kamarády do Doks na Máchovo jezero, a ona nakonec okrade Popelku, který u sebe nosí vzácnou bankovku z první republiky. Pak se dívka ztratí, Petr o ní už víckrát neslyší. Ve filmu se poznají při cestě do Albrechtova na koncert „Plastiků“, poté spolu chodí. Jednou dokonce dívka přespí u Petra doma, protože jí vyhodili ze zahradnického učení i internátu. Ve filmu se dívka jmenuje Hanka, v knize Alena.

Dalším významným motivem knihy i filmu je snaha o získání modré knížky. Nikdo z kluků nechce na vojnu, když vidí, jak vojna změnila staršího bratra Popelky, který byl dřív vyhlášená „mánička“. V knize je vyprávěn příběh o tom, jak v psychiatrické léčebně Aleš neslyší, když vyvolávají jeho jméno, jelikož je začten do Ferdý Mravence. a pak se před doktorem pomoci, ve filmu je tato situace stejná, ale jedná se o Popelku, který dostane půlroční odklad.

Aleš si odbude vojnu někde na rok v pohodlí, během vysoké školy. Mít'a se rozhodne pro radikálnější způsob: napaří se v horké vodě a potom se jde prochladit na sněh, na který si lehne. Nakonec tomu podlehne a umírá. V knize není zmínka o tom, jak se vojně vyhne Petr, poradí mu to jeho zblázněný otec, který se po pokusu o emigraci úplně změní, nemluví, ale Petr ho často bere s sebou na pivo. Poradí mu, aby se zastavil za jeho kamarádem, doktorem v Bohnicích, kde si Petr odbude 5 měsíců, a má po vojně. Když uběhne půlrok, Popelka vymyslí, že si zlomí ruku. S Alešem se opijí, a Aleš mu má na ruku skočit, místo toho si Aleš zlomí nohu a Popelka musí prodělat vojnu..

Největším zklamáním je, když Petr zjistí, že jeho dobrý kamarád, ve filmu Čambora ml., je vlastně důstojník VB a udavač StB. Stane se to shodou náhod, když si v hospodě na věšáku pověsí bundy a při odchodu si je prohodí. Petr odejde opilý domů, a když hledá klíče, zjistí, že to není jeho bunda. A nalezne tam Jamborův průkaz. Ten si pro bundu přijede obratem taxíkem.

5 ZÁVĚR

Cílem této diplomové práce bylo porovnat shody a rozdíly mezi verbálním ztvárněním postav v literárním díle a jejich vizuálně-verbálním ztvárněním v rámci filmu. Dále přinést přehled důležitých adaptačních teorií, seznámit čtenáře s autory, kteří se problematice adaptace věnují.

Práce byla tedy rozdělena do dvou velkých částí: teoretické a praktické.

V první části práce seznamuje čtenáře s autorem a jeho životními údaji a snaží se shrnout jeho dosavadní tvůrčí činnost, dále probírá členění literárních postav a jejich charakterizace podle Bohumila Fořta. Poté se práce zaměřuje na samotný pojem adaptace. Nastíňuje historii teorie adaptace a představuje vybrané teoretiky z českého a angloamerického prostředí.

Ve druhé, praktické části, práce analyzuje nejdříve Šabachovy knižní předlohy, a to konkrétně *Hovno hoří*, *Opilé banány* a *Občanský průkaz*, kde se zaměřuje na jejich fabule a syžet, postavy, klasifikace postav, charakterizace postav a vyprávěcí strategie.

Dále se již práce věnuje třem filmovým adaptacím: *Pelíškům* z roku 1999, *Pupendu* z roku 2003 a nakonec *Občanskému průkazu* z roku 2010. V této části se práce zaměřuje na ztvárnění filmových postav a jejich podrobnou charakteristiku s uvedením příkladů.

