

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

**Filmové adaptace próz Petra Šabacha**

**Film adaptations of prose by Petr Šabach**

Magisterská diplomová práce

**Tereza Vintrová**

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 28. 6. 2013

Tereza Vintrová

Děkuji panu doktoru Schneiderovi za odborné vedení práce, cenné rady a připomínky a pomoc s obstaráváním odborné literatury.

# Obsah

1 Úvod.....	5
2 Teoretická část.....	6
2.1 Filmové adaptace a čtenářství, rozdíl vnímání filmu a adaptace.....	9
2.2 Aspekty filmového a literárního vyprávění.....	11
2.2.1 Příběh a diskurs.....	11
2.2.2 Vypravěč literární a filmový.....	12
2.2.3 Fokalizace v literatuře a ve filmu.....	13
2.2.4 Postavy.....	15
3 Analytická část.....	21
3.1 Charakteristika literárních předloh.....	24
3.1.1 Šakalí léta (sbírka Jak potopit Austrálii).....	24
3.1.2 Hovno hoří.....	27
3.1.2.1 Sázka, Bellevue.....	28
3.1.2.2 Voda se šťávou.....	29
3.1.3 Babičky.....	33
3.1.4 Opilé banány.....	34
3.1.5 Občanský průkaz.....	38
3.2 Charakteristika vybraných filmových adaptací.....	43
3.2.1 Šakalí léta.....	43
3.2.2 Pelíšky.....	48
3.2.3 Pupendo.....	50
3.2.4 Občanský průkaz.....	58
4 Závěr.....	65
Anotace.....	68
Summary.....	69
Seznam použité literatury.....	71
Příloha.....	75

# 1 Úvod

Zkoumání intermediálních vztahů, kam patří i studium vzájemných vztahů mezi literaturou a filmem, je v dnešní době velmi populární. Filmoví tvůrci si velmi rádi půjčují příběhy kanonických literárních textů, nebo textů současných populárních autorů.

Tato práce bude rozdělena na analytickou a teoretickou část. Ve druhé kapitole stanovíme teoretická východiska pro naši práci. Budeme věnovat těm aspektům literárního a filmového vyprávění, které nám pomohou vytvořit teoretický základ pro interpretaci jednotlivých filmových prepisů.

Ve třetí kapitole se budeme věnovat rozboru filmových adaptací Petra Šabacha, který v současné době patří k nejčtenějším českým autorům. V úvodu k analytické části vymežíme, jaké konkrétní filmové adaptace vybíráme. Také se pokusíme zařadit Petra Šabacha do kontextu současné české literární scény.

Třetí kapitola bude opět rozdělena do dvou částí. V té první se budeme věnovat rozboru prozaických textů Petra Šabacha, které se staly předlohami k filmovým adaptacím – jedná se o povídku *Šakalí léta*, sbírku povídek *Hovno hoří*, novelu *Opilé banány* a romány *Babičky* a *Občanský průkaz*. Budeme se zabývat autorovu způsobem výstavby příběhu, klasifikací postav a výstavbě vyprávěcí strategie. Při rozboru jednotlivých knižních předloh také sledujeme, jaké motivy jsou pro autora zásadní.

Ve druhé části třetí kapitoly pak budeme analyzovat jednotlivé filmové adaptace, které podle uvedených knižních předloh vznikly, a to *Šakalí léta*, *Pelišky*, *Pupendo* a *Občanský průkaz*. Budeme postupovat obdobně, jako u analýzy Šabachových próz, zaměříme se na to, jakým způsobem tvůrci nakládají s osnovou příběhu, zda ji obohacují nějakými událostmi popřípadě jakými, nebo které naopak vynechávají. Pokusíme se vysledovat, zda je do filmové adaptace přenesena základní dějová linie příběhu, zda je celá, nebo jestli tvůrci pouze vybírají jednotlivé motivy.

## 2 Teoretická část

Filmové adaptace literárních děl tvoří neodmyslitelnou, byť někdy rozporuplnou součást dějin kinematografie.<sup>1</sup> Tento postup vždy přitahoval větší pozornost, posměch, a zároveň obdiv diváků, historiků a badatelů, než kterýkoli jiný.<sup>2</sup> Na tom se shoduje většina badatelů. Například Petr Bubeníček upozorňuje na fakt, že filmové adaptace byly dlouhou dobu považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl a stále přežívá snaha poměřovat „intelektuálně náročnou“ recepci literatury s recepcí příběhů v hraném filmu. Četba knihy stále vzbuzuje dojem aktivity, ke které je potřeba více intelektuálního úsilí, zatímco sledování filmu je považováno především za zábavu, odpočinek, tj. činnost, u níž dochází k potlačování vlastní imaginace.<sup>3</sup> Wolfgang Iser považuje film za „bezmezerovité“ médium a za jeden z jeho hlavních problémů považuje to, že fikční postavu zcela zpřítomní a na rozdíl od románu tak neponechává prostor pro vlastní imaginaci.<sup>4</sup>

Kinematografie je provázána s literaturou od svých počátků a adaptace jsou jedním z ústředních proudů filmové historie. Filmový průmysl běžně využívá texty románů, povídek či divadelních her jako svého zdroje, který pak převádí do podoby scénáře a následně filmu.<sup>5</sup> Literatura poskytovala filmu témata, motivické linie, hrdiny, narativní vzorce, dodávala mu analogie v podobě vlastních

1 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace – editorial. *Illuminace*, 1, 2010. Praha. s. 5.

2 CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 105.

3 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 1, 2010, s. 7–9.

Katarína Mišíková upozorňuje, že vnímání filmu je pro lidskou mysl přirozenější, protože „mechanismus lidského poznání má (...) kinematografickou povahu,“ člení skutečnost do přerušovaných obrazů. „Film tak napodobuje přirozené vnímání i způsob, jímž si lidské vědomí osvojuje jevový svět.“ Což by mohlo hovořit ve prospěch domněnky, že pouze při četbě je potřeba intelektuálního úsilí, ale to Mišíková vzápětí vyvrací, když parafrázuje slova Huga Münsterberga, že „film (...) rekonfiguruje trojrozměrnou skutečnost pomocí ‘pravidel myšlení’, a tak diváka podněcuje k intelektuální a emocionální kompenzaci rozdílu mezi světem filmovým a skutečným.“

MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009, s. 42–43.

4 ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, 2, 2002, s. 110.

5 CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 105–106.

prostředků, které se filmoví tvůrci snažili pomocí jim dostupných metod napodobovat.<sup>6</sup>

O úloze filmové adaptace v historii kinematografie uvažuje například Timothy Corrigan. Ten upozorňuje, že na přelomu 19. a 20. století se úvahy o filmu točily kolem otázky, zda jej považovat za vědu, nebo za prostředek rozptýlení (obveselení). Nakonec se film etabloval v roli zábavního průmyslu a na počátku 20. století byl spojován především s dělnickým publikem a s dřívějšími návštěvníky kabaretů a varieté. Vyšší kulturní postavení bylo do té doby svázáno s divadlem a literaturou a film ve snaze pozvednout se na jejich úroveň záhy začal adaptovat literární materiál. Čerpalo se pak především z tradičních románů 19. století. V kinematografii tak došlo k posunu ke klasickým narativním strukturám, který znamenal zásadní obrat v orientaci filmu. To s sebou přineslo delší a umělecky ambicióznější filmy, což mělo za důsledek, že se publikum rozrostlo o diváky z řad střední i vyšší vrstvy, což logicky vedlo i ke zvýšení tržeb.<sup>7</sup> Období formování kinematografie jakožto vyššího kulturního fenoménu je tak úzce spjato právě s adaptacemi literárních textů.<sup>8</sup>

Přestože filmové adaptace jsou už od počátků filmové historie její neodmyslitelnou součástí, studium adaptačního myšlení je, na rozdíl od literární teorie, poměrně mladé. Stěžejní teoretické a metodologické koncepty se začaly formovat až v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století až v souvislosti se zavedením filmových studií na univerzitách v USA a ve Velké Británii.<sup>9</sup>

Kamilla Elliotová ve své studii *Literatura ve filmu v kontextu diskusí nad*

---

6 HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Mareš, Petr, ed. a Szczepanik, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133.

7 CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 110–111.

8 „První dvě desetiletí filmové historie představují zvláště aktivní období při výchově filmu k větší kulturnosti prostřednictvím adaptace materiálu a postupů převzatých ze staršího literárního a uměleckého dědictví; (...). Na sklonku dvacátých let a v letech třicátých se stávají adaptace soudobé literatury častější než kdy předtím, zčásti proto, že zavedení zvuku roku 1927 dovolilo filmům mnohem plněji stvořit literární a divadelní dialog, psychologii postav a složité zápletky, které nalézáme v románech.“  
TAMTÉŽ, s. 111.

9 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 1, 2010, s. 7.

*obsahem a formou*<sup>10</sup> upozorňuje, že studium adaptace zaostává za stavem literární teorie. Také nás upozorňuje na fakt, že v adaptaci „řadí interdisciplinární rivalita zuřivěji než v jakékoli jiné oblasti diskusí o románu a filmu“.<sup>11</sup>

V době, kdy se začalo formovat adaptační myšlení, stále ještě na mnohých humanitních katedrách převládalo pozorné čtení literárních děl podle novokritických přístupů (close reading), které posilovalo vědomí mimořádnosti a jedinečnosti literárního aktu a textů. „Jen vynikající režisér – auteur – se pak mohl pustit do předem prohraného souboje s imaginací velkých romanopisců i s možnostmi, jaké tvůrcům narativních fikčních světů poskytuje výlučně verbální dílo.“<sup>12</sup> Badatelé si k interpretaci nejčastěji vybírali filmy, jež převedly do audiovizuální podoby kanonická díla. To vše pak vedlo k dalšímu vyzdvižení tištěného textu jakožto prostředku k rozvíjení představivosti čtenáře, k potvrzení nezfilmovatelnosti románu a nekompatibilitě většiny literárních žánrů s filmovou reprezentací fikčního světa.

Pokud procházíme literární vědou 20. a 21. století, zjišťujeme, že studium adaptace bylo vždy ostře kritizováno jako zastaralé a zaostávající za soudobým vývojem literární teorie a adaptace byla označována za neumělecké umění. Důvodem není jen fakt, že znejasňuje kategorizaci jednotlivých umění, v první polovině 20. století „špiní“ panenskou čistotu jednotlivých umění a ve druhé polovině zabraňuje jejich nezávislosti, ale především se staví proti zavedeným estetickým a sémiotickým teoriím 20. století tím, že zaprvé naznačuje, že by slova a obrazy mohly být přeložitelné, a za druhé, že se forma se odděluje od obsahu – postavy, zápletky, témata a rétorika románu, tj. obsah, který není závislý na formě, se přenáší do filmové podoby. Což stojí proti dosavadním názorům, že forma je od obsahu neoddělitelná.<sup>13</sup>

Tyto názory na vztahy mezi formou a obsahem (slovem a obrazem)

---

10 ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 58–104.

11 ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 58–60.

12 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 1, 2010, s. 7–8.

13 ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 58–59.

poukazují na teoretickou nemožnost adaptace, která je jim navzdory všudypřítomná. Adaptace také naznačuje nepříjemné otázky ohledně neporušitelného strukturalistického spojení mezi označujícím a označovaným – kdy se vyhlašuje nepřeložitelnost slov a obrazů jako celých znaků a pouze část románových znaků pak zůstává dostupná pro adaptační přenos.<sup>14</sup>

Na studium adaptace se přestalo pohlížet úkosem až v devadesátých letech minulého století. Do té doby se disciplína pohybovala v otevřeném či skrytém zápase slova a obrazu.<sup>15</sup> Bubeníček upozorňuje na to, že snaha „poměřovat ‘intelektuálně náročnou’ recepci literatury se zakoušením příběhů v hraném filmu“<sup>16</sup> je stále živá.

## 2.1 Filmové adaptace a čtenářství, rozdíl vnímání filmu a adaptace

Podle polské teoretičky Alicje Helmanové by mohly být adaptace zkoumány jako svědectví recepce literárních děl. A to zvláště v případě, pokud by získala podporu teze, že adaptace je svědectvím četby určitého společenství v určitém místě a čase – specificky zprostředkované a podmíněné filmem.<sup>17</sup>

Helmanová upozorňuje na oboustrannou závislost mezi kinematografií a literaturou – filmový průmysl nejčastěji adaptuje to, co se masově čte, a na

---

14 TAMTÉŽ, s. 59.

15 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 1, 2010, s. 8.

Bubeníček ve své studii (s. 8) cituje Roberta Stama, který stav bádání na poli filmové adaptace v roce 2005 charakterizoval takto: „Obvyklý jazyk kritiky zabývající se filmovými adaptacemi byl a doposud je hluboce moralistický; narazíme v něm na množství formulací, jež naznačují, že film literaturu poškozují. V úvahách o adaptaci se šíří označení jako „nevěrnost“, „zrada“, „znetvoření“, „zneuctění“, „bastardizace“, „vulgarizace“ a „znesvěcení“, přičemž každé podobné slovo svým způsobem komentuje hanebnost adaptace jako takové. „Nevěrnost“ s sebou nese náznak viktoriánské prudérnosti; „zrada“ evokuje morální proradnost; „bastardizace“ znamená nelegitimitu; „zneuctění“ upomíná sexuální násilí; „vulgarizace“ evokuje sestup po společenském žebříčku a „znesvěcení“ přichází se svatokrádeží a blasfemií.“ Stam, R.: *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*. In: Stam, R. – Raengo, A. (eds.). *Literature and Film: a Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden: Blackwell Publishing 2005, s. 3.

16 TAMTÉŽ, s. 9.

17 HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Mareš, Petr, ed. a Szczepanik, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 138.

druhé straně adaptace ovlivňují četbu diváků. Stoupenci adaptací argumentují faktem, že filmy přispěly ke zvýšení počtu čtenářů těch literárních děl, která by pravděpodobně nebyla čtena v tak velké míře, pokud by neexistoval onen další oběh. Proti tomu stojí tvrzení, že adaptace stále častěji nahrazuje originál – tj., že mládež staví zhlédnutí filmové adaptace románu na stejnou úroveň jako přečtení knihy.<sup>18</sup>

Helmanová ve své práci také nastiňuje vztah diváka znajícího literární předlohu k adaptaci a přiznává, že se jedná o složitý jev, který nastoluje mnohé otázky, jako je míra známosti originálu, povaha jeho interpretace, individuální recepční zvyklosti apod.

Helmanová však upozorňuje na fakt, že bez ohledu na možné individuální rozdíly recepce jsou recipienti filmové verze knihy, kterou znají, ovlivněni společenskými determinantami, jejichž celek utváří specifiku recepce adaptovaného díla. Do hry zde vstupuje (ať už vědomá, či nevědomá) vzpomínka na knihu. Existuje také rozdíl mezi filmem natočeným podle původního scénáře a adaptace. Divák, který sleduje filmovou adaptaci literárního díla, na něž si dobře vzpomíná, už od počátku disponuje strukturou prezentovaného díla a jednotlivé epizody pak umisťuje do předem daného celku. Recipient adaptace si je vědom toho, že film natočený podle románu bude obsahovat četné změny, ale originál stále vystupuje jako referenční rámec. To vše vede k porovnávání knihy a filmu (s tím se u recepce filmů podle původního scénáře zpravidla nesetkáváme, výjimku mohou tvořit remaky starších filmů). Divák porovnává už v průběhu filmu a následně vytváří hypotézy týkající se důsledků změn, které byly nebo naopak nebyly provedeny. Zároveň se divák musí během sledování filmu vyrovnávat s novým materiálem a také s materiálem, který je sice převzat z původního textu, ale je výrazně transformován. Divák není rozpolcen mezi sledování filmu a vzpomínáním na knihu, ale směřuje vždy k utvoření jednoty – vzniká tak nové virtuální dílo.<sup>19</sup> Odtud pak mohou plynout diskuze o „věrnosti“ či „nevěrnosti“

---

18 TAMTÉŽ, s. 139.

19 TAMTÉŽ, s. 140–143.

Pocit, že struktura celku je známá působí vždy, a to i v případě, že tvůrci přikročili k výrazným změnám. TAMTÉŽ, s. 141.

adaptace vůči originálu.

V devadesátých letech minulého století se (hlavně v angloamerickém badatelském prostředí) zvedla nová vlna zájmu o filmovou adaptaci a došlo k přehodnocení starších východisek. Tato, dnes již v akademických kruzích etablovaná disciplína, směřuje k hledání nových témat oproštěných od subjektivních hodnocení. Přikláníme se k názoru Thomase Leitcha (a dalších), podle nějž je jedním z východisek pojímat adaptaci jako svébytný akt a nesoustředit se jen na zdrojové texty.<sup>20</sup>

## 2.2 Aspekty filmového a literárního vyprávění

Většina naší mezilidské komunikace bývá vyplněna vyprávěním příběhů. Od dětství se seznamujeme s pohádkami, pověstmi, později pak s povídkami, romány atd.<sup>21</sup> Literární texty a filmy spojuje právě narativní forma, jíž se věnují mnohé teorie. V této kapitole se budeme věnovat těm aspektům literárního a filmového vyprávění, které nám pomohou vytvořit teoretický základ pro další analýzy.

### 2.2.1 Příběh a diskurs

Narativní literaturu a film tak spojuje právě akt vyprávění. Je zde přítomen příběh, jež si rekonstruujeme ze slov, v případě literárních textů, nebo z audiovizuálních obrazů, v případě filmu.

Každý narativ má podle strukturalistické teorie dvě části – příběh a diskurs. Ruští formalisté nazývají to, čemu strukturalisté říkají příběh, fabulí a to, co strukturalisté označují jako diskurs, syžetem. Příběhem se rozumí obsah neboli

---

20 BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace – editorial. *Illuminace*, 1, 2010, s. 6.

21 To připomínají mimo jiné i David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*.

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, s. 111.

sled událostí (jednání a dění) spolu s existenty (postavy, prvky prostředí).<sup>22</sup> Jedná se o „souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí“.<sup>23</sup> Jako diskurs označujeme výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. „Jednoduše řečeno, příběh je to, *co* je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno.“<sup>24</sup> Události příběhu tvoří tzv. osnovu (plot), uspořádání událostí v osnově nemusí odpovídat jejich logické časové posloupnosti.

Chatman považuje narativ za strukturu nezávislou na jakémkoli médiu – vzhledem k přenosnosti příběhu. Narativní diskurs pak dělí na dvě podsložky, a to na samotnou narativní formu, tj. strukturu narativního přenosu, a na její manifestaci, tj. to, skrze jaké médium je zpodobňována (literární text, film, hudba, pantomima ad.).

### 2.2.2 Vypravěč literární a filmový

Chatman si ve své práci *Příběh a diskurs* klade otázku, zda jsou výpovědi publiku prezentovány přímo, nebo zda jsou zprostředkovány někým, koho nazýváme vypravěčem.<sup>25</sup> Podle Chatmana „přímá prezentace předpokládá, že publikum jakoby náhodou vyslechne, co se děje,“ zatímco „zprostředkovaná narace (...) předpokládá více či méně jasnou komunikaci mezi vypravěčem a publikem.“<sup>26</sup>

Existence literárního vypravěče je nezpochybnitelná. Literární dílo zachycuje události, které jsou nám vyprávěny (telling) a „existuje-li vyprávění, musí existovat i vypravěč, vyprávějící hlas. (...) [Jeho] přítomnost (...) se

---

22 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 18–19.

23 TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970, s. 125.

24 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 18–19.

25 TAMTÉŽ, s. 152.

26 TAMTÉŽ.

Jedná se o rozlišení termínů showing (předvádění) a telling (vyprávění) – původní Platónovo mimésis a diegesis.