Poslední kapitola práce se věnuje hledání společných rysů postav a společných jevů v knižních předlohách a filmových zpracováních. Bylo zjištěno, že jedině filmová adaptace filmu *Občanský průkaz* se více snaží zachovat postavy i scény z původní knižní předlohy. Předešlé dvě filmové adaptace, *Hovno hoří* a *Opilé banány*, obsahují mnohé postavy a jevy, jež se v předloze neobjevily. Skrze porovnání knižních předloh s výše uvedenými filmovými adaptacemi docházíme k závěru, že žádná adaptace není a nemůže být doslovná.

V knižních předlohách *Hovno hoří* a *Opilé banány* lze nalézt jen určité jevy a dialogy, které filmovému zpracování dopomohly k celkové kompozici. Shoda s postavami z knižních předloh je velice omezená. Tím se liší od již zmiňovaného posledního autorova díla, *Občanský průkaz* a jeho filmového zpracování, kde autor i scenárista sledují osud party kluků od konce základní školy až po osmnáctý rok života a snahu o získání modré knížky.

Nutno ale podotknout, že zásadním spojovacím prvkem zmíněných autorových děl je postava hlavního hrdiny, která je charakterizována velmi obdobnými rysy. Tato skutečnost je

opět v přímé souvislosti se značnou autobiografičností autorovy produkce; Petr Šabach ve svých rozhovorech sám nijak nezastírá inspiraci postavy hlavního hrdiny svou vlastní osobou. Hlavní postava je charakterizována jako citlivý a inteligentní chlapec, později se z ní stává dlouhovlasý teenager, který prožívá dobrodružství se svými kamarády, rozvíjí svoji zálibu v alkoholu a začíná tápat ve svém životě. Obě posledně zmiňované vlastnosti mu zůstávají do dospělosti. Těžko hledá ve svém životě směr, neoplývá žádným zvláštním nadáním nebo schopnostmi.

Postavy lásek, přítelkyň a manželek hrdinů si nejsou navzájem podobné do takové míry jako postavy hlavních hrdinů, přesto ale sdílí určité shodné rysy. Často jsou v souvislosti s nimi líčeny partnerské rozpory, problémy a rozchody, v několika případech jsou přímo spojeny s nemírnou konzumací alkoholu u postav mužských hrdinů. Některé z ženských postav bývají obdobně označeny, týká se to například figur Aleny z knihy *Občanský průkaz* a Andulky z knihy *Hovno hoří*. Ve druhé polovině této knihy se objevuje postava A. – manželky vypravěče. Stejně označena je postava manželky hlavního hrdiny v knize *Občanský průkaz*.

Dalším obvyklým rysem autorovy tvorby je výskyt figur zasažených komunistickým režimem. Autor hojně zobrazuje postavy fanaticky opěvující komunismus i postavy, jejichž charakter režim nějakým způsobem poškodil.

Poměrně často pozorujeme v autorově tvorbě výskyt postav, které náleží do kategorie reálně existujících osob. Tyto figury přispívají k celkové charakterizaci prostředí a doby, do které jsou příběhy zasazeny. Jedná se například o postavu prezidenta Antonína Novotného, Emila Zátopka nebo Allena Ginsberga.

Je předmětem dalšího zkoumání, proč scenárista všech tří filmů, Petr Jarchovský, do svých scénářů vybírá buď dost podobné pouze hlavní hrdiny, nebo nevybere skoro žádnou postavu. Z pohledu Dudleyho Andrewa můžeme aplikovat jeho definici adaptačního schématu, které je popsáno v teoretické části práce a jež je považováno za velmi komplexně a detailně definované. Andrew se zaměřuje na situace výpůjčky, transformace a křížení. Všechny tyto tři způsoby jsou použity při převodu psané předlohy do filmového jazyka. Nejpatrnější je vliv výpůjčky jako adaptačního způsobu, který dává scenáristovi velmi otevřené pole působnosti a literární předlohou se pouze inspiruje. Samozřejmě se napříč ztvárněními projevuje vliv transformace, který reflektuje i samotnou podstatu odlišnosti jednotlivých médií. Autor si je tedy plně vědom originality textu a mantinelů ohraničujících jeho realizovatelnost na filmovém pásu.