Srov. TAMTÉŽ, s. 152–153.

odvozuje z čtenářova vědomí nějaké prokazatelné komunikace. Jestliže publikum cítí, že je mu něco vyprávěno, pak to předpokládá vypravěče.<sup>27</sup>

Naproti tomu existence konceptu vypravěče ve filmu bývá mnohdy zpochybňována. Pro některé badatele je jeho existence nemyslitelná, podle dalších je bez vypravěčovy účasti naopak nemožné sled událostí předložit.<sup>28</sup> Film je považován za mimetické umění, které pouze ukazuje (showing), tj. nevypráví ve smyslu románové narace, což bývá důvodem k odmítnutí konceptu filmového vypravěče.<sup>29</sup> Například David Bordwell přítomnost filmového vypravěče vylučuje. Podle něj si divák narativ sám konstruuje.<sup>30</sup>

S Bordwellem polemizuje Chatman. Ten vychází z toho, že „každý narativ je z definice dílem narace – což jest, narativně prezentován – a že narace, narativní prezentace, má za následek činitele, dokonce i když činitel nenese žádné znaky lidské personality.“<sup>31</sup> Chatman považuje film za mimetický narativ – podle jeho slov narace „zahrnuje předvádění stejně jako vyprávění. (...) [a] je samozřejmé, že máme-li považovat předváděné příběhy za narativy, musejí být ‘vyprávěny’, a pouze nadmíru omezující definice výrazu ‘vypravovat’ – identifikování vyprávění pouze s povídáním – zabraňuje, aby toto pozorování nebylo samozřejmé.“ Chatman tak předkládá pojetí vypravěče, které neomezuje akt vyprávění pouze na literární oblast.<sup>32</sup>

### 2.2.3 Fokalizace v literatuře a ve filmu

Důležitou součástí naratologických úvah o literatuře a filmu je koncept fokalizace, tedy hlediska. Ten se zabývá otázkou, „jakým a/nebo čím pohledem

---

27 TAMTÉŽ. s. 153.

28 BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: 2007, s. 73.

29 TAMTÉŽ.

30 BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, s. 62.

31 CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 115.

32 BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: 2007, s. 74.

nahlížíme na události, postavy, předměty či prostor světa příběhu.<sup>33</sup> Pojem fokalizace zavádí do literární teorie Gérard Genette. Tento termín je podle něj do určité míry abstraktní a umožňuje nám se vyhnout specificky vizuálním konotacím, které má původní termín hledisko (point of view v angličtině nebo vision ve francouzštině). Ovšem Rimmon-Kenanová upozorňuje, že pojem fokalizace má, stejně jako hledisko, opticko-fotografické konotace a je nutné jej rozšířit, aby zahrnoval i kognitivní, emotivní a ideologickou orientaci.<sup>34</sup>

Genette rozlišuje mezi vyprávěním a fokalizací, tj. mezi tím, „kdo vidí“ a „kdo mluví“.<sup>35</sup> Jak upozorňuje Rimmon-Kenanová, osoba je schopna obojího, tj. že může vidět i mluvit zároveň, což často vede ke směšování obou činností. Ale osoba může také vyprávět zážitky jiné osoby, a tak osoba, která mluví, nemusí zároveň vidět.

Rimmon-Kenanová dále rozlišuje interní a externí fokalizaci na základě toho, zda je fokalizátorem postava, či anonymní činitel mimo příběh.<sup>36</sup>

O fokalizaci lze hovořit i v souvislosti s filmem, a to nejen v případě užití explicitního hlasu vypravěče (voice over), ale také v případech, kdy tento hlas použit není. Filmový vypravěč je součástí širšího spektra složek filmového vyprávění – jako je hudba, střih, osvětlení apod. Film skýtá množství různých způsobů ztvárnění fokalizace. Zachytit hledisko postavy ve filmu lze různými způsoby – lze použít dlouhý záběr přes rameno, nebo použít krátký záběr na postavu, která se podívá určitým směrem, a v dalším záběru se díváme na to, co postava vidí, a díváme se takřikajíc jejíma očima, apod.

Seymour Chatman se ve své knize *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* odlišuje typy fokalizace pomocí dvou termínů, které popisují dvě rozdílné aktivity. Zavádí tak termíny *náзор* (slant) a *filtr*, kdy *náзор* představuje vypravěčovy postoje a ostatní mentální odstíny příslušející k reportážní funkci diskursu, *náзор* vždy vychází z pozice pozorovatele na okraji světa příběhu, zatímco *filtr* zahrnuje „širší rejstřík mentální aktivity zakoušené postavami ve

---

33 TAMTÉŽ, s. 83.

34 RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 78.

35 BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: 2007, s. 88.

36 RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 81.

světě jejich příběhu. (...) Příběh je vyprávěn, *jako by* vypravěč obýval vědomí postavy, nebo seděl vedle ní a nahlížel skrze ni všechny události příběhu.<sup>37</sup>

## 2.2.4 Postavy

Poetika postavy v literatuře a filmu bude nepostradatelnou součástí našich analýz. Postava patří mezi základní kategorie naratologického zkoumání. V narativech postavy hrají klíčové role a jsou obvykle spojeny s rovinou příběhů samotných.<sup>38</sup> Přesto však, na rozdíl od událostí příběhu a vztahů mezi nimi, se kategorii postavy nevěnuje tolik pozornosti.<sup>39</sup>

Ve 20. století se dokonce hovoří o smrti postavy. Mnozí moderní autoři odmítají psychologickou koncepci postavy, pojem individuality. Stejně, jako někteří autoři, považují postavu za „mrtvou“ i mnozí teoretikové. Pro strukturalisty, kteří „jsou věrni ideologii, jež ‘decentruje’ člověka a je protichůdná pojmu individuality a psychologické hloubky“, se stal pojem postavy pouhým mýtem.<sup>40</sup>

Shlomith Rimmon-Kenanová si v této souvislosti klade dvě podstatné otázky. Za prvé, pokud připustíme smrt postavy v moderní literatuře, můžeme ji také retrospektivně „zabít“ v literárním kánonu 19. století. Za druhé, zda i ty minimální odosobněné existenty nenesou nějaké stále rozpoznatelné konstitutivní rysy postavy a zda si tudíž nezaslouží adekvátní popis jejich místa a funkce v narativu.<sup>41</sup>

Nabízí se otázka, jakým způsobem vnímat literární/filmové postavy, zda jako textový fenomén, soubor jazykových elementů, jako nějaký abstraktní

---

37 CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 140–141.

38 FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 13.

„(...) vždy se vypráví příběhy o tom, že *někdo* někde něco činí nebo se *někomu* něco děje.“  
TAMTÉŽ.

39 RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 37.

40 TAMTÉŽ, s. 37–38.

41 TAMTÉŽ, s. 39.

konstrukt, či jako „lidské bytosti“.<sup>42</sup> Seymour Chatman trefně připomíná, že čtenáři/diváci jsou schopni si fikční postavu vybavit, aniž by si vzpomněli na jediné slovo textu, ze kterého povstaly. Dokonce tvrdí, že si je obvykle pamatují právě takto. Konstatuje, že postavy (stejně jako osnova) se dají oddělit a pamatovat nezávisle na médiu, ve kterém jsou manifestovány.<sup>43</sup> Chatman také upozorňuje, že mnohé postavy ve složitých narativech zůstávají otevřenými konstrukty, z čehož pravděpodobně vyvěrá i rozčarování z vnuceného zobrazení známých postav ve filmové adaptaci.<sup>44</sup>

Pokud má být teorie postavy životaschopná, měla by si podle Chatmana uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, ne jen jako s funkcemi děje, a dokázat, „že publikum rekonstruuje postavu z faktů oznámených nebo implikovaných v původní konstrukci a sdělovaných diskursem skrze jakékoli médium“.<sup>45</sup>

Chatman chápe postavu jako paradigma rysů<sup>46</sup> – rekonstruuje to, jaké postavy jsou<sup>47</sup>. „Pro narativní účely pak můžeme o rysu mluvit jako o narativním adjektivu (...), jež trvá v jedné fázi či celku příběhu.“ Toto narativní adjektivum je definováno jako osobní vlastnost.<sup>48</sup>

Chatman v návaznosti na Forstera rozlišuje dva typy existentů – ploché<sup>49</sup> a plastické postavy. V prvním případě je postava charakterizována zpravidla

---

42 FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 14.

43 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 123–124.

44 TAMTÉŽ, s. 124.

Srov.: Wolfgang Iser upozorňuje, že „při četbě (...) nemůžeme mít nikdy jasnou představu o tom, jak hrdina doopravdy vypadá“, ale po shlédnutí adaptace mnozí diváci možná konstatují, že si ho takto nepřestavovali. Čtenáři si postavy vizualizují „výlučně sami pro sebe“ a využívají širokou škálu možností. Ovšem ve filmu je situace odlišná – tyto možnosti se zužují na jediný kompletní, vyčerpávající a neměnný obraz, diváci se tak mohou cítit podvedeni.

ISER, Wolfgang. *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*. Aluze, 2, 2002, s. 106–117.

45 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 125.

46 Rys zde ve významu „relativně stabilních či trvalých osobních vlastností“.

47 Osobnosti postav chápeme jako neukončené, podléhající dalším úvahám, revizím atd.

48 TAMTÉŽ s. 125, 130–132.

49 Margit Tröhlerová a Henry M. Taylor ve své studii *Několik faset lidské postavy v hraném filmu* vzhledem k síti postav nazývají tyto existenty jako funkční či pomocné postavy.

TRÖHLER, Margrit – TAYLOR, Henry M. *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Překlad Michal Pacvoň. *Illuminace*, 1, 2005, s. 14.

jedním rysem (nebo jen velmi málo rysy). Postavy tohoto typu jsou velmi dobře předvídatelné, mají jasné směřování, což vede k tomu, že si je snáze zapamatujeme. Tyto postavy mohou být typizované (a často také jsou), ale nemusí.<sup>50</sup> Rimmon-Kenanová upozorňuje, že přestože „termín ‘plochý’ naznačuje něco dvourozměrného, bez hloubky a ‘života’, (...) mnohé ploché postavy (...) bývají pocíťovány nejen jako velice ‘živé’, ale také vytvářejí dojem hloubky.“<sup>51</sup> Ve druhém případě se postava vyznačuje velkým množstvím rysů, ty mohou být konfliktní nebo dokonce protikladné. Jejich jednání nemůžeme předvídat, mění se, překvapuje nás. Máme sklon si tyto postavy pamatovat jako skutečné lidi, připadají nám známější, důvěrnější. „ (...) plastické postavy fungují jako otevřené konstrukty připouštějící další poznávání. (...) Tam, kde je postava neukončená, se naše uvažování samozřejmě soustřeďuje nejen na rysy, ale i na možné budoucí jednání.“<sup>52</sup> Rimmon-Kenanová poukazuje na to, že Forsterovo původní rozdělení na plochou a plastickou<sup>53</sup> postavu je poněkud černobílé. První je podle něj jednoduchá a nerozvíjí se, druhá je naopak složitá a vyvíjí se. Ale podle Rimmon-Kenanové tato dvě kritéria koexistují vedle sebe, ale ne vždy se překrývají, a tak můžeme najít mnohé příklady složitých postav, které se nijak nerozvíjejí, a naopak.<sup>54</sup>

Hlavní rozdíl mezi literární a filmovou postavou tkví v samotném médiu, skrze něž je nám předkládána. Rysy literární postavy si rekonstruujeme ze slov, a to jak ty vnější, tak ty vnitřní, naproti tomu filmovou postavu poznáváme z „proudění obrazů“, které ustanovují určité rysy<sup>55</sup>. Vzhled (pohlaví, věk, způsob oblékání apod.) filmové postavy je od počátku jasně dán vizualizací na plátně – je dán výběrem herce, kostýmů, líčení apod. a nedává nám prostor pro vlastní imaginaci.

50 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 137–138.

51 RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 48.

52 CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008, s. 138–139.

53 V *Poetice vyprávění* Rimmon-Kenanové překládá Vanda Pikketová původní Forsterův termín „round“ jako „oblá“ postava. Milan Orálek v překladu Chatmanova *Příběhu a diskursu* užívá termín „plastická“ postava, se kterým pracujeme i my.

54 RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 48.

55 BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nепublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: 2007, s. 110.

Podle Tröhlerové a Taylora jsou filmové postavy centrem implikace a vcítění, uzlem nesčetných odkazů, nositelem příběhu – během projekce je k nim připoutána pozornost diváka.<sup>56</sup> „Z hlediska recepce je postava vnímána jako tělo, které je zároveň konkrétní i imaginární a které je nejprve součástí fikce. (...) [Toto] tělo (...) představuje smyslový základ postavy na zvukové i ikonické rovině, primární (ale ne nepostradatelnou) instanci v emocionální nebo ještě spíše empatické implikaci diváka.“<sup>57</sup>

V návaznosti na Philippa Hammona vyčleňují Tröhlerová s Taylorem tři druhy odkazů v textu. Postava tak může zastávat několik funkcí. Za prvé může plnit referenční funkci – tj. odkazuje k extratextovému a institucionálnímu vědění apod. Tuto funkci mohou plnit historické postavy a osobnosti na jedné straně, nebo alegorické, mytické či heroické figury na straně druhé.<sup>58</sup> Pokud je tato skutečná či historická osobnost identifikována, „představuje (...) referenční prvek, aniž by přesto nějak existovala mimo text.“<sup>59</sup>

Dále může postava fungovat jako tzv. shifter – ten „poukazuje k vypovídací či vyprávěcí instanci, která nějakým způsobem představuje buď autorova zmocněnce, nebo jeho prostřednictvím diváka, nebo oba najednou.“ V shiftování se projevuje vypovídající postoj, tj. postoj vypravěče nebo postavy jakožto filtru či fokalizátoru<sup>60</sup> – v této funkci svědčí o ideologických, morálních či estetických implikacích.<sup>61</sup>

V rámci textu (filmu) pak postava plní anaforickou funkci, kdy odkazuje k nějaké části filmu během jeho vývoje. Jejím úkolem je zajistit koherenci filmového textu.<sup>62</sup>

Tröhlerová a Taylor naznačují, kterým směrem by se mohla analýza filmové postavy ubírat, a předkládají nám několik faset, na jejichž základě lze postavu popsat. Tyto fasety se mohou dotýkat pouze světa filmového díla, ale mohou ho

---

56 TRÖHLER, Margrit – TAYLOR, Henry M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu. Překlad Michal Pacvoň. *Illuminace*, 1, 2005, s. 5.

57 TAMTÉŽ, s. 10–11.

58 TAMTÉŽ, s. 8.

59 TAMTÉŽ, s. 14.

60 Viz 2.2.3 *Fokalizace v literatuře a ve filmu*.

61 TRÖHLER, Margrit – TAYLOR, Henry M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu. Překlad Michal Pacvoň. *Illuminace*, 1, 2005, s. 8–9.

62 TAMTÉŽ, s. 9.

i přesahovat (osobnost, celebrita). Autoři navrhují tyto fasety – osoba, osobnost (celebrita), herec, figurant, filmové tělo, performance, charakter, protagonista, hrdina, typ, role (part), obraz, hvězda a třpytivé prizma. Filmová postava v sobě obvykle váže několik faset a funguje tak jako uzel referencí.<sup>63</sup>

Pro naši práci budou stěžejní fasety charakteru, protagonisty a typu. Charakter chápeme jako postavu v užším slova smyslu. Ve filmu existuje charakter pouze latentním způsobem, protože se vyjadřuje pouze v akcích lidských bytostí, ze kterých pak recipienti vyvozují jeho charakteristické vlastnosti. Pod tento pojem však zahrnujeme nejen promluvy a jednání postav, ale i biografické údaje, jako jsou věk, pohlaví apod., dále jeho vztah k ostatním postavám či jeho zapojení v příběhu, zahrnuje postoje, schopnost intelektuálního a emocionálního vývoje. Pro naši práci je také vhodné vymežit rozdíl mezi původními charaktery a charaktery, které vycházejí z nějakého pretextu (literatura, původní film v případě remaku ad.). Zatímco původní charaktery podle Tröhlerové a Taylora povstávají ze scénáře takřkajíc z ničeho, „ty druhé svědčí o (...) afirmované intertextové a/nebo transtextové dimenzi“.<sup>64</sup> A právě ty druhé jsou předmětem zájmu při analýze filmových adaptací literárních děl.

Důležité je také rozdělení na hlavní postavu/y (protagonistu/y<sup>65</sup>) a vedlejší postavy. Mnohdy lze mluvit o charakteru pouze u hlavní postavy (případně několika hlavních postav) a první řady vedlejších postav. Protagonista na sebe váže síť dalších postav, které na něj odkazují, je nositelem prvotní zápletky a má nejpropracovanější charakter. Vedlejší postavy pak můžeme dále rozdělit do tří kategorií na vlastní vedlejší postavy, které mají ještě individualizovaný charakter, ale počet jejich rysů je omezen, na pomocné postavy, které jsou podřízeny jednomu nebo několika protagonistům, a na postavy čistě funkční, které jsou

63 TAMTÉŽ, s. 8.

64 TAMTÉŽ, s. 13–14.

65 V řeckém dramatu pojem protagonista označoval herce, který hrál hlavní part. Dnes se tento pojem používá i pro další postavy (dokonce i v divadle), které stojí v centru dění.

TAMTÉŽ, s. 15.

S fasetou protagonisty souvisí faseta hrdiny. Hrdina byl nositelem mytické dimenze, nějakého poselství – je vybaven morálními hodnotami a ctnostmi (v případě antihrdiny se vyznačuje negativními vlastnostmi), hrdinský postoj přesahuje konkrétní film a vepisuje postavu do archetypální dimenze. V dnešní době se však status hrdiny proměňuje a dnes je termín hrdina v zásadě používán jako synonymum k termínům protagonista a charakter.

TAMTÉŽ, s. 17–18.

podřízeny přímo narativní rovině. Postavy zauímají svůj status v rámci roviny vyprávění, kde plní svou funkci, a zároveň jsou součástí určitých sociálních útvarů. Přestože může být vztah mezi postavami na sociální úrovni velmi úzký (milenecký pár, rodiče s dětmi apod.), může jedna z těchto postav být ústředním charakterem příběhu a druhá pouze funkční postavou vzhledem k rovině vyprávění.<sup>66</sup>

Mnohé z (často vedlejších) postav mohou spadat pod určitý typ. Tyto postavy se rýsují na základě hercova fyzického vzhledu, na jeho kulturní konstrukci, na sociálním a historickém schématu, charakterizují postavu na základě podstatných fyzických rysů, které jsou pro daný typ příznačné. Tyto postavy pak často plní mimofilmovou referenční funkci. „Vždy platí, že typ si podržuje několik rysů, které jsou s ním spjaty, což ho činí snadno rozpoznatelným.“<sup>67</sup>

Postavu charakterizují všechny výše zmíněné fasety a žádná z nich není pro postavu nepostradatelná. K vytvoření postavy dokonce ani není nutný její fyzický obraz – mnohé postavy se rodí jen v dialozích jiných existentů, projevují se pouze prostřednictvím ruchů či písni, či jsou pouze hlasem v pozadí.<sup>68</sup>

---

66 TAMTÉŽ, s. 15–17.

67 TAMTÉŽ, s. 18.

68 TAMTÉŽ, s. 13, 22.

### 3 Analytická část

Petr Šabach patří mezi nejoblíbenější a nejčtenější spisovatele u nás. Vedle Michala Viewegha, Ireny Obermanové nebo Haliny Pawlowské patří mezi několik málo spisovatelů, kteří se svou literární tvorbou i živí. Ale v počátcích jeho literární činnosti to na závratnou kariéru spisovatele nevypadalo, jeho první kniha – soubor povídek *Jak potopit Austrálii* – po svém vydání nijak velký ohlas nevyvolala. To se však změnilo, když si dnes už osvědčený tvůrčí tým – scenárista Petr Jarchovský a režisér Jan Hřebejk – vybral pro svůj debut k adaptaci jeho povídky *Šakalí léta*.<sup>69</sup> Přestože mnozí kritici Šabachovi vyčítají, že se ve svých knihách opakuje<sup>70</sup>, těší se jeho próza velkému zájmu čtenářů.

Šabach je především humorista – slovy Erika Gilka „realistický humorista“<sup>71</sup>, kterých od dob Karla Poláčka či Zdeňka Jirotky v české literatuře není mnoho.<sup>72</sup> Zde vidí Gilk Šabachovo nezastupitelné místo v současné české próze. Šabachova poetika bývá mnohdy přirovnávána také k poetice Bohumila Hrabala<sup>73</sup>, protože čerpá některé ze svých námětů, stejně jako ta Hrabalova, z hospodských historek. Šabacha můžeme „bez nejmenšího pohrdání (...) označit za lidového autora, laskavého figurkáře. [Jeho] (...) neokázalá sečtělост, dobře

---

69 Sbíрка *Jak potopit Austrálii* vyšla v roce 1986 a film *Šakalí léta* byl natočen o sedm let později (tentýž rok vyšla i stejnojmenná sbírka, původní povídky z *Jak potopit Austrálii* doplněné o dvě novely – *Putování mořského koně* a *Zumf*) a teprve tehdy se Šabach dostal do širšího povědomí čtenářů. Pavel Mandys upozorňuje, že do té doby o Šabachovi nikdo nevěděl, a sám Šabach tvrdí, že „(...) kdyby nebylo filmu *Šakalí léta*, neznal by mě nikdo dodnes.“

MANDYS, Pavel – ŠABACH, Petr. Spokojený život povídkáře. *Týden*, 19, 1995, s. 60.

Zde se nabízí srovnání s dalším úspěšným českým spisovatelem – Michalem Vieweghem. Vieweghovy knihy bývají také často adaptovány filmovými tvůrci (*Báječná léta pod psa*, 1997, *Výchova dívek v Čechách*, 1996, *Román pro ženy*, 2004 ad.), ale na rozdíl od Šabacha byl Viewegh uznávaným spisovatelem dříve, než se jeho textům dostalo filmové podoby.

70 Například Erik Gilk ve své recenzi knihy *Opilé banány* konstatuje, že „při čtení *Opilých banánů* se totiž neubráníme pomyslení, že tohle už jsme někde četli. Zalistujeme-li v knihovně, zjistíme s překvapením, že v předchozích prózách Petra Šabacha.“ V závěru mu „paradoxně [přeje], ať se jeho (zdá se, že nekonečné) vzpomínky a zážitky z dejvického mládí konečně vyčerpají a ať svůj humoristický um namíří do jiné oblasti.“

GILK, Erik. Nový, nebo starý Šabach? *Host*, 8, 2001. Recenzní příloha, s. III.

71 TAMTÉŽ.

72 TAMTÉŽ.

73 NYKLOVÁ, Milena. *Tvar*, 8, 1995, 18. nebo RULF, Jiří. Petr Šabach: *Opilé banány*. *Reflex*, 18, 2001, s. 63.

vypsaná ruka a nesporný vypravěčský talent chtějí sloužit drobným příběhům a malým radostem, (...).<sup>74</sup>

Šabach se věnuje především kratším útvarům, jako jsou povídky, mnohdy klade jen tak jednotlivé anekdoty a gagy za sebou. Viktor Šlajchrt konstatuje, že „i když se (...) 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.“<sup>75</sup> Toto konstatování v zásadě vystihuje celou Šabachovu tvorbu. Ten si je sám vědom jejích limitů: „Je zcela evidentní, že moje knížky jsou zplácány anekdoty, aby se člověk zasmál a přitom to mělo trochu děj. Mě příběhy moc nejdou. U povídek na pět stránek to ještě jde, ale vymýšlet nějaký složitý a vrstevnatý příběh se mi ani moc nechce.“<sup>76</sup>

Šabach náměty čerpá především ze svých vlastních vzpomínek a zážitků svých známých a přátel, tudíž jsou jeho texty do určité míry autobiografické. Své dětství a dospívání prožil v dobách minulého režimu v pražských Dejvicích, které často tvoří kulisu jeho textů, v rodině vojáka z povolání. Šabach se ve svých knihách vyrovnává se svým problematickým vztahem k otci<sup>77</sup>, jemuž nemůže zapomenout, že vnesl do života rodiny politiku a ideologii<sup>78</sup>, tento vztah promítá ve vykreslení mnohých otcovských postav.

Šabach patří ke generaci spisovatelů, kteří se narodili v padesátých a šedesátých letech a prožili tak velkou část svého života v době komunismu, kterou ve svých textech také často reflektují. Do tohoto kontextu můžeme zařadit Halinu Pawlowskou, Terezu Boučkovou, Irenu Douskovou či Michala Viewegha. S posledně zmiňovaným bývá Šabach často srovnáván, oba patří mezi nečtenější současné české spisovatele, ve svém díle se věnovali tematice dospívání za dob

74 CHUCHMA, Josef. Šabach opilý historkami. *MF Dnes*, 97, s. 21.

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

76 JANDA, Martin – ŠABACH, Petr. Šabacha román neláká. *Magazín Práva*, 8, 2002, s. 22–23.

77 „Jeho táta byl velký přítel Sovětského svazu a socialismu a v tom duchu chtěl vychovat ze svých synů platné občany vlasti, jeho názory ovšem byly v markantním rozporu se vším, co autor poznal ve škole, v pionýru i v práci.“

NYKLOVÁ, Milena. *Tvar*, 8, 1995, 18.

78 MANDYS, Pavel – ŠABACH, Petr. Spokojený život povídkáře. *Týden*, 19, 1995, s. 60.

minulého režimu (Vieweghova *Báječná léta pod psa*, 1992)<sup>79</sup> a oba mají tendenci se k osudům svých postav vracet (Vieweghova *Báječná léta s Klausem*, 2002; Šabachovy *Opilé banány*, 2001, a jejich volné pokračování *Čtyři muži na vodě aneb Opilé banány se vracejí*, 2003).

Do této doby vzniklo na motivy Šabachových knih pět celovečerních filmů. Prvním byla již zmíněná *Šakalí léta*, následovaná *Pelišky*, *Pupendem* a filmem *U mě dobrý*, zatím nejnovější adaptací je *Občanský průkaz*.

V devadesátých letech minulého století se jedním z významných témat (nejen) české literatury a kinematografie stala reflexe minulého režimu. Autoři se tímto způsobem snažili vypořádat s minulostí a tato témata přijalo kladně i publikum. Připomeňme například film *Díky za každé nové ráno* (1994) Milana Štáindlera nebo film *Báječná léta pod psa* (1997) Petra Nikolaeva. To, že je toto téma stále nosné, dokazují filmy z posledních let, např. *Tři sezóny v pekle* (2009) Tomáše Mašína nebo *Anglické jahody* (2008) Vladimíra Drhy. Toto období reflektuje i televizní tvorba, například seriál *Zdivočelá země* (1997, 2001, 2007, 2012) na motivy knih Jiřího Stránského, nebo původní seriál České televize *Vyprávěj* (2009–2013). V našich analýzách se budeme věnovat čtyřem z uvedených adaptací próz Petra Šabacha, a to *Šakalím létům*, *Peliškům*, *Pupendu* a *Občanskému průkazu*. Všechny zmíněné snímky zapadají do kontextu filmů, které se vyrovnávají s dobou před pádem socialismu. *Šakalí léta* se odehrávají koncem padesátých let, děj *Pelišků* pokrývá dobu od Vánoc 1967 do srpnové okupace v roce 1968, *Pupendo* spadá do osmdesátých let a děj *Občanského průkazu* je zasazen do let sedmdesátých. Z toho důvodu vynecháváme snímek *U mě dobrý*, jehož příběh se odehrává až těsně po revoluci, v době „našich prvních krůčků na novém, neprobádaném území rašícího kapitalismu v Čechách.“<sup>80</sup>

---

79 Dětsví a dospívání v dobách komunismu tematizují ve své tvorbě také Irena Dousková (*Hrdý budžes*, 1998, *Oněgin je rusák*, 2006) a Halina Pawlowská (*Díky za každé nové ráno*, 1994).

80 u-me-dobry-T.H.A. [online]. [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z url: <http://www.tha.cz/u-me-dobry-film.html>

### 3.1 Charakteristika literárních předloh

Petru Šabachovi doposud vyšlo čtrnáct titulů. V roce 1986 vyšla jeho prvotina *Jak potopit Austrálii*, která v souvislosti s uvedením filmové adaptace jedné z jejích stěžejních povídek do kin vyšla v roce 1993 pod názvem *Šakalí léta*, doplněná o další dva texty. Jeden z nich, novela *Putování mořského koně*, pak vyšla samostatně v roce 1998. Dále byly vydány soubory povídek – *Hovno hoří* (1994), *Tři vánoční povídky* (2007), *Škoda lásky* (2009) a *S jedním uchem na veselo* (2011) – a několik novel a románů – *Zvláštní problém Františka S.* (1996), *Babičky* (1998), *Opilé banány* (2001), *Čtyři muži na vodě* (2003), *Ramon* (2004), *Občanský průkaz* (2006) a jako jeho dosud poslední kniha *Máslem dolů* (2012).

Pro naši práci jsou stěžejní povídka *Šakalí léta*, sbírka povídek *Hovno hoří*, novela *Opilé banány* a romány *Babičky* a *Občanský průkaz*, na jejichž základě vznikly zmíněné filmové adaptace.

#### 3.1.1 Šakalí léta (sbírka *Jak potopit Austrálii*)

Sbírka povídek *Jak potopit Austrálii* je, jak už bylo zmíněno výše, Šabachovým debutem a obsahuje texty, které v předchozích letech publikoval časopisecky. Pro naši práci je stěžejní povídka *Šakalí léta*, která propůjčila své jméno celé polovině sbírky, druhá část nese název *Infarktové etudy*.

V povídce *Šakalí léta* se Šabach vrací do svého dětství, do doby dospívání a klukovských part. V této povídce se poprvé objevují charakteristické rysy autorovy poetiky.

Děj se odehrává v padesátých letech dvacátého století v Dejvicích. Do života poklidné pražské čtvrti vpadne postava Bejbyho – excentrický rebel, který vybočuje stylem oblékání, poslouchá rokenrol a má dívku. Místní mládež je jím okouzlena a dospělí jsou naopak zděšeni. Bejby bydlí u své babičky, když však babičku převevou do domova pro přestárlé, mizí Bejby z dejvického života stejně tak rychle a nečekaně, jako do něj vstoupil.

Autor neexperimentuje a příběh vypráví chronologicky. Hlavní dějovou linii provází také další drobné příběhy a historky, které další postavy prožily s Bejbym. To vše má přispět k charakterizaci doby a děj sám už není tak důležitý.

Příběh je vyprávěn v ich-formě a většinou je nahlížen dětskýma očima hlavního hrdiny, je tedy filtrem, skrz který je předkládán celý příběh. Hlavní hrdina v hodnocení jednotlivých událostí vychází buďto z bezprostředně pozorovaných jevů a podává své myšlenky:

„(...) když jsem na jedný třešni zahlíd Bejbyho. Seděl na stromě a kouřil. Třešni si ani nevším.“<sup>81</sup>

„Seděl jsem úplně zdrcenej a uvažoval o tom, jak je možný, že je někdo takhle tupej.“<sup>82</sup>

Nebo hodnotí události a dobu z časového odstupu:

„Bylo to v letech, kdy se nás na dvorku sešlo při průměrný účasti skoro dvacet, což byl důsledek radostné poválečné doby a lehkomyšlného plození dětí.“<sup>83</sup>

„Dneska už se to nevidí. Věci se zklidnily, nebo se ubraly jiným směrem.“<sup>84</sup>

Postavy *Šakalích let* můžeme klasifikovat jako ploché, vyznačují se několika málo rysy, různými zvláštnostmi ve svém vzhledu, chování nebo řeči. Tyto postavy můžeme rozdělit do několika skupin podle toho, jak důležité jsou pro rozvíjení děje.

Do první skupiny patří postavy, které jsou nejdůležitější pro základní dějovou linku. Bezejmenný hlavní hrdina (a zároveň vypravěč) je dvanáctiletý chlapec, jehož základním rysem je okouzlení Bejbym. Stejně jako většina jeho vrstevníků ho přijal za svůj vzor a snaží se mu zalíbit, dokonce se za něj pomstít místnímu doktorovi, když musí Bejby odejít.

---

81 ŠABACH, Petr. *Jak potopit Austrálii*. 9. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003, s. 46.

82 TAMTÉŽ, s. 51.

83 TAMTÉŽ, s. 43.

84 TAMTÉŽ, s. 45.

„(...) a lidi jako já ho prostě museli přijmout za vzor. Jinak to fakt nešlo.“<sup>85</sup>

Postava hlavního hrdiny prochází určitým vývojem – z chlapce v mladého muže. Na konci povídky si uvědomuje, že čas dospívání se pomalu nachyluje. Hrdina sbírá své první zkušenosti s alkoholem, poznáváním hranic chování a v neposlední řadě s děvčaty, jeho vztah k nim se postupně vyvíjí, nejdřív:

„(...) holky byly něco jako nepřátelé a podezřelý byl každý z nás, kdo se s nima zastavil třeba jen na kus řeči. (...) pochybovali jsme o jejich inteligenci, ale zároveň se nám i trochu líbily, (...)“<sup>86</sup>

jeho pohled na ně se změní po tom, co Bejbina kluky z party učí líbat:

„(...) a když přišla řada na mě, myslel sem, že omdlím, že to zkrátka nepřežiju. (...) do toho se mi pořád vynořovala Bejbina a ty její měkký, jakoby nafukovací a hladounký rtíky.“<sup>87</sup>

Další důležitou postavou je Bejby. Liší se svým vzhledem, vystupováním i chováním. Je to rebel, ale zároveň má silný charakter (stará se o babičku, doprovází ji na středisko na vyšetření, nehledí na překážky).

V textu se setkáváme spíše s nepřímou charakteristikou postav (s tou se můžeme setkat při popisu Bejbyho), pokud se objeví, je dále v textu potvrzena i charakteristikou nepřímou.

„Bejby byl idol, byl postrach a miláček zároveň. Byl to psanec a dobrodruh, (...)“<sup>88</sup>  
„Byl to hubeňour samá šlacha a na podrážkách těch svejch báječnějch maďarek byl vysokej až do nebe. (...) Kouřil, měl v zadní kapse hřebec a na hlavě účes, nad kterým zůstal rozum stát. Nosil vlasy dozadu, ale nad čelem se mu táhla pěšinka od ucha k uchu a zbytek měl hozenej do čela. A vzadu se mu dlouhý vlasy spojovaly přesně uprostřed hlavy a tvořily tam takzvaný kormidlo. Kalhoty měl dole úzký, uzoučký, a měl neskutečně hubený a dlouhý nohy do O.“<sup>89</sup>

---

85 TAMTÉŽ, s. 42.

86 TAMTÉŽ, s. 56.

87 TAMTÉŽ, s. 61.

88 TAMTÉŽ, s. 42.

89 TAMTÉŽ.

Bejbyho postava na začátku vstoupí do děje, ovlivní ostatní život ostatních postav a na konci z příběhu opět vystupuje, aniž by prodělala nějaký vývoj. Je na něj nahlíženo zvenčí očima hlavního hrdiny.

K první skupině postav ještě řadíme Kšandu, kamarád hlavního hrdiny. Stejně jako protagonista prochází vývojem spojeným s dospíváním, získávání zkušeností apod. Stejně jako Bejby je viděn zvnějšku.

Do druhé skupiny spadají postavy, které nejsou tolik prokreslené a nijak se nevyvíjí, ale jsou důležité pro dokreslení charakteristiky postav předchozí kategorie nebo k posouvání děje. Sem náleží postava Bejbiny, doktora, Bejbyho babičky, okrskáře (otce Bejbiny) a kolektivní „postava“ místní mládeže, kterou autor označuje „my“.

Postava „my“ zahrnuje i hlavního hrdinu spolu s Kšandou, ostatní členy klukovské party autor nijak nepopisuje, ale uvádí společné znaky pro celou skupinu – vzhled, činnost, vliv Bejbyho.

„Všichni jsme prochodili tyhle léta v teplákových soupravách nebo jen v červených trenkách, jenže málokomu to tenkrát vadilo, protože je vám dvanáct, tak na módu moc nedáte.“<sup>90</sup>

Do poslední skupiny patří postavy, které jsou přímo podřízené narativní struktuře textu a slouží tak k charakteristice doby – rodiče, holič ad.

„Otcové, pokuřující džunky, si nás spokojeně prohlíželi ve stejné teplákové soupravě a naše matky nám připadaly mnohem starší a neforemnější, než ve skutečnosti byly, díky týhle prazvláštní módě.“<sup>91</sup>

### 3.1.2 Hovno hoří

Soubor *Hovno hoří* obsahuje dvě kratší povídky (*Sázka a Bellevue*) a jednu novellu (*Voda se šťávou*). Šabach se v nich snaží postihnout rozdíly mezi mužským

90 TAMTÉŽ, s. 43.

91 TAMTÉŽ.

a ženským principem. Důkaz o tom, že mužský a ženský svět se diametrálně odlišuje, podává už v úvodním textu, kdy si na cestě ze školního výletu do Paříže zpět Prahy děvčátka na jedné straně autobusu předávají plyšovou hračku a rozplývají se nad ní a chlapci ve druhé polovině autobusu řeší zásadní otázku, zda hoří hovno. Milena Nyklová si klade otázku, zda je možné si z toho vyvodit závěr, že děvčata mají zájem o konkrétní věci a chlapci spíše bádají nad exaktními, neprobádanými ale i absurdními problémy.<sup>92</sup>

### 3.1.2.1 Sázka, Bellevue

Obdobnými problémy jako chlapci z úvodního textu se zabývají i dva staříci v první povídce *Sázka*. Příběh je psán v er-formě, kdy vypravěč vzpomíná, čeho byl svědkem, když si jednou zašel na pivo. Scény z této povídky pak Hřebejk s Jarchovským využili ve filmu *Pelišky*.

Hlavními postavami příběhu jsou dva bezejmenní staříci, které autor poté, co je stručně charakterizoval, označuje jako „plešatce“ a „maličkého“.

„Dědek, co seděl čelem do sálu, byl za dávných časů jistě lamželezo. Měl nádhernou impozantní pleš, kterou při řeči masíroval prsty s takovou rozkoší, že jsem mu až záviděl.

Dědek vedle něj byl pravý opak. Nohy mu ze židle málem nedosahovaly na podlahu. Měl na sobě umolousané šedivé šaty a pořád se prohledával nebo drbal nebo co.“<sup>93</sup>

Zápletka příběhu spočívá v tom, že se staříci neustále o něčem dohadují. Nejprve o tom, zda mohou betonové lodě plavat, pak zda je možné, aby medvěd kodiak měřil tři metry padesát, přičemž se rozhodnou si tuto myšlenku ověřit, a to tak, že ten menší vylezl tomu druhému na ramena. Děni z povzdálí sledovala číšníce, která byla na jejich kousky už zvyklá a snažila se staříky usměrňovat.

Když „maličký“ dostal škytavku, „plešatec“ mu radil, že má zadržet dech.

---

92 NYKLOVÁ, Milena. *Tvar*, 8, 1995, 18.

93 ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007, s. 7.

„Maličký“, přestože to zkusil, škytal dál, a tak se mu „plešatec“ posmíval, že není schopen vydržet ani chvilku bez dechu, že on to v mládí vydržel dvě minuty, a to pod vodou. To ovšem prvního staříka rozlítilo a prohlásil, že to on svede také a že v televizi dávali, že lovci perel vydrží pod vodou i patnáct minut. Celá rozepře vrcholí sázkou o to, zda „maličký“ vydrží ty dvě minuty nedýchat nebo ne. Když však „maličký“ zadrží dech, prohlásí „plešatec“, že mu nevěří, že slyší, jak dýchá, a přestane stopovat. Takhle to zkusí dvakrát, napodruhé svou pravdu „maličký“ obhajuje tím, že zadržuje dech tak dlouho, div se nezadusí.

Poslední pokus provede ve vaničce na umývání püllitrů. Scéna graduje po dvou minutách, kdy „plešatec“ radostně zahřimal, že to „maličký“ dokázal. V tu chvíli si jejich počínání všiml výčepní, který se do té doby věnoval výhernímu automatu. Se slovy: „Tak tohle né! (...) vyndej ho ven!“<sup>94</sup>, vytáhl staříka z vody a místo gratulace ho uhodil pěstí s takovou silou, že „maličký“ přeletěl celou místnost, a když narazil hlavou do kasy, namarkoval 116 korun.