Cílem filmového zpracování je naplno přizpůsobit myšlenku předlohy divákům, obohatit ji o vlastní ideje a doplnit vybrané momenty a scény o další rozměry, jako je např. hudba, střih a kamera, které v textové podobě neexistují. Tyto změny jsou pro tento žánr filmové komedie příznačné. Do svých filmových zpracování komponuje hlavně vtipné scénky, gagy, historky ze života, kterými knižní předlohy oplývají, jelikož autor vychází převážně ze svých zkušeností. Snaží se, aby divák měl intenzivní pocit, že za časů, ve kterých se adaptace odehrává, to tak opravdu mohlo být. Příkladem budiž nenávist teenagerů „mániček“ a policistů.

6 LITERATURA

6.1 Primární literatura

ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 13. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2001.
ISBN 80-7185-438-7.

ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2001.
ISBN 80-7185-359-3.

ŠABACH, Petr. *Občanský průkaz*. 1. vyd. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 2006.
ISBN 80-7185-808-0.

6.2 Sekundární literatura

ANDREW, Dudley. *The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory*. In CONGER, Syndy a WELSCH, Janice R (eds.). *Narative Strategies*. Macomb : West Illinois University Press, 1980.

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav, 1979. Překlad Ljubomír Oliva.

BÍLEK, Petr. A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host 2003.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore : Johns Hopkins University Press 2003.

BUBENÍČEK, Petr. *Filmová adaptace:hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace. 2010. č. 1.

BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem*. Disertační práce. Filosofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno, 2007.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2008. ISBN 978-80-85778-61-8.

HENDRYKOWSKI, Marek. *Słowo w filmie*. Warszawa: PWN 1982.

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2001. ISBN 80-72151-40-1.

HORÁČKOVÁ, Alice. *Potřebuju vyprávět lidem*. MF Dnes, 2006. č. 307.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-24401-75-4.

- JANDA, Martin – ŠABACH, Petr. *Šabacha román neláká*. Magazín Práva , 2002. č. 8.
- JAŠEK, Ivan. Postava a vypravěč v prózách Petra Šabacha. Diplomová práce. Filosofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno, 2007.
- KLEIN, Michael (ed.) – PARKER, Gillian (ed.). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederick Invar Publishing, 1981.
- MCFARLAINE, Brian. *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1990. ISBN 80-70230-62-2.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982-1998*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-70040-99-8.
- NEJEDLÝ, Jan. *Řadovka bez hitu*. Labyrint revue, 2004, č. 15-16, s. 218.
- PŘÁDNÁ, Stanislava a ŠKAPOVÁ, Zdena a CIESLAR, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2002. ISBN 80-86102-17-3.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. Překlad Vanda Pickettová (orig. 1993). ISBN 80-7294-004-X.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation (New Critical Idiom)*. London : Routledge, 2006.
- SOURIAU, Etienne. *Encyklopedie estetiky*. Praha : Victoria Publishing, 1994. Překlad Anna Krejzová. ISBN 80-85605-18-X.

SYCHROVÁ, Štěpánka. *Teorie filmové adaptace literárních děl*. Bakalářská práce. Filosofická fakulta Masarykovy univerzity. Brno, 2011.

ŠLAJCHRT, Viktor. *S těmahle budou jen potíže*. Respekt, 2006, č. 39, s. 22.

WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. Rutherford : Fairleigh Dickinson University Press, 1975

HODAN, Tomáš. Petr Šabach: Neseďám si k psaní jen s potřebou napsat příhodu [online]. [15.6.2011]. URL: <http://www.g2.cz/edee/kultura/petr-sabach-nesedam-si-k-psani-jen-s-potrebou-napsat-prihodu-3326.html>

ČESKÁ TELEVIZE. Petr Šabach [online]. 20.6.2011. URL: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/obcanskyprukaz/tvurci/jarchovsky.php>

6.3 Filmografie

Pelíšky (CZE, 1999)

Režie: Jan Hřebejk. **Námět:** Petr Šabach (povídkový soubor Hovno hoří, Praha a Litomyšl, 2001). **Scénář:** Jan Hřebejk, Petr Jarchovský. **Kamera:** Jan Malíř. **Střih:** Vladimír Barák.

Hudba: Ivan Hlas, Ivan Král. **Hrají:** Miroslav Donutil (Šebek), Jiří Kodet (Kraus), Simona Stašová (Šebková), Emília Vašáryová (Krausová), Eva Holubová (učitelka Eva), Boleslav Polívka (strýc Václav), Stella Zázvorková (babička), Kristýna Nováková -

Fuitová (Jindřiška), Marek Morvai (Pěťa), Jaroslav Dušek (Saša Mašlaň), Jiří

Krejčík (profesor Stárek), Boris Hybner (kouzelník), Michael Beran (Michal), Sylvie Koblížková (Uzlinka), Ondřej Brousek (Elien) ad.

Prod: Space Films; bar., 115 min.

Pupendo (CZE, 2003)

Režie: Jan Hřebejk. **Námět:** Petr Šabach (povídkový soubor Opilé banány, Praha a Litomyšl, 2001). **Scénář:** Jan Hřebejk, Petr Jarchovský. **Kamera:** Jan Malíř. **Střih:** Vladimír Barák.

Hudba: dobové písně. **Hrají:** Boleslav Polívka (Bedřich Mára), Jaroslav Dušek (Míla Břečka), Eva Holubová (Alena Márová), Vilma Cibulková (Magda Břečková), Jiří Pecha (Fábera), Pavel Liška (Vlád'a Ptáčník), Boris Hybner (Krauze), Bob Klepl (Motyčka), Zuzana Kronerová (Sabalová), Lukáš Baborský (Matěj Mára), Vojtěch Svoboda (Bobeš Mára), Nikola Pešková (Pavla Břečková), Matěj Nechvátal (Honza Břečka) ad.

Prod: Falcon; bar., 120 min.

Občanský průkaz (CZE, 2010)

Režie: Jan Hřebejk. **Námět:** Petr Šabach (povídkový soubor Občanský průkaz, Praha a Litomyšl, 2006). **Scénář:** Jan Hřebejk, Petr Jarchovský. **Kamera:** Martin Štrba. **Střih:**

Vladimír Barák. **Hudba:** Petr Ostrouchov. **Hrají:** Jana Šulcová (ředitelka školy), Oldřich Vlach (major Pačes), Martin Myšička (Petrův táta), Juraj Nvota (otčím Aleše), Jiří

Macháček (pan Fikota), Magdalena Sidonová (ruštinářka), Marek Taclík (Vencův táta),

Kristýna Liška-Boková (Lenka Pivoňková), Jaromír Dulava (tělocvikář), Libor Kovář (Petr 'Žába' Hájek), Lukáš Pavlásek (hospodský), Matouš Vrba (Venca 'Popelka' Jehlička), Lilian

Malkina (Mířova babička), Václav Kopta (rotný Pačes), Jan Vaši (Mates), Matej

Landl (Zátylek), Lukáš Latinák (Čambora ml), Jenovéfa Boková (Hanka), Adam

Kubišta (brácha Popelky), Věra Králová (kuchařka), Jana Kepková (Adélka Fikotová), Nella Miščíková (Zdenka Fikotová), Jakub Janoš (malý Pačes), Ondřej Koval' (celník), Jan Hrušínský (policejní důstojník), Jakub Šárka (Aleš 'Básník' Kovanda), Jan Vlček (Mít'a 'Génius' Kubíček), Anna Geislerová (Petrova máma) ad.

Prod: Falcon; bar., 102 min.