Pak vyplatil „plešatec“ druhému staříkovi výhru, ten zaplatil škodu tím, že získané peníze vhodil výčepnímu do té vody na umývání püllitrů. Když spolu spokojeně odešli a „plešatec“ všem okolo oznamoval, že to „maličký“ dokázal, vyběhla za nimi ještě číšnice s účtem.

Ve druhé povídce *Bellevue* malá holčička touží po změně pohlaví, protože si myslí, že to muži mají v životě jednodušší. Po dni stráveném pozorováním mužských členů své rodiny však od svého záměru upustí. Protože však povídka není pro naši práci podstatná, nebudeme se jí blíže věnovat.

### 3.1.2.2 Voda se šťávou

Nejobsáhlejší a nejvýznamnější část knihy tvoří novela *Voda se šťávou*. Stejně jako v předchozích povídkách zde autor rozvíjí situace, ve kterých se projevují rozdíly mezi mužským a ženským principem.

Vyprávění v ich-formě, kterou je novela psána, „vytváří jakési vzpomínkové

---

94 TAMTÉŽ, s. 15.

pásmo ze života vypravěče od mládí až po zralý věk.<sup>95</sup> Autor sleduje především zásadní události ze života hlavního hrdiny. Novela začíná jeho dětstvím a dospíváním, sleduje vztah hlavního hrdiny s A. (Andulkou) od seznámení, přes svatbu, rodičovství až po vylétnutí dětí z hnízda.

Kromě genderových otázek se Šabach věnuje i jiným otázkám. Například generačním sporům, ať už v popisu svého dětství a dospívání v rodině armádního důstojníka, či nepochopení mezi vypravěčem a jeho vlastními dětmi. Dalším důležitým tématem jsou názorové rozpory s totalitním režimem, ať už opět ve vztahu k otci, nebo v jeho zařazení do pracovního procesu.

Diskurs je jednoduchý a jednotlivé události jsou řazeny chronologicky a místy jsou prokládány příběhy a historkami ze života jiných postav, týkající se opět dětství, dospívání, vztahů (svatby, rozvody, partnerská nedorozumění a rozpory). Většina textu je psána v ich-formě.

Celý text (především v posledních dvou třetinách) protínají vstupy z procesu psaní novely, diskuse s manželkou (A.), která komentuje vypravěčův způsob psaní.

Postavy novely *Voda se štávou* řadíme stejně jako v *Šakalích letech* spíše k postavám plochým, které neoplývají velkým množstvím rysů, a můžeme je rozdělit do tří skupin.

Do první skupiny spadají nejpropracovanější postavy, které jsou pro děj nejdůležitější a procházejí určitým vývojem.

Patří sem postava hlavního hrdiny (vypravěče), ten postupně dospívá z citlivého chlapce v dospělého muže. Prochází si obdobným vývojem jako hlavní hrdina *Šakalích let*. S přibývajícimi zkušenostmi se mění i jeho vztah k ženám, například období, kdy se začíná zajímat o děvčata, zvyšuje se i jeho zájem o vlastní vzhled, postupně si uvědomuje, že ve vztahu mezi mužem a ženou nejsou jen příjemná období, ale že přicházejí i konflikty a že je nutné přijímat i kompromisy. Hrdina se s přibývajícimi léty vymezuje nejprve vůči otci, armádnímu důstojníkovi, obdivovateli socialismu a Sovětského svazu, později pak proti režimu jako takovému.

---

95 HAMAN, Aleš. Humor a gagy. *Literární noviny*, 18, 1995, s. 6.

„Bylo mi jasné, že setkání Paula McCartneyho s Johnem Lennonem má větší hodnotu, než prapodivné přátelství mezi Marxem a Engelsem. Nechával jsem si pomalu a nenápadně růst vlasy. Od bratra jsem slýchal slova uznání. Přivítal mě ve svém táboře a zásoboval mě hudbou a literaturou. To byl konec všech otcových snah vychovat z dětí *platné občany své milované vlasti*, (...).“<sup>96</sup>

Z jednání postavy autora novely můžeme usuzovat, že, přestože není nijak charakterizována, je předobrazem hlavního hrdiny. Na postavu hlavního hrdiny (respektive na postavu autora) je pohlíženo zevnitř.

Další důležitou figurou je A. (Andulka), jejíž osud také sledujeme od dětství až do dospělosti. Postava A. z dějové linky autora novely je jejím předobrazem.

„(...) já přece netvrdím, že všechno, co se stalo Andulce, se stalo tobě.“<sup>97</sup>

Nejprve se s ní setkáváme jako s malou holčičkou, pak jako dospívající dívkou, sledujeme její peripetie ve vztazích s chlapci, nakonec její sblížení a manželství s hlavním hrdinou. Její postavu můžeme označit za plastickou. Je náladová a její chování je často nepředvídatelné nebo matoucí.

„(...) já jsem na sto procent jediný chlap, který byl na vlastním rande za křena. Oni si vyprávěli o všem možném (...) Ten její kamarád vůbec nepochopil, že to je **moje** rande. Až v závěru byl zmatenější než já, (...) A. řekla: ‘Tak my už pudem’ a chytla se mě. Kluk se chvíli motal na místě a najednou nevěděl, kterým směrem se má vydat.“<sup>98</sup>

A. je si od dětství vědoma svých ženských zbraní. Když její postava dospěje, v okamžiku, kdy spolu začnou chodit, přestává ji hlavní hrdina nazývat Andulkou, ale začíná ji označovat jen jako A. Přestože je na A. nahlíženo zevnějšku, vypravěč líčí i její myšlenky v dětství.

---

96 ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007., s. 84.

97 TAMTÉŽ, s. 62.

98 TAMTÉŽ, s. 98–99.

„Pane jo, co když jsem ho zabila? děsila se.“<sup>99</sup>

Dále se v textu setkáváme s postavami, které jsou charakterizovány několika málo rysy a které procházejí buď malým, nebo žádným vývojem, ale přesto jsou důležité pro vývoj hlavních postav.

Náleží sem právě postava otce, který postupně zjišťuje, že ztrácí kontrolu nad svými dvěma syny.

Potom postava staršího bratra hlavního hrdiny, který je v opozici k názorům, jež zastává otec, hlavního hrdinu „vezme na milost“ teprve, když se proti otci začne vymezovat také. Bratr se staví do opozice nejen proti otci, ale i proti škole, zaměstnání.

Charakteristickým rysem matky je snaha mít pro syny v každé situaci pochopení.

Postavy strýce a tety, u kterých protagonista jednou trávil prázdniny. Na jejich příkladě autor opět ukazuje rozdíly mezi mužským a ženským světem.

Kovboj, kamarád hlavního hrdiny, je rebel, staví se vždy do opozice a nevynechá jedinou příležitost, aby dal najevo svůj názor. Na pionýrském táboře zničí kariéru sadistického vedoucího Saši, „vyznamenal“ se při psaní maturitní písemky, kterou odsoudil k nezdaru už úvodní větou: „Ilja Erenburg (dále jen Ilja)...“<sup>100</sup>, jako soudce pak nechá vyhlásit nad pytlákem rozsudek smrti a nechal se dobrovolně hospitalizovat na psychiatrii.

Nakonec se setkáváme s postavami, které slouží k postihnutí doby či prostředí a mohou tak mít referenční funkci – to je například prezident Antonín Novotný. Tyto epizodické postavy, přestože se s nimi setkáváme na velmi omezeném prostoru, ale protože většinou disponují nějakým výrazným rysem, jsou velmi snadno zapamatovatelné, např. sadistický táborový vedoucí Alexandr

(Saša), důchodce Bárta, ráčkující učitelka ad. Na všechny tyto figury je nahlíženo zvenčí očima hlavního hrdiny.

---

99 TAMTÉŽ, s. 72.

100TAMTÉŽ, s. 95.

### 3.1.3 Babičky

Román *Babičky* vypráví o životě hlavního hrdiny Matěje od jeho dětství do dospělosti (podobně jako novela *Voda se šťávou*) – začíná jeho narozením a končí sametovou revolucí. Až na ojedinělý flashback na počátku textu, kdy vypravěč hovoří o Matějových dědečcích, je příběh vystavěn chronologicky.

Hlavním tématem románu je střet ideologií – socialismu a kapitalismu. Matěj vyrůstá v socialistickém Československu, v mikrosvětě rodiny, kde se tento ideologický střet projevuje v osobách babičky Ireny, respektive tety Daniely, které reprezentují kapitalismus, a babičky Marie, respektive strýce Míly, kteří reprezentují socialismus. Babičky, přestože jsou každá jiná, jsou zdrojem Matějových zásadních životních zkušeností – babička Marie ho poprvé opije a díky babičce Ireně se dostane do Londýna.

Toto „pravolevé jiskření“ Šabach několikrát aktualizuje<sup>101</sup>, nejprve v pasáži o cestě do Anglie a pak v pasáži o výletě na Balkán, kde tyto ideologické rozpory opět prezentuje na mikrosvětě řecké rodiny – bratři Jorgos (komunista) a Kostas (kapitalista). Přes názorové rozdíly spolu členové rodiny dobře vycházejí, stejně tak obě větve Matějovy rodiny, které tvoří východisko pro Matějův náhled na život. V mikrosvětě rodiny Šabach odkrývá směšnost obou mezních pohledů.

Postavy románu lze obdobně jako v *Šakalích letech* nebo *Vodě se šťávou* rozčlenit do tří skupin, na nejplastičtější postavy, jež jsou podstatné pro děj, nejlépe charakterizované, dále na pomocné postavy, které zasahují do vývoje postav z první skupiny, a na pomocné postavy, které se objevují jen v příhodách a slouží opět spíše k dotváření atmosféry doby či k pobavení. Při tvorbě postav lze u Šabacha vysledovat jistou modelovost.

Postava hlavního hrdiny je opět vytvořena podle podobné šablony, jako v předchozích textech, a vyvíjí se podle obdobného scénáře. Nemá žádné specifické vlohy, má pozitivní postoj k alkoholu a vyvíjí se pod vlivem zlomových životních okamžiků (okupace 1968, cesta do Londýna, výlet na Balkán, první láska).

---

<sup>101</sup>HANUŠKA, Petr. Šabachova humoristická retrospektiva. *Tvar*, 5, 1999, s. 21.

Postava Matějovy první lásky Alenky je spíše plochá, víme o ní jen to, že je dcerou souseda Grusse (Rusa) a chodí s hlavním hrdinou. Je zdrojem Matějova prvního velkého zklamání v lásce, když se v závěru provdá za německého emigranta Franze, se kterým se seznámila v Anglii.

Soused Gruss (Rus) je charakterizován svým postojem k totalitnímu režimu, z obavy o svou rodinu si na počátku mění příjmení z německého Gruss (pozdřev) na Rus, ve chvíli, kdy do Československa vtrhnou vojska Varšavské smlouvy, v něm převládne odvaha režimu čelit a mění své příjmení zpět na Gruss.

Další důležitou postavou v životě hlavního hrdiny je spolužák a kamarád Vladimír Gubajev, ruský emigrant, třídní darebák. Má dlouhodobý vliv na Matěje, jeho prostřednictvím získává Matěj většinu svých prvních zkušeností (dobrodružství v dětství, převážně v souvislosti s hledáním vhodného zájmového předmětu, cesta na Balkán v dospělosti apod.). Vedle Matějových babiček je tak další důležitou postavou, která spoluutváří Matějův náhled na život.

Do první skupiny postav pak můžeme zahrnout právě babičky hlavního hrdiny, strýce Mílu a tetu Danielu. Do druhé skupiny pak náleží postavy, které protagonista potkává na svých cestách, a postavy rodičů.

Setkáváme se zde s autorským vypravěčem, román je psán er-formou a odvíjí se chronologicky. Na většinu postav, s výjimkou Matěje, je nahlíženo zevnějšku. Vypravěč není postavou příběhu, ale jeho „vševědoucnost“ je limitována právě na postavu hlavního hrdiny, jehož myšlenky autor sleduje.

V textu lze nalézt mnohé paralely s Šabachovým životem (datum narození – hlavní hrdina se narodil o dva dny dříve než autor, cesta do Velké Británie v létě 1969), a tak „lze [*Babičky*] s jistou nadsázkou označit za fiktivní životopis.“<sup>102</sup>

### 3.1.4 Opilé banány

V novele *Opilé banány* se opět setkáváme se všemi tématy, která nalezneme v předchozích knihách – výsek ze života dospívajícího chlapce, tentokrát v době

---

102GILK, Erik. Báječná léta s babičkami. *Host*, 2, 1999. Recenzní příloha, s. II.

normalizace, jeho první problémy a zkušenosti s opačným pohlavím, problematické vztahy s rodičovskou generací, historky klukovské party.<sup>103</sup>

Jádro novely tvoří dvě dějové linie a příběh „se posouvá vpřed epizodickými přískoky postavenými na situační komice.“<sup>104</sup> První dějová linie se týká hlavního hrdiny a jeho přátel, spolu s nimi plánuje dobrodružnou cestu autem (které si chtějí „vypůjčit“ od otce jednoho z nich) k moři. Mezi přípravami na cestu prožívá hrdina mnohá dobrodružství (zkušební jízdy a „černé taxikaření“ „vypůjčeným“ automobilem), první lásku a ztrátu panictví, bouří se vůči systému (záškoláctví).

Ve druhé dějové linii je podstatné téma neúspěšného boje s alkoholismem Bedřicha (otčím hlavního hrdiny, sochař) a jeho přítele sochaře Fábery a z toho plynoucí rozpory otčíma a jeho družky (matky hlavního hrdiny). Toto téma je podstatnější než vzpoura proti totalitní ideologii, která tu ustupuje do pozadí. „K poněkud závažnějšímu gestu vzdoru se však trochu pradoxně odhodlávají pouze ve stavu mráкотné opilosti,“<sup>105</sup> když sepisují své „poselství budoucím generacím“, ve kterém se vyslovují proti režimu a jež ukryjí do mozaiky v kulturním domě. Pod tímto „poselstvím“ je kromě Bedřicha a Fábery podepsán i jistý soudruh Rozhoň. Zápletka se točí okolo získání lukrativní zakázky na zhotovení sochy maršála Rybalka. Bedřich se nejprve nechce z ideologických důvodů o zakázku ucházet, ale po nátlaku Fábery a z finančních důvodů na to přistoupí. Ve výběrové komisi sedí i Rozhoň, a protože se v kulturním domě, kde je ukryto „poselství“ bude bourat, a tak má Bedřich Rozhoňe „v hrsti“ a je téměř jisté, že zakázku dostanou. Zvrat nastane, když se zjistí, že matka hlavního hrdiny je přispěvatelkou Hlasu Ameriky, a tak o zakázku nakonec přijdou. Bedřich zničí již téměř hotovou sochu maršála Rybalka a odchází z domova.

Šabach ani zde s diskursem příliš neexperimentuje. Jedná se o rámcovou novelu, a jak již bylo uvedeno, jejím těžištěm jsou dvě hlavní dějové linie, doplněné dalšími historkami, a jejichž pojítkem je hlavní hrdina. Na začátku si protagonista připravuje prostor pro vyprávění událostí, jež se mu přihodily během

---

103GILK, Erik. Nový, nebo starý Šabach? *Host*, 8, 2001. Recenzní příloha, s. III.

104CHUCHMA, Josef. Šabach opilý historkami. *MF Dnes*, 97, s. 21.

105PILÁŘ, Martin. Fenoméni úspěchu. *Host*, 9, 2001, s. 14.

uplynulého roku, a představuje nejdůležitější postavy příběhu.

„(...) nejradši sem dřepěl v ateliéru. Tady jsem si uplácal všechny figury, o kterých bude pozdějc řeč, (...) Mám tu Břečku, hluchoňemýcho Víťu, Dálavu i ostatní včetně Bédi a mý mámy, nebo i takový naprosto okrajový figury tu sou, jako například jistej soudruh Rozhoň. (...) A protože to Béd'ou končí, tak to Béd'ou taky musí začít.“<sup>106</sup>

Pak už se příběh, kromě několika drobných flashbacků, odvíjí chronologicky, steně jako předchozí texty.

Text je psán v ich-formě a vypravěčem je zde opět hlavní hrdina. Ten „se snaží působit dojmem, že všechno vidí z odstupu, (...)“<sup>107</sup> Tomuto zdání napomáhá rámcovitost novely. Vypravěč je přímý a na všechny postavy, s výjimkou hlavního hrdiny, je nahlíženo zvenčí.

Obdobně jako v předešlých dílech, lze i postavy *Opilých banánů* rozdělit do tří skupin, podle jejich propravovanosti, vývoje a významu pro odvíjení příběhu. Tentokrát se však setkáváme s mnohem větším počtem epizodických figur, které jsou součástí vedlejších historek.

Opět se setkáváme s bezejmenným hlavním hrdinou. Je to citlivý hoch a lze ho charakterizovat podobně jako protagonisty předchozích textů a prochází podobným vývojem.

Postavy Bedřicha a Fábery jsou charakterizovány jejich alkoholismem a jejich neúspěšnými snahami o léčení. Bedřichův vývoj spočívá v postupné rezignaci na jeho ideologické názory (postoj k tvorbě prorežimních soch). Fáberův vývoj je líčen zpětně ve vzpomínkách na zpackané manželství.

Matka hlavního hrdiny Jana se trápí alkoholismem svého druha a postupně s ním ztrácí trpělivost.

První láska hlavního hrdiny Dálava (Daniela) je slušná dívka z dobré rodiny. Na počátku má Dálava přítele – ne příliš inteligentního sportovce Žaluda. Spolu s hlavním hrdinou tak tvoří milostný trojúhelník.

---

106ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 7–8.

107PILÁŘ, Martin. Fenoméni úspěchu. *Host*, 9, 2001, s. 14.

Do první skupin postav řadíme ještě přátele hlavního hrdiny Honzu Břečku, hluchoněmého Vítu a Jirku Ptáčníka.

Honzu Břečku nejlépe charakterizuje tato ukázka:

„(...) Břečkova specialita byly provokace. Provokoval neustále a kohokoli a dělalo mu dobře, když někoho nasral do běla. Ale to byste si museli umět představit, jak on vlastně vypadá. Honza Břečka – to je sen všech matek. Slušňoučkej, čist'oučkej a inteligentní chlapec, kterému byste z fleku dovolili, aby vám pohlídal dítě. A on o tom, parchant, samozřejmě věděl.“<sup>108</sup>

Postava hluchoněmého Vítí patří k těm prokreslenějším. Je fyzicky vyspělejší než jeho vrstevníci, v jádru je to hodný hoch, ale svou sílu neváhá využít k obraně svojí nebo svých přátel.

Jirka Ptáčník je o něco starší než ostatní, není příliš inteligentní a neustále si vymýšlí historky, které postrádají logiku. Například historka o smrti jeho psa Brity na vojně – v jedné chvíli útočnicka, který Britu zabil, zastřelí a vzápětí je útočník opět naživu, aby ho Jirka uzemnil ranou pěstí.

Vedle těchto postav můžeme zařadit ještě figury výše zmiňovaného soudruha Rozhoně, Žaluda, JUDr. Stoklasu ad. Všechny tyto postavy nějakým způsobem významně zasáhly do života postav z první skupiny, ale samy neprodělávají žádný vývoj.

Do třetí skupiny náleží mnoho bezejmenných postav, které nalezneme v okrajových historkách.

---

108ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 20–21.

### 3.1.5 Občanský průkaz

Román podobně jako novela *Voda se štávou* nebo román *Babičky* sleduje osudy hlavního hrdiny a jeho přátel od dětství, přes dospívání až po zralý věk, tj. od chvíle, kdy jim byl v patnácti letech slavnostně předán občanský průkaz, až do počátku devadesátých let.

Šabach rozvíjí zásadní témata, se kterými se setkáváme v jeho předchozích textech, a to dětství a dospívání za minulého režimu, hlavní hrdina je opět obklopen skupinou přátel, s nimiž sbírá své zkušenosti s alkoholem a s opačným pohlavím. Nosným tématem *Občanského průkazu* je konfrontace se státní mocí (konkrétně s příslušníky SNB či StB).

Šabach tentokrát nerozvíjí jeden konkrétní příběh, ale očima vypravěče (hlavního hrdiny) sleduje jednotlivé úseky z jeho života a ze života jeho přátel a známých. Šabach v *Občanském průkazu* více než kde jinde navazuje na tradici hospodských historek, hospoda je centrem, kde se předávají všechny zážitky, informace a zkušenosti. Kratší či delší příběhy na sebe, obdobně jako v předchozích textech, poutají příběhy další. Ale například oproti *Opilým banánům* slouží většina těchto historek k charakterizaci doby, nejen k pobavení.

V první třetině knihy líčí vypravěč svá školní léta, seznamuje nás s učiteli, se svou klukovskou partou, se kterou chodí pít „čůčo“ do třešňovky a řeší své první konflikty s „esenbáky“. Události v této části textu líčí ještě s laskavým humorem, který byl typický pro knihy, které jsou analyzovány v předchozích kapitolách.

Toto ladění však mizí, když se Šabach dostává k líčení událostí po roce 1968. Šabach na tomto místě účtuje s komunistickými policejními pronásledovateli všeho druhu. V příběhu Charlieho popisuje kruté policejní praktiky během demonstrací v srpnu 1969 a následné vazby.<sup>109</sup> Obraz českého

---

<sup>109</sup>Nejlépe vystihl náladu a dosah tohoto příběhu Jiri Peňas: „(...) už dlouho jsem nečetl tak tísnivě sugestivní podání bezmoci, kdy je člověk vydán do rukou mstivé nenávisti. Šabach přitom tuto 'historku' podává bez heroizace a patosu, prostě přesný záznam vypjaté a mimořádné situace, která bude mít zároveň klíčový význam pro to, čím má země projít a čemu se problematicky říká 'normalizace'.“

„fízla“ se tu proměňuje, ze zprvu humorné figurky (např. major, který neumí číst), která je spíše otravná, se stává člověk, který začíná být svou omezeností a zákeřností nebezpečný.

Přestože se v následujících kapitolách Šabach vrací ke smířlivějšímu a humornějšímu zobrazení, obsah i tón jeho historek je tesknější, než bývalo v jeho textech zvykem.

Součástí textu jsou básně Aleše Kovandy (ten je zároveň jednou z postav románu), jež dokreslují atmosféru a komentují dění. Jak hrdinové románu dospívají a jak se proměňuje charakter doby, mění se i motivy básní. V pubertě se věnují děvčatům, alkoholu apod. a později reflektují stávající politické prostředí.

„Spolužačce  
Nosit pětky denně domů  
nemusí být zlovykem,  
zvláště přihlédnu-li k tomu,  
že je nosíš pod trikem...“<sup>110</sup>

„Kde domov můj, kde domov můj?  
Tanky hučí po lučinách,  
kulky bzučí po skalínách,  
v sadě skví se Rusů pět,  
zemský ráj to na pohled.  
A to je ta země česká,  
vůkol je mléko a jednotky,  
strdí bys však marně hledal,  
dávaj ho v Rusku do vodky.“<sup>111</sup>

Mezi kapitoly pak Šabach umísťuje krátká intermezza, která se sice nevztahují k ději, ale pomáhají charakterizovat dobu.

„Na náměstí Velké říjnové socialistické revoluce stál vlasatej kluk, kterej prodával losy Mony Lisy, a v týhle loterii představoval první cenu zájezd do Paříže a tenhle

---

PEŇÁS, Jiří. Váš občanský průkaz! *Týden*, 41, 2006, s. 96.

110 ŠABACH, Petr. *Občanský průkaz*. 2. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2006, s. 27.

111 TAMTÉŽ, s. 73.

kluk tam každý den vyřvával: 'Kupte si los! Poslední možnost emigrace!'<sup>112</sup>

Román je vyprávěn převážně v ich-formě, události ze životů jednotlivých postav jsou řazeny chronologicky. Pouze na jednom místě se vypravěč vrací do minulosti, a to hned v úvodu knihy, když popisuje, jakým způsobem poznal spolužáka Daniela Pačesa a jakým způsobem se Pačes uvedl, když jej přeřadili do třídy hlavního hrdiny.<sup>113</sup> Vypravěč není vševidoucí, většinu postav nahlíží zvnějšku a jednotlivé události komentuje buď jako jejich přímý účastník v průběhu vyprávění, nebo s časovým odstupem, události, jichž nebyl přímým účastníkem, komentuje z pozice autorského vypravěče (viz např. níže postava Charlieho).

Postavy románu můžeme rozdělit do tří skupin stejným způsobem jako v předchozích textech. Do té první náleží postavy hlavního hrdiny a jeho nejbližších přátel, které sledujeme v různých výsecích od jejich dospívání až do jejich dospělosti.

Hlavní hrdina se opět podobá protagonistům předchozích knih, je přirozeně inteligentní, opět je členem klukovské party, jejíž členové ho provázejí tentokrát po celý život a má kladný vztah k alkoholu. Vypráví, co sám zažil, nebo zprostředkovává zážitky ostatních postav. Postupem času si utváří názor stávající politický režim, poznává jeho zvrácenost, nevstupuje s ním sice do žádné otevřené konfrontace, ale snaží se žít tak, „aby měl pokoj“<sup>114</sup>. Je na něj pohlíženo zevnitř. Tato postava nese velké množství autobiografických prvků – věk, zaměstnání, přátelé a v závěru i jméno, to není v průběhu nikde v textu zmíněno, s autorem Petrem Šabachem je protagonista ztotožněn až v úplném závěru knihy, kde je uvedeno místo a čas dokončení a autorův podpis.

„Lysolaje, 23. 6. 2006, 21.19 hod.

Petr Šabach, krycí jméno Šváb“<sup>115</sup>

---

112TAMTÉŽ, s. 100.

113Srov. TAMTÉŽ, s. 11–16.

114PEŇÁS, Jiří. Váš občanský průkaz! *Týden*, 41, 2006, s. 96.

115TAMTÉŽ, s. 179.

Kromě hlavního hrdiny do první skupiny postav patří postavy jeho nejbližších přátel Aleše, Medvěda, Vency Popelky, Martina a Charlieho.

Osudy postavy kamaráda Aleše jsou inspirovány skutečnými osudy básníka Aleše Kovandy. Aleš je inteligentní, citlivý a tvůrčí, stejně jako skutečný Aleš Kovanda píše provokativní básně (viz výše básnička *Spolužačce*, kterou si zapsal do občanského průkazu do kolonky *Potvrzení o zaměstnání, přijetí a propouštění*) a vystuduje práva. Aleš pracuje jako právník na Ministerstvu zemědělství, když se však na poradě seznámí s textem *Několika vět*, rozhodne se je podepsat, za což je propuštěn. Tak nastoupil ke stavebnímu družstvu Praha – východ, kde však nepobyl příliš dlouho, protože vzápětí byla revoluce, a tak ho lákají zpět na ministerstvo, kde ho oslavují jako hrdinu. Když ovšem vidí tu faleš, začne pracovat jako noční hlídač.

Medvěd je rváč, je podnikavý a má tendenci pořád někomu radit nebo něco vysvětlovat. Po revoluci si otevírá vlastní vinárnu. Nakonec poznává, že zvučle policistů je přítomná nezávisle na tom, jaký zrovna vládne režim.

Postava Vency Popelky není blíže charakterizována ani neprochází výrazným vývojem, uvědomuje si zvrácenost režimu, hodně pije a stejně jako Medvěd je to rváč.

S Martinem se hlavní hrdina seznamuje už na základní škole. Je to citlivý hoch s uměleckými sklony. Propadne alkoholismu a nekomunikuje s okolím. Nakonec kvůli nespravedlivému pozitivnímu lustračnímu osvědčení nedostane zaměstnání, a tak si vezme život. Jeho postava dokladem toho, že zřůdnost a absurdita totalitního režimu člověka může kdykoli dohnat a zlomit.

Charlie je charakterizován jako „vesnická mánička“<sup>116</sup>, ranař, jako jediný se na vojnu víceméně těší a nesnaží se jí vyhnout. Zlomová je pro něj životní zkušenost z demonstrace v srpnu 1969 a následná vazba. Ve zmiňované pasáži můžeme sledovat jeho myšlenky a pocity. Tato pasáž je psána er-formou a vypraveč nám tu zprostředkovává Charlieho vzpomínky.

Do druhé skupiny postav patří figury, které mají vliv na postavy kategorie první, objevují se pravidelně během celého románu, nebo se vyznačují nějakým

<sup>116</sup>Vs. „městské máničky“ – trochu zženštilí, rachitičtí, vzorem „kluci z Britskéjech ostrovů“. Srov. TAMTÉŽ, s. 65–66.

výrazným rysem.

Náleží sem například Jiřina Pivoňková, učitelka ze ZŠ, zahazuje průšvihy hlavního hrdiny a svých kolegů. Po anonymním udání je propuštěna, za její návrat do školy děti bojují svébytným způsobem – květinou připnutou na klopě. Posléze se vdá do Kanady.

Rotný Rusňák, přestože se někdy snaží být i milý (např., když přijde hlavnímu hrdinovi domů popřát pěkný nový rok), představuje koncentrované zlo (surové bití, šikana opakovanými kontrolami občanského průkazu).

Postavu stejného typu představuje Daniel Pačes, ne příliš inteligentní spolužák hlavního hrdiny. Už v dětství u něj lze vyzorovat sadistické sklony a sklony k udavačství. Jeho postava se objevuje na celé ploše vyprávění. Pačes se stává policistou, vypracuje se do hodnosti kapitána a v závěru je označen za jednoho z nejbrutálnějších vyšetřovatelů StB.

Většina chlapců chce uniknout vojně. S postavou Míti, vnímavého kamaráda Charlieho, je spojen jeden z nejabsurdnějších pokusů, jak se vojně vyhnout. Na radu známých se prohřeje v horké vodě a pak si lehne do sněhu, čímž si zničí ledviny a nakonec umírá.<sup>117</sup>

S Markem se protagonista setkává v hospodě. Vlasatý znalec bigbitu mu učaruje a stráví s ním celý večer v družném hovoru. Svými názory, hudebním vkusem a oblékáním se prezentuje jako „mánička“, tj. nepřítel režimu. Když se rozejdou, omylem si s hlavním hrdinou vymění bundu, ten v ní pak najde průkaz StB. Marek je tak zdrojem protagonistova poznání, že nebezpečí může být i skryté pod maskou sounáležitosti.

Dále sem spadá postava Aleny, dívky hlavního hrdiny, kterou potká na výletě s přáteli. Nakonec ukradne Vencovi pamětní minci a zmizí.

Patří sem ještě postavy, které potkává hlavní hrdina v dospělosti – Hora, kamarád, ze kterého se po revoluci vyklube udavač, Ing. Slezák, noční hlídač a spolupracovník protagonisty, spojují je společné zážitky a přátelství, postava A., manželka, s její postavou se setkáváme až po revoluci, její označení nás odkazuje na postavu Andulky (A.) z novely *Voda se šířívou*.

---

<sup>117</sup>Hlavní hrdina se vojenské službě vyhne tak, že se nechá zavřít na psychiatrii.

Do třetí skupiny patří epizodické postavy, které slouží k charakteristice míst a doby. Jsou to například postavy učitelů na základní škole (Pepča Krejsová, zástupce ředitele (později ředitel) školy), spolužačka Fikotová, mnohé anonymní figury ad. Také sem patří postavy skutečných osob, např. beatník Allen Ginsberg (zmíněna jeho návštěva Prahy, jeho zvolení králem Majáles a jeho vyhoštění ze země), prezident Husák ad.

## 3.2 Charakteristika vybraných filmových adaptací

### 3.2.1 Šakalí léta

Prvním filmem natočeným na motivy knih Petra Šabacha byla *Šakalí léta* z roku 1993, která byla celovečerním debutem jak pro scénaristu Petra Jarchovského, tak pro Jana Hřebejka.

Adaptace vznikla na základě stejnojmenné povídky, kterou sám autor popisuje takto: „Je to jen vzpomínka na dětství a na to, co pro nás znamenal rokenrol. (...) A ty tři akordy, na kterých je rokenrol postaven, pro nás tenkrát znamenaly smysl života.“<sup>118</sup> S těmito Šabachovými pocity koresponduje žánr, který si filmoví tvůrci zvolili, tím je totiž rokenrolový muzikál, tím je filmové zpracování Šakalích let je v souvislosti s českou filmovou tvorbou výjimečné. Filmový muzikál má sice v dějinách českého filmu své nezastupitelné místo, vzpomeňme např. filmy *Limonádový Joe aneb koňská opera*, (1964), *Starci na chmelu*, (1964), nebo *Kdyby tisíc klarinetů*, (1965), ale tvoří pouze mizivé procento české (československé) produkce.

Atmosféra a spád filmu jsou postaveny z velké části na hudbě a písňových textech Ivana Hlase, mnohé z nich dokonce téměř zlidověly (např. *Na kolena, Jednou mi fotr povídá*). Texty často dotvářejí charakter postav, doby nebo posouvají děj.

---

<sup>118</sup>LACINA, Jan. Šakalí léta. *Reflex*, 48, 1993, s. 38.

(Eda vstupuje mezi popelnice u hotelu Internacionál, kde zrovna začala rvačka mezi dejvickou partou a hochy ze Suchdola. Zpívá Eda.)

„Co se zas děje?  
Co to zas cejtim?  
Smradlavý cizince, co chtěj si tu hrát?“

Nemám náladu,  
Ne, ne, hošani!  
Teďka se budem rvát!“

(Zpívá sbor.)

„Máme rádi Lucky Strike  
Máme rádi Pommes Frites,  
Máme rádi, samozřejmě, džús.  
Mejne líbe kome fike  
A já si dám taky kus,  
Eda, ten má nejkrásnější shoes (...)“<sup>119</sup>

Stejně jako v knižní předloze se děj odehrává v Dejvicích. Nese se ve znamení pouličních půtek klukovských part z konkurenčních čtvrtí, prvních lásek a generačních sporů s rodičovskou generací, to vše v uvolněné atmosféře konce 50. let minulého století, ve které se mísila nálada doznívajících poválečných let a nastupujícího komunismu, tu dotvářejí exteriéry Dejvic s bizarní stavbou hotelu International s rudou hvězdou na vížce. Do této atmosféry vtrhne Bejby a s ním přichází rokenrol – dosud neslyšená hudba, životní styl, revolta vůči stávající společnosti.

Příběh filmu se odvíjí chronologicky a autoři se v zásadě drží řazení jednotlivých scén tak, jak po sobě následují v literární předloze. Základní dějová linka je stejně jako v literární předloze protkána drobnými historkami, které s Bejbyem zažívají ostatní postavy příběhu a které přispívají k jejich vývoji, slouží

---

119 JARCHOVSKÝ, Petr. *Šakalí léta; Pelišky; Pupendo: filmové povídky*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004, s. 14–15.

k charakterizaci období nebo k pobavení, některé z nich jsou převzaty přímo z povídky (scéna u holiče, scény, které reflektují tajné tužby postav, např. scéna, kdy si Kšanda představuje, že je rokenrolovým zpěvákem, nebo scéna, kdy Alena představuje filmovou hvězdu), jiné jsou původní a rozpracovávají zápletku původního nepříliš rozvinutého příběhu (vedlejší dějová linka milostného trojúhelníku Edy, Aleny a Bejbyho).

Důvody Bejbyho odchodu jsou o poznání dramatičtější než v literární předloze, kromě umístění tetičky do ústavu je to autonehoda, když se parta vrací vypůjčenou limuzínou z rokenrolového koncertu, a především pomluva, že Milada čeká s Bejbym dítě, kterou rozšíří frustrovaný Eda. Ten se důsledky svého jednání pak snaží alespoň trochu napravit (jako odplatu za Bejbyho odchod zapálí limuzínu estébáka Přemka), ale už je pozdě.

Postavy lze rozčlenit obdobně jako ve všech analyzovaných prózách. Do první skupiny patří opět ty, které jsou zásadní pro děj a jsou nejprokreslenější.

Hlavními protagonistou je Kšanda, jeho postava je vystavěna na základě postavy hlavního hrdiny literární předlohy a postavy jeho kamaráda Kšandy. Postava protagonisty funguje jako uzel, který na sebe váže síť ostatních postav. K podobnému splynutí tím pádem dochází u postavy okrskáře a otce Kšandy z literární předlohy v postavu okrskáře Prokopa, ten stejně jako otec literárního Kšandy nemá čich a chuť a stejně jako okrskář v povídce je otcem Bejbyny (Aleny). Dochází tak k přeskupení a zúžení sociálních vztahů. Součástí této rodiny je dokonce i Bejby – ten přijíždí pod záminkou toho, že se bude starat o tetičku okrskáře Prokopa, u které Prokopovi bydlí (je jejím vzdáleným příbuzným<sup>120</sup>).

Bejby je rebel a jeho signifikantními znaky jsou zrcadlové sluneční brýle, červená košile se strakatou kravatou, maďarčky a kostkované sako. Všichni včetně Kšandy se mu chtějí podobat (viz scéna, kdy si Kšanda představuje svou dráhu rokenrolového zpěváka, objevuje se ve stejném oblečení).

Číšník Eda je vůdcem dejkické party, do doby, než se objeví Bejby, je vzorem. Zpočátku je Bejbym okouzlen stejně jako ostatní, ovšem postupem času

---

<sup>120</sup>Analogie s postavou Bejbyho babičky v literární předloze.

se mu rozpadají jeho představy o budoucnosti, krachuje jeho vztah s Alenou, se kterou se chtěl oženit, protože si myslí, že se zamilovala do Bejbyho, a přichází o své postavení vůdce party, na kterém ho nahradí Bejby. Útěchu se snaží najít u Milady. Jeho charakter je nejpropracovanější.

Alena, dcera okrskáře a sestra Kšandy, v rodině supluje funkci matky. Následkem řady nedorozumění se postupně odcizuje s Edou, který nakonec sám nabídne Bejby, jestli s ní nechce chodit.

Kolektivní postava, kterou jsme v analýze literární předlohy nazvali „my“, má podobné charakteristiky jako její literární předloha. Je ovšem rozdělena do dvou skupin, tj. na dvě party ze sousedících znepřátelených pražských čtvrtí, jsou o něco starší (ve věku Bejbyho a Edy) a její členové nejsou anonymní (přebírají jména některých postav z dalších povídek sbírky *Jak potopit Austrálii* – Blbštajn, Marína ad.).

Do druhé skupiny postav patří figury, které jsou charakterizovány zpravidla jedním nebo několika málo rysy a jsou důležité pro zásadní zvraty příběhu.

Milada je barová zpěvačka, manželka arogantního estébáka Přemka, v manželství je nespokojená, a tak se přátelí s dejvickou mládeží. Typická představitelka tzv. „šedé zóny“, s režimem nesouhlasí, ale vystupovat proti němu nehodlá.

Peterka, syn z dobré rodiny, ustrašený, úlisný udavač. Jeho přičiněním se k Přemkovi dostane pomluva, že je Milada těhotná, a následkem toho musí Bejby odjet.

Do této skupiny patří ještě okrskář Prokop<sup>121</sup>, Miladin manžel Přemek a kamarád hlavního hrdiny.

Do poslední skupiny patří řada převážně epizodických postav sloužící k charakteristice období – rodiče, holič, řidič limuzíny, příslušníci VB ad.

Hlavním motivem příběhu je rokenrol, symbol revolty a svobody. „*Šakalí léta* lze chápat jako naplnění dětských snů z dob, kdy rokenrolové či bigbítové kapely zaměstnávaly mysl chlapců a dívek podstatně víc než to, co jim servírovala

---

121Po nehodě přišel o čich a chuť. Tyto smysly se mu v závěru vrací. Tato scéna slouží k odlehčení atmosféry po řádění Přemka, který u Prokopových hledal Bejbyho.

oficiální kultura.<sup>122</sup> Politické pozadí je spíše historická nutnost a je zobrazováno spíše v náznacích.

Pohnutá doba je zprostředkována především očima dětského hlavního hrdiny, slouží k tomu velké množství hlediskových záběrů na Kšandu, ve scéně, kdy protagonista hodnotí dobu před příchodem Bejbyho, je užito explicitního hlasu vypravěče (voice over).

(Kšanda sedí na břehu řeky a háže do vody žabky, pak si lehne na břeh a zamyšleně se dívá do nebe.)

„Když si vzpomenu na ty ztracený dny, kdy sme byli schopný hrát akorát Pan čáp ztratil čepičku a Bubinku, bubinku, kdo je ten? Nebo hrát na Rusáky a na Němčoury... (...) Prostě to nemělo šťávu...“<sup>123</sup>

Na pocity a myšlenky jednotlivých postav (kromě Kšandy v předchozí ukázce), které vnímáme optikou hlavního hrdiny, nahlížíme pouze z v nějšku prostřednictvím jejich promluv a jednání a písňových textů.

(Eda se posadí se na dětský kolotoč, jednou nohou se odráží a zpívá píseň Aleně, která s ním odmítá jít ven.)

„Prázdnou náruč mám,  
když nemůžu být s tebou.  
Chci jít a nevím kam  
A svět má barvu šedou.

Krása a tvůj smích  
mě pod košilí zebou.  
Trpím jak mladej mnich  
A chtěl bych tě vzít s sebou (...)<sup>124</sup>

---

122Šakalí léta. *Práce*, 281, 1993, s. 7.

123Srov. ŠABACH, Petr. *Jak potopit Austrálii*. 9. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003, s. 42, 44.

124Šakalí léta; *Pelíšky; Pupendo: filmové povídky*, s. 22.

### 3.2.2 Pelíšky

V roce 1999 se autorská dvojice Jarchovský a Hřebejk poprvé vrací k šabachovskému námětu a natáčí na motivy povídkového souboru *Hovno hoří* film *Pelíšky*.

Ve filmu jsou tři podstatnější dějové linie – milostné peripetie Michala a Jindřišky, hledání vhodného tatínka pro malého Pét'u a hlavní zápletka se točí okolo rodiny Šebkových a rodiny Krausových. Otec Šebek je voják, má prorežimní názory a neustále bojuje se sousedem Krausem, jehož rodině před převratem patřila vila, ve které obě rodiny bydlí, Kraus je válečný invalida, nesouhlasí s komunistickým režimem a dává to svérázně najevo:

„Dávám bolševikovi rok. Maximálně dva roky.“

Děj *Pelíšků* se odehrává od Vánoc 1967 do příjezdu vojsk Varšavské smlouvy. Tvůrci zachovávají ráz knihy, ovšem jednotlivé zápletky vybírají, aktualizují a přenášejí do úplně nového příběhu. Autoři vybírají z předlohy mnohé kratičké motivy, které pak aktualizují tak, aby vyhovovaly potřebám příběhu. Tyto scény pak ve filmu slouží charakteristice doby a k pobavení (například lžičky z umělé hmoty, hračka Vydrž pionýre! ad.).

Například „handrkování“ a sázení se z povídky *Sázka* přesouvá z hospody do prostředí rodiny Šebkových o Štědrém dnu, kdy se otec Šebek sází se svým proamerickým bratrem. Nejdříve doma měří medvěda, nakonec se tatínek sází, že vydrží pod vodou déle než minutu. První situaci vtipně glosuje Uzlinka, když otce, v momentě, kdy stojí bratrovi na ramenou, prosí: „Tati zabruč!“ Druhá zápletka má své vyústění ve vaně s vodou, kde plave živý kapr.

Zbytek filmu čerpá motivy z novely *Voda se štávou*.

Autoři vybírají z předlohy mnohé kratičké motivy, které pak aktualizují tak, aby vyhovovaly potřebám příběhu. Tyto scény pak ve filmu slouží charakteristice doby a k pobavení (například lžičky z umělé hmoty, hračka Vydrž pionýre! ad.).

Dohadování bratrské dvojice už je rodinnou „tradicí“. Do opozice postavili

filmoví tvůrci, Krausovy, kteří dodržují opravdové vánoční tradice. Zpěv vánočních koled a lití olova – tragikomičnost celé situace spočívá v tom, jak na nich Kraus až důsledně lpí.

Důraz je ve filmu kladen na kontrast. Kontrastní jsou jak motivy (západní X sovětský, popřípadě východoněmecký; ženy X muži; děti X rodiče), tak proti sobě stojí konkrétní osoby (otec Šebek, komunista X otec Kraus, válečný invalida; Michal X Elien).

Žánrem *Pelišků* je komedie, ovšem v některých scénách se žánr láme. Například ve scéně u svátečního oběda (scéna s noky), přestože jsou repliky dialogů, kdy se Jindřiška Krausová pře s otcem o to, co mají na talíři, a ani jeden z nich nechce ustoupit, zpočátku humorné, nakonec se žánr komedie láme v drama. Nemocný Kraus křičí nejdříve na dceru a nakonec i na manželku, že mu nedala syna.

V této scéně je dobře zobrazena fokalizace postavy maminky, která se v jednom záběru během Krausovy litanie rozhlíží po manželovi a dceři, v následujících záběrech se oběvi oba aktéři hádky, pak se vrací záběr na matku, která má v očích slzy. Několikrát je ve filmu použit explicitní hlas vypravěče, např. na začátku a na konci filmu, kdy hlas hlavního hrdiny Michala rámuje celý příběh. A také ve scéně, kdy do školy přijde policista vypráví, jak zneškodnili zločince na motorce.

Postavy lze stejně jako v literární předloze, lze rozdělit mezi rozdělit do tří linií. Do první linie patří hlavní hrdina Michal Šebek. Jeho postava je utvořena analogicky jako hlavní hrdina *Vody se štávou*. Miluje Jindřišku Krausovou, která ho ovšem nechce, a tak se na svatbě jejího otce s tetou Evou pokusí spáchat sebevraždu v elektrické troubě (tak jako bratr hlavního hrdiny *Vody se štávou*).

Jindřiška Krausová, spolužačka a sousedka hlavního hrdiny, chodí s Elienem a stejně jako hlavní hrdina si nerozumí s otcem. Její vývoj souvisí především se smrtí její maminky a se svatbou jejího otce s Michalovou tetou Evou.

Major Šebek, jeho postava je vystavěna na základě postavy otce hlavního hrdiny z *Vody se štávou*. Cholerik, doma střeží nástěnku, na kterou lepí jídelníčky. Otec Kraus, také cholerik, odbojář, jeho postava je vytvořena podle vzpomínek

scénáristy Petra Jarchovského.<sup>125</sup> Přestože spolu nesouhlasí v ideologických otázkách, jsou si velmi podobní.

Do druhé kategorie patří postavy, které jsou celou dobu součástí hlavní dějové linky, nebo do ní nějak výrazně zasahují. Řadíme sem maminky obou hlavních představitelů, obě lze charakterizovat jako laskavé, snažící se vždy o kompromis. Maminka Jindřišky v průběhu filmu umírá.

Dále sem patří teta Eva, sestra Michalovy maminky, zároveň učitelka malé Lídy Šebkové (Uzlinky). Snaží se najít tatínka pro svého syna Pét'u. To se jí dlouho nedaří, nakonec se sblíží s otcem Jindřišky.

Do druhé kategorie spadá postava Sašy Mašlaně, učitele (v závěru ředitele školy). Saša je přesvědčený komunista, snaží se okouzlit Evu, ale plány mu předkází její syn.

Pét'a, syn Evy, inteligentí hoch, má výrazný vliv na matčiny vztahy.

Do třetí kategorie patří postavy, které nijak významně nezasahují hlavní dějové linie příběhu, ani nejsou důležité pro vývoj příběhu. Patří sem například postava Uzlinky a velké množství epizodických postav.

### 3.2.3 Pupendo

V roce 2003 se tvůrčí dvojice Petr Jarchovský a Jan Hřebejk už podruhé vrátila k šabachovské látce a natočila film *Pupendo*. Autoři využili motivy ze tří Šabachových textů, a to z povídkového souboru *Hovno hoří* (konkrétně z novely *Voda se šťávou*), románu *Babičky* a novely *Opilé banány*.

Příběh se odehrává v 80. letech. Hlavní dějová linie je převzata z *Opilých banánů*. První dějová linie novely týkající se hlavního hrdiny, jeho klukovské party a především jejich cesty k moři, je však potlačena a objevuje se pouze v náznacích. Poprvé se objevuje hned v úvodní sekvenci filmu, kdy kamera dlouhým pomalým záběrem snímá od spodu nahoru skálu, na jejímž vrcholku sedí chlapec (Matěj), který se rozhlíží po krajině. Tato sekvence je provázena zvukem

<sup>125</sup>JARCHOVSKÝ, Petr – MATUŠKOVÁ, Anna: Pelíšky mi umožňují cestovat volně v čase. *Lidové noviny*, 84, 1999, s. 13.

šumící vody a křiku ptáků a vytváří tak dojem, že chlapec sedí na skále u moře. Cesta k moři je zmíněna potom ještě několikrát, a to když Alena vyčítá Bedřichovi, že Matějovi už několik let slibuje cestu k moři, a když Matěj kamarádům na otázku, kam se s rodiči chystají v létě na dovolenou, odpoví výmluvným gestem, když ukáže na pozadí sochy.

Druhá dějová linie *Opilých banánů* týkající se sochaře Bédi se tak stala jádrem filmu. Ovšem na rozdíl od knihy je zde problém alkoholismu Bedřicha jen naznačen, pojmenovává jej Bedřichova manželka Alena v jedné z úvodních scén<sup>126</sup> a později lze vyčíst už jen z průběžného upíjení alkoholu a velkého množství prázdných lahví v ateliéru.

Oproti *Opilým banánům* v *Pupendu* vystupuje do popředí téma ideologických rozporů s totalitním režimem. Obdobně jako v *Pelíšcích* zde vystupují dvě manželské dvojice, z nichž každá náleží k jedné straně. Márovi (Bedřich a Alena), kteří doplácí na Bedřichovu neochotu zařadit se do oficiální umělecké scény, a prorežimní Břečkovi (Míla a Magda).<sup>127</sup> Tentokrát však obě rodiny spojuje dlouholeté přátelství (Magda byla Bedřichovou studentkou a milenkou). Kromě toho, ani Břečkovi, ani Márovi nejsou ve svých politických názorech extrémně vyhranění, jsou to spíše „lidé, kteří si nejsou tak úplně jistí, kde je jejich místo.“<sup>128</sup> Břečkovi se snaží Márovým pomoci, jak jen mohou, Míla zajistí, aby hluchoněmý Matěj mohl chodit na normální střední školu, Magda zajistí Bedřichovi práci (mozaika „Jarní motivy“ ve škole, kde je ředitelem Míla, zakázka na zhotovení sochy maršála Rybalka, po ztroskotání tohoto projektu zakázka na zhotovení sochy Franze Kafky). Mára časem také ustupuje ze svých vyhraněných politických názorů a přijímá zakázky na zhotovení mozaiky a Rybalkovy sochy.

Charaktery protagonistů jsou prokreslenější, než je tomu v literární předloze. Postava Bedřicha je převzata z *Opilých banánů* a prochází obdobným vývojem jako jeho předloha, ale dozvídáme se o něm mnohem více, než jen to, že je

---

126Srov. ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 16–18.

127HLINKA, Jiří. Režisér Hřebejk na cestě do let normalizace zvažněl. *Hospodářské noviny*, 61, 2003, s. 12.

128KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Pupendo je ještě lepší než Pelíšky. *Lidové noviny*, 72, 2003, s. 9.

alkoholik a sochař, který se živí prodejem keramických prasátek (kasiček). Prostřednictvím druhých pozorujeme jeho vztah k oběma synům, něžný k mladšímu Bobšovi a chlapácký k dospívajícímu Matějovi, a všímáme si jeho rozpaků z náklonnosti Pavly Břečkové (dcery Břečkových).<sup>129</sup> V *Opilých banánech* je Bedřich jednou z (sice důležitých, ale) vedlejších postav, které na sebe váže hlavní hrdina literární přelohy, ve filmu je právě postava Bedřicha tím uzlem, na který se váže síť dalších postav.

Předobrazem Aleny Márové je matka hlavního hrdiny *Opilých banánů* Jana. Alena je silná, inteligentní žena, přestože je její vztah s Bedřichem problematický, což je zapříčiněno jeho kladným vztahem k alkoholu, zprvu jeho odmítavým přístupem k prorežimním zakázkám a pomoci druhých a z toho plynoucí jejich tíživé finanční situace, stojí vždy pevně po jeho boku. Způsob jejich komunikace je poněkud svérázný – autoři se zde nechali inspirovat postavami A. a hlavního hrdiny a postavami tety a strýce z novely *Voda se štávou* a využili několik scén z tohoto textu.

(Manželé Márovi sedí u stolu, A. štipuje ponožky, B. si hraje se synkem. Scéna je snímána technikou záběru a protizáběru, střídavě z A. na B., občas s prostřihem na Bobše.)

**Bedřich:** „Co bude dnes k obědu?“

**Alena:** (s naprostým klidem) „Chleba.“

**B.:** (znehuceně) „Alíši, chleba. Je sobota.“

**A.:** (soustředí se na štipování) „No tak si ho něčím namaž.“

**B.:** (znehuceně vstává) „Chleba.“ (přechází k otevřenému oknu a nahlas zavolá, záběr se změní, scéna je zabírána shora od okna, stůl se ocitá v pozadí) „Mám tu husu podlejt?“

**A.:** (záběr na malého usmívajícího se Bobše, A. mimo závěr volá) „Podlej vobě!“ (opět se mění scéna je opět snímána shora od okna) „Připrav lanýže! Já otvírám Boreaux.“

**B.:** (záběr se postupně vzdaluje a jsou vidět mříže v okně) „Ročník sedmdesát dva... Není to škoda pro ty děcka?“ (spráskne ruce)

**A.:** (stále ještě nahlas) „Není...“ (šeptem dodává) „To radši budu o topinkách...“

(B. se vrací na své místo)<sup>130</sup>

129TAMTÉŽ.

130Srov. ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007, s. 143.

Pasáží o strýci a tetě v novele *Voda se štávou* se nechali tvůrci filmu inspirovat při volbě další možnosti Márova přivýdělnku. Mára jednou ročně nahlásí pojišťovně škodu na majetku způsobenou deštěm. Každý rok přijedou z pojišťovny likvidátoři Krauze a Motyčka, Bedřich je vždy provede, pohostí je nějakou tou sklenkou alkoholu a nakonec se s nimi jde opít do hospody, kde mu vždy všechny nahlášené škody uznají. Alena ho sice varuje, že to není poctivé a že se mu to jednou vymstí, ale Bedřich je nepoučitelný a zkouší to znovu. Jenže tentokrát nepřijedou pánové Motyčka a Krauze, ale jistá Zdena Gabalová, akurátní dáma, která není ochotna uvěřit tomu, že zrovna v období sucha jim v domě napáchala škodu bouřka. V této chvíli však nastupuje Alena, ta svým výstupem likvidátorku zviklá natolik, že jim proplatí i zrezivělou špachtli.<sup>131</sup> Figury likvidátorů patří do kategorie vedlejších pomocných postav.

V postavě Míly Břečky dochází ke splynutí několika postav z *Opilých banánů*, a to vedlejších postav otce Břečky a soudruha Rozhoně. Toto spojení, zabráňuje tříštění jednotlivých nosných momentů filmu mezi velké množství postav a vede tak k větší soudržnosti filmu. Míla je členem komunistické strany, z čehož plyne jeho dobré společenské postavení. Sice s režimem vnitřně tak úplně nesouhlasí, ale otevřeně proti němu nevystoupí. K odvážnějšímu politickému činu se odhodlává pouze v alkoholovém opojení, kdy sepisuje a signuje „poselství budoucím generacím“, a stejně jako Rozhoň je rozrušen z možného odhalení a jeho následků, když je rozebírána mozaika, ve které je „poselství“ ukryto.<sup>132</sup>

Poslední ze zmíněné čtveřice postav je původní postava Magdy Břečkové. Magda pracuje pro Svaz výtvarných umělců, Bedřichem ji pojí společná minulost. Navenek svým chováním a vystupováním souzní s režimem, přestože s ním vnitřně nesouhlasí, je pro ni těžké se s tímto rozporem vyrovnat. Míra její frustrace postupně narůstá a kulminuje v hádce s Bedřichem v ateliéru. Magda si prohlíží téměř hotovou sochu maršála Rybalka, pak se jde osprchovat, protože jim

<sup>131</sup>Srov. TAMTÉŽ, s. 144–152.

<sup>132</sup>Viz 3.1.4 *Opilé banány* a ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 58–60, 91–92.

doma neteče teplá voda. Tato vsuvka slouží k přípravě vyvrcholení scény. Mezitím, co se Magda sprchuje, Bedřich uvažuje nahlas, že sochu neodevzdá, že si připadá jako mizera.

(Po těchto slovech Magda vyběhne nahá ze sprchy, dává si ruce v bok a křičí.)

**Magda:** „Jak, seru na vás? A to teda seš mizera a pořádně velký hovado...! Tak já se angažuju, já obtelefonovávám, já... Já si... Já si kurvim charakter na nejvyšších postech... Ty...“

**B.:** „Tak se kurvi!“

**M.:** „Víš, do kolika prdelí sem se musela navrtat?“

**B.:** „A to je tvoje věc!“

**M.:** (hlas se jí chvěje) „Několika kreatur... Kvůli takový prochlastaný hnusný existenci, jako jsi ty... Ty... Kvůli nějakému sentimentu...! Já kráva...! Z povinnosti ke vzpomínkám...“

(Hádka ještě chvíli pokračuje, Bedřich chce podat Magdě něco na sebe, ale v přistěnku najde plačící Pavlu, ta mu podá župan, Bedřich se potřebuje Magdy nějak rychle zbavit, a tak přislíbí, že sochu odevzdá.)

V této scéně Magda neodhazuje jen svoje šaty, ale odhaluje také svoje nitro.<sup>133</sup> Jedná se o jednu z nejmotivnějších scén celého filmu.

Trochu rozporuplná postava Aloise Fábery vstupuje do děje prostřednictvím scény převzaté z novely *Voda se štávou*. Jejím předobrazem je především sochař Rudolf Fábera z *Opilých banánů*, ovšem charakter filmového Fábery je odlišný. V prvé řadě není sochařem, ale v uměleckých kruzích uznávaným kunshistorikem „na volné noze“. Bedřich cestou z hospody potkává na ulici Fáberu, který prohrabuje popelnice. Fábera se podobá postavě důchodce Bárty, kterého potkává malá Andulka ve *Vodě se štávou*, je to vzdělaný člověk, který ovšem žije na okraji společnosti.<sup>134</sup> Bedřich, aniž by věděl, o koho se jedná, přivádí Fáberu domů. Alenu požádá, aby hostovi nabídla večeři. Ta nejdřív celou situaci pozoruje zpovzdálí, ruce založené na prsou. Když se vzpamatuje, naservíruje mu manželovu večeři, zpočátku vůbec nedává najevo své rozhořčení. Bedřichovi

133HLINKA, Jiří. Režisér Hřebejk na cestě do let normalizace zvažněl. *Hospodářské noviny*, 61, 2003, s. 12.

134Srov. ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007, s. 71–72.

postupně dochází, že udělal chybu, když nakonec Alena návštěvníkovi věnuje velkou část jeho šatníku, je už nepřičetný. Fábera se celou dobu chová kultivovaně a rozepři Márových pozoruje zpozvzdálí. Bedřich ho potom vyprovází a přidává mu k věcem, které mu vytřídila Alena, keramické prase. Fábera se zachmuří a s omluvou Bedřichovi vytkne, že se umělec jeho formátu živí takovým kýčem. Teprve tehdy Bedřich zjišťuje, o koho jde. Rozporuplnost této postavy spočívá v jeho chování, nejdříve působí jako „dědeček z pohádky“<sup>135</sup>, když Bedřicha upozorňuje na pracovní příležitosti (zakázky na mozaiku „Jarní motivy“ a sochu maršála Rybalka, které pak s pomocí Magdy Bedřich získává), vzápětí zase jako „provokatér StB“<sup>136</sup>, když na rádiové stanici Hlas Ameriky čtou Fáberův článek, ve kterém kompromituje Bedřicha a Magdu.

Protože druhá dějová linie *Opilých banánů* ve filmu ustupuje do pozadí, nejsou ani postavy tak prokreslené, jako charaktery ústřední čtveřice. Do této linie příběhu patří postavy Matěje, jeho přítel Honzy Břečky, Jirky Právníka, Vládi Ptáčníka a postava Honzovy sestry Pavly.

Z těchto postav jsou zásadní postavy Matěje a Pavly. Matěj je syn Márových, jeho předobrazy v *Opilých banánech* jsou bezejmenný hlavní hrdina a Vít'a (stejně jako on je hluchoněmý), jméno je převzato z románu *Babičky*. Stejně jako románový Matěj a hlavní hrdina *Opilých banánů* prožívá filmový Matěj se svou klukovskou partou různé humorné situace – jízda autem s vtipnou pointou v podobě sražení příslušníka SNB<sup>137</sup>, lekce plavání<sup>138</sup> atd. Také prožívá svou první lásku, zpočátku nešťastnou. To, že je zamilovaný do Pavly poznáváme z několika scén. Poprvé se jeho city projevují hned úvodu filmu. V záběru se nejprve objevuje detail akvária, postupně se kamera vzdaluje a v záběru se objevuje Pavla, která pozoruje rybičky, a hned vzápětí za ní Matěj, který svůj pohled věnuje Pavle, usmívá se a nakonec si přivoní k jejím vlasům.

Postava Pavly je vystavěna na základě Dálavy (Daniely) z *Opilých banánů*. Je to inteligentní dívka z dobré rodiny (Břečkovi), studuje školu zaměřenou na

---

135KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Pupendo je ještě lepší než Pelíšky. *Lidové noviny*, 72, 2003, s. 9.

136TAMTÉŽ.

137Srov. ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 65–69.

138Srov. ŠABACH, Petr. *Babičky*. 8. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003, s. 42–46.

výtvarné umění. Chodila s Vládou Ptáčníkem, když však odjel na vojnu a vůbec se jí neozýval, zamilovala se do Bedřicha, kterému píše zamilované básničky. Matěj je z toho nešťastný, protože si všímá jejích zamilovaných pohledů, které věnuje jeho otci. Pavlin vývoj spočívá jejích vztazích k opačnému pohlaví. K Vládovi, k Bedřichovi, když pochopí, že on její city neopětuje, a nakonec se sblíží s Matějem.

Vlád'a Ptáčník není příliš bystrý a neustále si vymýšlí nesmyslné historky, aby byl středem pozornosti, stejně jako jeho literární předloha Jirka Ptáčník. Když se vrací z vojny, Pavla už k němu nechová žádné city a je jí spíše pro smích, tak jako Dálavě Žalud v *Opilých banánech*, a se ho chce nějak elegantně zbavit, stejně jako Dálava Žaluda. A v tom jí právě pomůže Matěj, když na Vlád'u nastraží past s finskou kamarádkou, kterou představuje Matěj, a Vlád'a se jí (jej) snaží „sbalit“, přestože původně přišel navázat na vztah s Pavlou. V závěru této scény projeví Vlád'ova ne příliš bystrá mysl, když Matějovi spadne paruka, Vlád'a ho pozná a jeho první reakce je: „No zdár!“ a teprve potom si uvědomí, co se tam vlastně děje. Jeho postava je epizodická a nijak se nevyvíjí.<sup>139</sup>

Ve vztahu Pavly a Matěje je v závěru naznačen „happyend“, když Pavla na dovolené u Balatonu ve vodě chytá Matěje za ruku.

Postavy Honzy Břečky a Jirky Ptáčníka (bratra Vládi) nejsou příliš prokreslené. Tito dva jsou synonymem provokace, stejně jako jejich literární předobrazy – Břečka z *Opilých banánů* v případě filmového Břečky a Vladimíra Gubajeva z *Babiček* v případě filmového Jirky Ptáčníka, ten má navíc, jako jeho jmenovec z *Opilých banánů*, sklon k přehánění.

Příběh filmu se odvíjí chronologicky, autoři se v zásadě drží řazení jednotlivých scén tak, jak po sobě následují v klíčové literární předloze (tj. v *Opilých banánech*), které prokládají scénami z dalších Šabachových textů (*Voda se štávou*, *Babičky*) nebo svými autorskými výjevy (především ty v nichž vystupuje Magda Břečková ad.).

Tvůrci v rámci vyprávěcí strategie neuzívají explicitního hlasu vypravěče a charakteristika postav je omezena jejich jednáním a promluvami. Většina záběrů

---

139Srov. ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005, s. 180–187.

využívá externí fokalizace a snímá scénu tak, že si divák mentální stavy postav může opět vyvozovat pouze z jejich chování a dialogů. Výjimkou je například nasnímání scény u akvária, kdy lze vypořádat pocity Matěje (viz výše). Ale setkáváme se i s interní fokalizací – hlediskové záběry z návštěvy přírodovědného muzea, které prozrazují pocity Pavly a Matěje, např. v jednom záběru Pavla usmívá a my sledujeme její pohled z ochozu dolů a pak se stříhem dostáváme k záběru šikmo dolů (v zorném úhlu Pavly) na přicházejícího Bedřicha, záběr pak nepřerušeno stoupá vzhůru zpět k ochozu, tentokrát k protější straně, ze které se Matěj dívá na Pavlu, z této sekvence můžeme vyčíst Pavlin nekritický pohled na Bedřicha a Matějův smutek.

Ptáme se, jak adaptace nakládá s danou literární předlohou, jakým způsobem ji redukuje, nebo naopak co film přidává.

Spiritistické pojetí nás odkazuje k duchu filmu, tj. k autorskému záměru či stylu. Z *Opilých banánů*, jejichž příběh tvoří základní osnovu *Pupenda*, si tvůrci přebírají všechny stěžejní motivy, s nimiž Šabach pracuje – výsek ze života dospívajícího chlapce, klukovské party, (nešťastné) lásky, vztahy mezi muži a ženami a téma ideologických rozporů s totalitním režimem. Šabach nostalgicky vzpomíná, „optika Šabachova vypravěče nedovoluje vnímat konkrétní historickou epochu jako ‘tuhá léta normalizace’, ale jako každou jinou dobu stvořenou pro všemožné klukovské raubíriny (...)“<sup>140</sup>, pomocí situační komiky laskavě nahlíží na závažná životní témata. Podobným způsobem pracují i tvůrci *Pupenda*, ale látku si přetvářejí po svém. Žánr snímku lze označit hořkou komedií, stejně jako Šabach představují tvůrci závažná životní témata s humorem, viz např. scéna hádky Magdy a Bedřicha, přestože je zde zobrazován Magdin vnitřní boj s vlastním svědomím, její zoufalství, absurdita celé situace, kdy Magda vyběhne ze sprchy nahá a křičí na Bedřicha, nutí diváka se smát. „Hřebejk [se, stejně jako Šabach v *Opilých banánech*], nijak nesnaží osmdesátá léta idealizovat, jen se na ně nedívá zle.“<sup>141</sup> V *Opilých banánech* není příliš mnoho historek charakterizujících příslušnou epochu, k tomu Šabach využívá spíše dobové reálie (céčka, písně Michal Davida apod.), ty využívají i tvůrci *Pupenda* k věrnému zobrazení doby

140 GILK, Erik. Nový, nebo starý Šabach? *Host*, 8, 2001. Recenzní příloha, s. III.

141 KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Pupendo je ještě lepší než Pelíšky. *Lidové noviny*, 72, 2003, s. 9.

(byty obestavěné knihami, deskami, různým harampádím, lampička ze silikonových vláken, kostýmy).

Pokud se ptáme, co z literární předlohy tvůrci adaptace vybírají a co naopak přidávají, odpověděli jsme si už vlastně v průběhu předchozích analýz. Autoři redukuje jednu ze stěžejních částí *Opilých banánů* (linie dospívajícího hlavního hrdiny) a rozvíjejí tu druhou (linie dospělých postav) a pomocí scén z dalších Šabachových textů a vlastní invence (přidávají některé postavy, upozadují některá témata). Stejně tak významně redukuje počet postav na nejnutnější minimum (dochází k prolínání některých postav, jiné úplně mizí). Vytrácí se pocit roztržitosti, který můžeme mít z původního textu, a příběh snímku tak lépe „drží pohromadě“.

### 3.2.4 Občanský průkaz

V roce 2010 natočil režisér Ondřej Trojan podle stejnojmenné předlohy<sup>142</sup> film *Občanský průkaz*. Autorem scénáře je opět Petr Jarchovský.

Na rozdíl od knižní předlohy děj filmu nesleduje osudy protagonistů od konce základní školy až po sametovou revoluci, ale Jarchovský vybírá pouze období jejich dospívání (tj. od jejich patnácti let do doby, kdy mají nastoupit na vojnu). Aby však zachoval ráz Šabachovy přelohy a mohl tak rozvinout motiv zrůdnosti a absurdity režimu v dobách normalizace, posouvá na časové ose děj o deset let vpřed.

K tomuto účelu slouží scéna, kdy si čtveřice kamarádů v rámci své tiché revolty natrhávají stránku 15 svého občanského průkazu, v roce (1976), kdy začíná příběh, se koná 15. sjezd KSČ, a poškození strany 15 je symbolem nesouhlasu s režimem (v knize natrhávají stranu 13, která odkazuje ke 13. sjezdu

---

<sup>142</sup>Kromě toho jsou ve filmu použity odkazy na další Šabachova díla (*Hovno hoří*, *Opilé banány*), většinou se jedná o drobné narážky v rámci dialogů, např. slova otce z novely *Voda se šťávou*: „Takže podvod?“ (...) „Sprostý podvod?“ kdy křičí na staršího syna vkládají do úst Popelky a Petra, kteří se posmívají Alešovi, když se přizná, že na básnické sbírce, kterou psal celý rok pro spolužačku, změnil jen jméno a básničky dal učitelce Lence Pivoňkové. Srov. ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2006. 179 s.

KSČ v roce 1966).

Opět se zde setkáváme s tématy a motivy příznačnými pro Šabachovu tvorbu, respektive pro předchozí adaptace – období dospívání, prvních lásek, generační spory mezi rodiči a dětmi a především nesouhlas s ideologií totalitního režimu.

Postavy lze rozdělit do tří kategorií obdobně jako v knižní předloze. Do první kategorie patří hlavní hrdina, Petr Hájek, přezdívaný Žába. Jeho postava je, tak jako Bedřich v *Pupendu*, uzlovým charakterem, na který se váže síť ostatních postav a spojuje nejdůležitější dějové linie filmu (první se týká jeho přátel, druhá jeho rodiny), které se prolínají. Má obdobné rysy jako všechny hlavní postavy analyzovaných knih nebo Michal z *Pelíšků*. Jeho vývoj souvisí se zkušenostmi s představiteli režimu a mění se jeho vztah k otci.

Do první kategorie patří i další postavy, které jsou zásadní pro příběh, objevují se ve všech jeho částech, ovlivňují vývoj hlavního protagonisty a jsou nejlépe prokreslené. Patří sem Petrovi přátelé (Venca Jehlička, zvaný Popelka, Aleš a Míťa) a Petrův otec. Ovšem složení Petrovi klukovské party se oproti knize proměňuje, některé postavy mizí a splývají s jinými, nebo je nahrazují jiné.

Předlohami Vency Popelky se staly postavy právě Popelky a Medvěda z knižní předlohy. Obě tyto postavy měly některé shodné rysy už v knize, a tak ve filmu splývají v jednu. Je to rváč, má kladný vztah k alkoholu a stejně jako Medvěd má sklon všem radit a něco vysvětlovat.

Jediná postava z trojice Petrových přátel, která přechází z knižní předlohy do filmového zpracování nezměněna, je postava Aleše.

Posledním z ústřední čtveřice dospívajících mladíků je Míťa. Tato postava opět vznikla splynutím několika postav knižní předlohy – a to Míti, s ním ho spojuje vnímavost a především tragický osud, a Martina, stejně jako on je velmi inteligentní a má umělecké sklony.

V knižní předloze se setkáváme s velkým množstvím postav přátel hlavního hrdiny, mnohé nich jsou pouze okrajové, ale jsou nositeli zajímavé nebo důležité zápletky, a tak se ve filmu posouvají do centra dění (Míťa). Proto některé postavy mizí a splývají s jinými ústředními postavami (Medvěd).

Pro druhou dějovou linii je velmi důležitá postava otce hlavního hrdiny. V první polovině příběhu se jeví jako typická figurka poplatná režimu, snaží se nevybočovat z řady, neprovokovat. Z toho plynou veškeré rozpory s Petrem, který ho považuje za zbabělce a zrádce. Otec však s režimem nesouhlasí a chystá se i s rodinou emigrovat, ale na cestě „k moři“ je však při velmi důkladné celní prohlídce nepustí přes hranice.

(Hlavní hrdina to komentuje slovy.)

„Někdo musel naše asi udat, i když se snažili všechno utajit. Možná, že ale měli jenom štěstí a instinkt... Byli trénovaní...“

Ve vazbě, která následuje, dostane otec během jednoho z výslechů mrtvici, stává se apatickým, nemluví. Teprve tehdy se Petrův vztah k otci mění, uvědomuje si riziko, které otec podstoupil, a začíná si ho vážit.

Do druhé skupiny opět řadíme postavy, které mají vliv na figury kategorie první, nesou nějaký výrazný rys, popřípadě se s nimi setkáváme během celého filmu.

Můžeme sem zařadit postavu učitelky Lenky Pivoňkové, která velkou měrou ovlivňuje vývoj ústřední čtveřice postav, její osud je totožný s tím v literární předloze, avšak ve filmu se s její postavou setkáváme na mnohem větším prostoru.<sup>143</sup>

Do této skupiny typová postava rotného Pačese, se kterým se setkáváme během celého příběhu. Jeho charakter je vystaven na základě postavy rotného Rusňáka<sup>144</sup> z knižní předlohy. Přestože používá sadistické praktiky stejně jako jeho předloha i u něj lze vysledovat jakýsi „lidský“ rozměr, např. když se protagonistům v hospodě svěřil se svými obavami o svého otce, majora Pačese, jehož nadřízení odhalili, že neumí číst, a odvolali jej, bojí se, že spáchá sebevraždu.

---

143V knize je její osud prezentován na osmi stranách, ve filmu nás její postava provází po celou jeho první polovinu.

Srov. ŠABACH, Petr. *Občanský průkaz*. 2. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2006, s. 16–23.

144Rotný Rusňák se ve filmu objevuje také, jeho příchod na scénu slouží k odlehčení napětí na konci sekvence zobrazující první předvedení ústřední čtveřice na stanici VB.

Daniel Pačes je ve filmu o něco mladší než hlavní hrdina a je spolužákem jeho mladšího bratra Matěje. Tato změna posloužila k vyjádření vnitřních myšlenek hlavního hrdiny románu. Děje se tak v sekvenci, kdy Matěj popisuje své první setkání s Pačesem a den, kdy byl Pačes přiřazen do jejich třídy. Poté, co se Pačes představí a oznámí spolužákům, že až se lépe poznají, budou ho někteří moci oslovovat Daňku, myslí si hlavní hrdina:

„No nenasralo by vás to? Jaký ‘později’ a jaký ‘někteří’?“<sup>145</sup>

Myšlenky jsou pak ve filmu prezentovány explicitní promluvou Matěje v dialogu s Petrem.

(Petr leží na horní palandě, Matěj dole na vedlejší posteli.)

**Matěj:** (dívá se nahoru na Petra) „Ty vole, brácha, chápeš to? Jaký později?“

**Petr:** (shlíží dolů na bratra) „A jaký někteří?“

Matka hlavního hrdiny je starostlivá, vždy stojí pevně po boku manžela a vždy se snaží najít kompromis, potom, co otec onemocní, nese veškerou tíhu rodinné situace na svých bedrech. Pracuje jako umývačka nádobí, protože jí jiné zaměstnání nedovolí vykonávat, a tak si k tomu po nocích přivydělává výrobou chemlonových koberečků.

Matěj je provokatér, můžeme ho označit mladší „já“ hlavního hrdiny. Jeho postava ve filmu slouží především k představení mladého Pačese. Svými rysy připomíná postavu Kšandy z *Šakalích let*.

Předobrazy členů Petrovi rodiny najdeme v novele *Voda se štávou*, odkud jsou převzaty i některé scény z jejich rodinného života.

Hanka je přítelkyně Petra, nejdříve studuje zahradnické učiliště, ze kterého je nakonec vyloučena. Není nijak blíže charakterizována a nevyvíjí se.

Tak trochu mytické postavy bratří Čamoborových mají významný vliv na smýšlení o politickém režimu ústřední čtveřice kamarádů (např. podle jejich vzoru si natrhávají stranu 15 apod.). Předobrazem mladšího z nich je postava Marka.

---

145TAMTÉŽ, s. 14.

Patří sem také epizodická postava Fikoty, která má prokreslenější charakter. Otec spolužačky, do které je zamilovaný Aleš, přijde rozhořčen na třídní schůzky, předává Pivoňkové sbírku Alešových básní s erotickými a protistátními motivy, moralizuje, že tak vulgární věci musela číst jeho dcera, a žádá exemplární potrestání viníka. Pivoňkové vyčítá příliš tolerantní přístup, vyhrožuje jí, ta ho pro daný okamžik uzemní otázkou, zda mu připadá normální se koupat společně s jeho patnáctiletou dcerou.<sup>146</sup> Fikota se jí nakonec pomstí, když na ni podá anonymní udání, na jehož základě je učitelka propuštěna.

Do třetí skupiny patří řada anonymních postav sloužících k charakteristice doby – například jsou to postavy učitelů na základní škole, typové postavy příslušníků orgánů státní moci (VB, StB), jejichž společným rysem je jejich krutost ad.

Příběh je rozdělen na dvě části. První hodina filmu se odehrává na základní škole, revolta vůči režimu je spíše úsměvná (natržení strany 15, protestní hladovka proti propuštění Lenky Pivoňkové, která má, slovy hlavního hrdiny, „jepičí život“ apod.).

V polovině filmu dochází k několika zvrátům, ústřední čtveřice nastupuje na střední školy (respektive učiliště) nebo do práce, po neúspěšném pokusu o emigraci rodina hlavního hrdiny musí začít řešit existenční a sociální potíže související s nemocí otce a represemi ze strany režimu (matka musí přijmout podřadné zaměstnání, hlavní hrdina nesmí studovat na gymnáziu). Jednotlivé historky, z nichž se skládá příběh, které přestože mnohdy budí úsměv na tváři, spějí k mrazivé pointě (např. když Popelka snaží vyhnout vojně, čte si u přijímače Ferdu mravence, pomočí se, nebo když mu Aleš láme ruku v záchodové míse, Popelka v poslední chvíli uhne a Aleš proslápně až na dno, zlomí si nohu a do nemocnice ho odvázejí i se záchodovou mísou).

Protože Jarchovský posunul děj na časové ose o desetiletí dopředu do doby normalizace, nemohl tak plně využít pasáž literární předlohy o demonstracích proti sovětské v srpnu 1969, parafrázuje proto „policejní zákrok proti hudebním fanouškům na neuskutečněném vystoupení Plastic People a dalších skupin

<sup>146</sup>Předobrazem Fikoty je postava pana Vogeltanze z novely *Voda se Štávou*.

Srov. ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007, s. 139–142.

v Rudolfově u Budějovic v březnu 1974<sup>147</sup>. Tato scéna vykresluje (stejně jako u Šabacha) mrazivou atmosféru doby, krutost příslušníku VB v co nejsyrovější podobě. Fanoušci Plastic People jsou nahnáni do podchodu, kde je policisté surově bijí. Tíseň, která z této scény číší, je umocněna tím, že je ponechána bez komentáře a jako podkres je použita píseň Boba Dylana *Most of the Time*<sup>148</sup>, která se mísí s výkřiky a štěkotem psů.

Události jsou vnímány a komentovány především protagonisty dospívající generace. Všeobecně mají mladí lidé méně kompromisní náhled na život, nejinak je tomu i v tomto případě, a tak „každodenní rozhodování 'šedé zóny' o tom, do jaké míry se přizpůsobit, je tedy naznačeno [spíše] (...) decentně.“<sup>149</sup>

Jádro vyprávěcí strategie filmu je postaveno na komentářích hlavního hrdiny Petra, z velké části jeho hlas přítomen pouze v pozadí (voice over) a charakterizuje postavy, dobu a popisuje jednotlivé události, můžeme také nahlédnout do jeho mysli.

„Aleš, můj druhý nejlepší kamarád je básník, neustále u sebe nosil několik notýsků s rozepsanejšma básnickejma sbírkama.“

„(...) Mám na sobě fungl nový džíny, na který sme s máti vystáli asi desetakilometrovou frontu a na kterech mi včera matka pod pláštíkem noci nažehlila puky. Když jsem si je ráno voblík na sebe, myslel sem, že se poseru. (...)“

Technika voice over je využita i v případě charakterizace Daniela Pačese, ale vyprávěčský part tu přebírá postava Matěje.

(Ředitelka přivádí Pačese do třídy a představuje ho, střihem záběr na Matěje

---

147Natačení filmu podle Šabacha vyvrcholí CzechTekovou scénou – iDNES.cz [online]. [cit. 25. 6. 2013]. Dostupné z url: [http://kultura.idnes.cz/nataceni-filmu-podle-sabacha-vyvrcholi-czechtekovou-scenou-pqq-/filmvideo.aspx?c=A100517\\_165553\\_filmvideo\\_t](http://kultura.idnes.cz/nataceni-filmu-podle-sabacha-vyvrcholi-czechtekovou-scenou-pqq-/filmvideo.aspx?c=A100517_165553_filmvideo_t)

Událost, kterou tato scéna zobrazuje, sice na časové ose předchází začátek filmu (1976), ale svým časovým zařazením spadá do doby normalizace, a vzhledem k tomu, že scéna primárně slouží k vykreslení krutosti příslušníků VB, lze tvůrcům tuto historickou nepřesnost odpustit.

148Text písně koresponduje s postojem a smýšlením postav v této scéně a dokresluje tak její zřůdnost a absurditu.

Viz *Příloha*.

149ŠEBEK, Jaroslav. Exkurze do éry husákovského dospívání. *Katolický týdeník*, 46, 2010, s. 8.

sedícího ve třídě, který začíná vyprávět.)

„Jak sem ho uviděl, tak sem si vzpomněl, že ho odněkud znám.“

(V obraze se dostáváme do vzpomínek Matěje, vidíme ho před obchodem, kam si šel koupit ventilky na kolo, ven vychází Pačes se svým otcem a s novým kolem. Zde explicitní hlas vypravěče na chvíli mizí. Vypravěčovy myšlenky lze vyčíst ze způsobu fokalizace. Nejprve je v záběru pohled na otce se synem, kteří spolu zápasí o kolo, mizanscéna zahrnuje velkou část chodníku, celou výlohu a nápis nad obchodem, pak je použit hlediskový záběr skrz výlohu ven na ulici, kde pozorujeme zápolení, potom se střihem přesouváme zpět před obchod a v bližším záběru skrz výlohu vidíme Matěje, který nevěřícně kroutí hlavou, mizanscéna se pak v dalších záběrech opět vzdaluje.)

Většina záběrů využívá externí fokalizace a snímá scénu tak, že si divák mentální stavy postav může opět vyvozovat sám pouze z jejich jednání a dialogů. Často jsou provázené hlasem explicitního vypravěče, ve kterém sledujeme jeho myšlenky a pohled na danou událost, který je filtrem.

Události příběhu, které nejsou komentovány vypravěčem (voice over) následují chronologicky za sebou. Flashbaků je využito v případě, že vypravěč popisuje události, které se odehrály bezprostředně před scénou, která rámuje jeho vyprávění, např. když hlavní hrdina vypráví Popelkovi o událostech, které se přihodily v době, kdy byl jeho otec ve vyšetřovací vazbě (ve vyprávění se zde střídá voice over s přímou promluvou postavy, kterou vidíme v záběru).

Stejně jako Šabach v knižní předloze, snaží se tvůrci filmu ukázat drsnost stereotypů komunistického režimu, lámání morálních zásad, a stejně jako on tak činí bez příkras a humorných okamžiků je zde podstatně méně než v předchozích adaptacích. Žánr filmu se tak pohybuje na pomezí komedie a dramatu.

## 4 Závěr

V první části analytické kapitoly jsme se věnovali rozboru prozaických textů Petra Šabacha, které se staly předlohami k jednotlivým filmovým zpracováním – jedná se o povídku *Šakalí léta*, sbírku povídek *Hovno hoří*, novelu *Opilé banány* a romány *Babičky* a *Občanský průkaz*. Ve druhé části této kapitoly jsme analyzovali konkrétní filmové adaptace, které podle těchto próz vznikly. Autorem scénářů ke všem analyzovaným snímkům je Petr Jarchovský, na prvních čtyřech zmiňovaných spolupracoval s režisérem Janem Hřebejkem<sup>150</sup> a poslední byl natočen pod režijním vedením Ondřeje Trojana<sup>151</sup>.

Stejně jako pro Šabachovu tvorbu, je pro filmové adaptace podle jeho literárních předloh, příznačná jistá mozaikovitost. Hlavní osu příběhu vždy protíná množství vedlejších historek, které slouží buď k charakterizaci doby nebo k pobavení.

Při rozboru jednotlivých knižních předloh sledujeme, jaké motivy jsou pro autora zásadní a při popisu jejich filmových adaptací jsme sledujeme, jak tyto motivy reflektují filmoví tvůrci.

Petr Šabach ve své tvorbě věnuje zvláštní pozornost motivům těmto motivům – vzájemnému nepochopení ve vztahu dětí a rodičů, vtažům mezi muži a ženami, především se věnuje problematice dospívání a reflexi socialismu. Všechny tyto motivy najdeme ve větší či menší míře ve všech zkoumaných snímcích.

Doba socialismu je v Šabachových prózách často reflektována očima dětských nebo dospívajících hrdinů. Ve třech knihách, které jsme analyzovali (*Hovno hoří*, *Babičky*, *Občanský průkaz*) sice sleduje život hlavních hrdinů od dětství až do dospělosti, filmoví tvůrci si ve snímcích, které jsou zmíněných knih natočeny, volí vždy kratší časový úsek, jehož protagonistou je dospívající mladík. Výjimku v tomto směru tvoří *Pupendo*, natočené především podle *Opilých*

---

<sup>150</sup>Ten se podílel i na scénáři *Šakalích let*, kde je pod scénářem podepsán i autor předlohy, a *Pelišků*.

<sup>151</sup>Ondřej Trojan se podílel na ostatních filmech (s výjimkou *Šakalích let*) jako producent.

*banánů*, protože linie příběhu postavená na postavě dospívající chlapce ustupuje do pozadí.

Jednotlivé prózy jsme analyzovali v pořadí, jak vycházely za sebou. Můžeme si všimnout, že Šabachova poetika se postupem času mění. Čím později kniha vyšla, tím více humorných historek, kterými je jeho tvorba protkána, nabývá mrazivé pointy a neslouží už jen k pobavení. Šabach totiž klade dobu dospívání na časové ose nejdříve do počátků socialismu, kdy se komunistický režim teprve formuje, a pak postupně do let „tuhé normalizace“, se kterou jsou spojeny nejzvrácenější praktiky státní moci namířené proti občanům.

Tuto linii Šabachovské poetiky analogicky sledují i tvůrci filmových adaptací. Od místy rozjásaných a snových *Šakalích let*, přes nostalgické *Pelíšky* až po dramatický *Občanský průkaz*.

Dalším motivem, který pro filmové tvůrce typický, je motiv první lásky, ať už šťastné (např. Jindřiška a Elien; Petr a Hanka) nebo naopak nešťastné (např. Michal a Jindřiška), časté jsou milostné trojúhelníky (např. Michal, Jindřiška a Elien; Bejby, Bejbina a Eda).

Také jsme se věnovali charakterizaci jednotlivých postav. V Šabachově tvorbě můžeme vysledovat několik skupin typových postav, vždy se setkáváme s dospívajícím hlavním hrdinou, který má autobiografické rysy a je vždy vystaven stejným způsobem. Tyto postavy pak přechází do filmových zpracování zásadě nezměněny.

Dalším výrazným typem je postava rebela, v prózách jde o postavy Kovboje, Gubajeva, Bejbyho, Břečky nebo Popelky. Do jednotlivých adaptací, které přebírají základní dějovou linii filmu (nebo její výseč), přecházejí i tyto rebelující postavy. Tvůrci *Pelíšků* vytvořili pro tento účel postavu Eliena.

Dalším typem jsou postavy policistů, které zároveň plní i referenční funkci.

V rámci analýzy postav filmových adaptací je zajímavé sledovat, jaké figury přibívají, nebo naopak ubývají, a jakou to má funkci. Nejčastěji dochází ke splnutí několika postav v jednu, to většinou vede ke zúžení sociokulturních vztahů (rodina Prokopových v *Šakalích letech*) a redukci velkého množství postav, které se v Šabachových prózách vykytují. Většinou splývají charaktery

důležité pro vývoj děje s epizodickými postavami, které však jsou nositeli nějaké vedlejší zápletky (například figura Míti v *Občanském průkazu* vznikla spojením románového Míti a Martina a nahradila tak figuru Medvěda).

## **Anotace**

**Příjmení a jméno autora:** Tereza Vintrová

**Název katedry a fakulty:** katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

**Název diplomové práce:** Filmové adaptace próz Petra Šabacha

**Vedoucí diplomové práce:** PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

**Počet znaků:** 127 130

**Počet příloh:** 1

**Počet titulů použité literatury:** 57

**Klíčová slova:** filmová adaptace, příběh, diskurs, vypravěč, fokalizace, názor, filtr, postava, Petr Šabach, Petr Jarchovský, Jan Hřebejk, Ondřej Trojan, Jak potopit Austrálii, Hovno hoří, Opilé banány, Občanský průkaz, Šakalí léta, Pelíšky, Pupendo

Diplomová práce se věnuje fenoménu filmové adaptace. V teoretické části se věnuje aspektům literárního a filmového vyprávění, které tvoří teoretický základ konkrétních filmových prepisů (příběh, diskurs, vypravěč, fokalizace, postavy). Předmětem analýzy jsou filmové adaptace próz Petra Šabacha – Šakalí léta, Pelíšky, Pupendo a Občanský průkaz (tyto snímky reflektují dobu za minulého režimu).

## Summary

This diploma thesis focuses on movie adaptations of the Petr Šabach proses. It is divided into theoretical and analytical parts. The theoretical part sums up the history of movie adaptation researches and presents us with the terminology used in the thesis. It is based mainly on the theorems of Seymour Chatman.

The analytical part consists of two parts. At the beginning we stipulate the particular movie adaptations selected for the thesis and we put them into specific thematic scope (the socialistic era). Part of this introduction is also putting Petr Šabach into context of the contemporary literature.

Within the first section of the analytical part we have focused on the analysis of the prosaic texts of Petr Šabach that had become templates for the movie adaptations – namely it is a short story *Šakalí léta*, collection of stories *Hovno hoří*, novella *Opilé banány* and novels *Babičky* and *Občanský průkaz*. We examine the author's work with story and discourse, with the characters (sorted according to their importance for the story development and we provide their short characteristics) and we also pay attention to the construction of the storytelling strategy. During the analysis of the individual literary templates we also observe, which the most essential motives are for the author.

In the second part we analyse the individual movie adaptations based upon the literary templates (*Šakalí léta*, *Pelíšky*, *Pupendo*, *Občanský průkaz*). The description of the individual adaptations is similar to the first part and we also examine what is transferred into the movie adaptations. We consider the way the creators use the structure of the story, whether or not they enrich it with some events and if yes, then what those are, or if they completely omit some parts. We also analyse if the basic storyline is transferred into the adaptation completely or if the creators only select individual motives and put them into a completely different story.

Ending of the thesis is a discussion about how the poeticism of the Šabach, that is based on the stories observed in real life, changes in time. (the relationship

of the children and parents, relationships between men and women, problems of growing up and the reflexion of the previous governing regime) We observe if and how this development mirrors in the selected adaptations. In the analyses we focus on finding and clarifying stabilized paradigms typical for author's character construction and discourse and we examine if and how these paradigms are mirrored in the individual movie adaptations.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

- JARCHOVSKÝ, Petr. *Šakalí léta; Pelíšky; Pupendo: filmové povídky*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 228 s.
- ŠABACH, Petr. *Jak potopit Austrálii*. 9. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003. 147 s.
- ŠABACH, Petr. *Hovno hoří*. 16. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2007. 169 s.
- ŠABACH, Petr. *Babičky*. 8. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003. 171 s.
- ŠABACH, Petr. *Opilé banány*. 5. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2005. 192 s.
- ŠABACH, Petr. *Občanský průkaz*. 2. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2006. 179 s.

### Filmy

- HŘEBEJK, Jan. *Šakalí léta*. Space Films, 1993.
- HŘEBEJK, Jan. *Pelíšky*. Total HelpArt T. H. A., 1999.
- HŘEBEJK, Jan. *Pupendo*. Total HelpArt T. H. A., 2003.
- TROJAN, Ondřej. *Občanský průkaz*. Total HelpArt T. H. A., 2010.

### Sekundární literatura

- BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, 370 s.
- BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. 639 s.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace – editorial. *Illuminace*, 1, 2010. Praha. s. 5–6.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu.

- Illuminace*, 1, 2010, s. 7–20.
- BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem, teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: 2007.
- CORRIGAN, Timothy. Historie literatury ve filmu. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 105–118.
- ELLIOTTOVÁ, Kamilla. Literatura ve filmu v kontextu diskuzí nad obsahem a formou. Překlad Miroslav Kotásek. *Pandora*, 20, 2010, s. 58–104.
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s.
- GILK, Erik. Báječná léta s babičkami. *Host*, 2, 1999. Recenzní příloha, s. I–II.
- GILK, Erik. Nový, nebo starý Šabach? *Host*, 8, 2001. Recenzní příloha, s. III.
- GILK, Erik. Prodloužená čára života? *Labyrint revue*, 2003, s. 208.
- HAMAN, Aleš. Humor a gagy. *Literární noviny*, 18, 1995, s. 6.
- HANUŠKA, Petr. Šabachova humoristická retrospektiva. *Tvar*, 5, 1999, s. 21.
- HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Mareš, Petr, ed. a Szczepanik, Petr, ed. *Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3*. Vyd. v ČR 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133–134.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 259 s.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. 328 s.
- CHUCHMA, Josef. Šabach opilý historkami. *MF Dnes*, 97, s. 21.
- ISER, Wolfgang. Proces čtení ve fenomenologickém pohledu. *Aluze*, 2, 2002, s. 106–117.
- JANDA, Martin – ŠABACH, Petr. Šabacha román neláká. *Magazín Práva*, 8, 2002, s. 22–23.
- JARCHOVSKÝ, Petr – MATUŠKOVÁ, Anna. Pelíšky mi umožňují cestovat volně v čase. *Lidové noviny*, 84, 1999, s. 13.
- JŮZL, Jindřich. Hovno prý hoří. *Labyrint*, 1, 1995, s. 4.

- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. 240 s.
- KŘIVÁNKOVÁ, Darina. Pupendo je ještě lepší než Pelíšky. *Lidové noviny*, 72, 2003, s. 9.
- LACINA, Jan. Šakalí léta. *Reflex*, 48, 1993, s. 38–42.
- MANDYS, Pavel – ŠABACH, Petr. Spokojený život povídkáře. *Týden*, 19, 1995, s. 60.
- MCFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon, 1996. 296 s.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 270 s.
- NYKLOVÁ, Milena. Hovno hoří. *Tvar*, 8, 1995, s. 18.
- PENÁŠ, Jiří. Váš občanský průkaz! *Týden*, 41, 2006, s. 96.
- PILARŠ, Martin. Fenoméni úspěchu. *Host*, 9, 2001, s. 14.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. 173 s.
- RULF, Jiří. Petr Šabach: Opilé banány. *Reflex*, 18, 2001, s. 63.
- ŠEBEK, Jaroslav. Exkurze do éry husákovského dospívání. *Katolický týdeník*, 46, 2010, s. 8.
- ŠLAJCHRT, Viktor. S těmahle budou jen potíže. *Respekt*, 39, 2006, s. 22.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie literatury*. 1. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1970. 160 s.
- TRÖHLER, Margrit – TAYLOR, Henry M. Několik faset lidské postavy v hraném filmu. Překlad Michal Pacvoň. *Illuminace*, 1, 2005, s. 5 – 23.
- HLINKA, Jiří. Režisér Hřebejk na cestě do let normalizace zvážněl. *Hospodářské noviny*, 61, 2003, s. 12.
- SMUTNÝ, Aleš. Občanský průkaz. *Cinema*, 11, 2010, s. 24–25.
- ŠAFRÁNEK, Šimon. Velmi dlouhá občanka. *Instinkt*, 42, 2010, s. 38.
- ŠEBEK, Jaroslav. Exkurze do éry husákovského dospívání. *Katolický týdeník*, 46, 2010, s. 8.
- MACHALA, Lubomír. Šabachovy banány prosáknuté griotkou. *Lidové noviny*,

112, 2001, s. 23.

ŠKODA, Stanislav. Petr Šabach: Občanský průkaz. *Reflex*, 38, 2006, s. 55.

VARHANÍK, Jiří. Hřebejkovy Pelišky mají atmosféru doby. *Jihlavské listy*, 41, 1999, s. 5.

Šakalí léta. *Práce*, 281, 1993, s. 7.

### **Internetové zdroje**

Natáčení filmu podle Šabacha vyvrcholí CzechTekovou scénou – iDNES.cz [online]. [cit. 25. 6. 2013]. Dostupné z url: [http://kultura.idnes.cz/nataceni-filmu-podle-sabacha-vyvrcholi-czechtekovou-scenou-pqq-/filmvideo.aspx?c=A100517\\_165553\\_filmvideo\\_tt](http://kultura.idnes.cz/nataceni-filmu-podle-sabacha-vyvrcholi-czechtekovou-scenou-pqq-/filmvideo.aspx?c=A100517_165553_filmvideo_tt)

Most Of The Time | The Official Bob Dylan Site [online]. [cit. 25. 6. 2013].

Dostupné z url: <http://www.bobdylan.com/us/songs/most-time>

u-me-dobry-T.H.A. [online]. [cit. 20. 4. 2013]. Dostupné z url: <http://www.tha.cz/u-me-dobry-film.html>

## **Příloha**

### **Bob Dylan – Most of the Time<sup>152</sup>**

Most of the time

It's well understood

Most of the time

I wouldn't change it if I could

I can make it all match up, I can hold my own

I can deal with the situation right down to the bone

I can survive, I can endure

And I don't even think about her

Most of the time

Most of the time

My head is on straight

Most of the time

I'm strong enough not to hate

I don't build up illusion 'til it makes me sick

I ain't afraid of confusion no matter how thick

I can smile in the face of mankind

Don't even remember what her lips felt like on mine

Most of the time

Most of the time

She ain't even in my mind

I wouldn't know her if I saw her

She's that far behind

Most of the time

---

<sup>152</sup><http://www.bobdylan.com/us/songs/most-time> [Cit. 25. 6. 2013]

I can't even be sure  
If she was ever with me  
Or if I was with her

Most of the time  
I'm halfway content  
Most of the time  
I know exactly where it went  
I don't cheat on myself, I don't run and hide  
Hide from the feelings that are buried inside  
I don't compromise and I don't pretend  
I don't even care if I ever see her again  
Most of the time