

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Filmové adaptace próz Michala Viewegha
Film adaptations of prose by Michal Viewegh

Magisterská diplomová práce

Marie Kurzoková

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

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne.....

Marie Kurzoková

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky.

Obsah

Úvod	5
1. Báječná léta pod psa.....	7
1.1. Proměna příběhu.....	10
1.2. Vypravěč	16
1.3. Čas	18
1.4. Postavy	20
2. Výchova dívek v Čechách.....	29
2.1. Proměna příběhu.....	29
2.2. Vypravěč	34
2.3. Čas	38
2.4. Postavy	40
3. Román pro ženy.....	45
3.1. Proměna příběhu.....	47
3.2. Vypravěč	52
3.3. Postavy	55
4. Účastníci zájezdu	61
4.1. Proměna příběhu.....	62
4.2. Vypravěč	66
4.3. Postavy	70
Závěr	79
Seznam zdrojů	82
Primární zdroje	82
Sekundární zdroje.....	82
Anotace.....	86
Summary.....	87

Úvod

Předmětem předkládané diplomové práce je analýza filmových adaptací románů Michala Viewegha: *Báječných let pod psa*, *Výchovy dívek v Čechách*, *Románu pro ženy* a *Účastníků zájezdu*. Výběr těchto děl byl ovlivněn především odlišným způsobem literárního vyprávění, ale i dílčími přístupy tvůrců adaptace. Vybraná díla zdůrazňují především Vieweghovu poetiku vyprávění reflektující akt spisovatelství. V dílech *Báječná léta pod psa*, *Výchova dívek v Čechách* i v *Účastnících zájezdu* se projevuje Vieweghovo alter ego, které prostupuje napříč těmito díly. *Román pro ženy* je stylizován odlišně, a proto jsme si ho zvolili jako kontrast k odlišným vyprávěcím postupům předchozích děl.

Výběr těchto čtyř románů a adaptací byl rovněž ovlivněn diferencí režisérských a scenáristických přístupů k románové předloze. Klíčové otázky k pojetí adaptací čerpáme ze studie Lindy Hutcheonové *Teorie adaptace*, v níž se autorka zabývá vztahem literatury a filmu. Vnímá adaptaci jako produkt, ale také jako proces, jenž zahrnuje okolnosti vzniku filmové adaptace. V jednotlivých analýzách vycházíme z jejího názoru, že výsledná podoba adaptace je závislá na práci režiséra a scenáristy. Filmové adaptace románů Michala Viewegha mají odlišné režisérské i scenáristické přístupy, což značným způsobem ovlivňuje transformaci příběhu do filmové podoby. Román *Báječná léta pod psa* vznikl v roce 1997, režie se ujal Petr Nikolaev a scénář zpracoval Jan Novák, ve stejném roce vznikla *Výchova dívek v Čechách* pod vedením režiséra Petra Kolihy a scenáristy Václava Šaška. Na dalších filmových adaptacích už spolupracoval samotný Michal Viewegh, který k *Románu pro ženy* (2005) napsal scénář. Tento snímek režíroval Filip Renč. Na scénáři *Účastníků zájezdu* (2006) spolupracoval s Vieweghem režisér Jiří Vejdělek. V souvislosti s touto variabilitou sledujeme dílčí přístupy jednotlivých režisérů a scenáristů, které zásadním způsobem ovlivnily strukturu filmového vyprávění.

Práci strukturujeme do čtyř kapitol, v kterých se zaměříme na analýzy románů i adaptací. Zkoumaná díla řadíme podle vzniku filmového zpracování. Při rozboru prozaického textu a adaptace se soustředíme především na proměnu příběhu, sledujeme transformaci narativní struktury a dílčích událostí pretextu. Dalším prvkem našeho zkoumání je postava vypravěče, který má ve Vieweghových románech specifickou podobu. Definujeme si rámcový model „psaní o psaní“ a budeme reflektovat, zda byla tato rovina přenesena i do filmového vyprávění a jakým

způsobem ovlivnila výslednou podobu příběhu. Společně se strukturou vyprávění se budeme v analýzách románů zabývat rovněž Vieweghovým alter egem, jež prostřednictvím autobiografických rysů postav prostupuje mezi romány.

V analýzách románů a adaptací rovněž definujeme čas, který doplňuje vyprávěcí postup. U některých prozaických děl není zobrazení časové linie nijak specifické, a proto se v dílčích analýzách (Účastníci zájezdu, Román pro ženy) tomuto prvku vyprávění nevěnujeme. Kromě proměny příběhu a vyprávěče budeme sledovat také postavy. V románech i adaptacích je kladen důraz na vylíčení charakteristiky postav, kterou umocňují vztahy mezi postavami a jejich promluvy. V analýzách filmových adaptací se věnujeme způsobu zachování postavy románu, a tedy zda byla postava při přenosu do filmového média zploštěna či se stala plastičtější. Sledujeme charakterové změny postav, ale i odlišnosti ve vztazích.

Cílem práce je vymezení narativní struktury románů Michala Viewegha a přenos dílčích prvků do filmového média. Postupujeme metodou interpretační analýzy, během níž se opíráme o teoretické podklady z publikací Gérarda Genetta, Lindy Hutcheonové, Petra Bubeníčka či Seymoura Chatmana.

1. Báječná léta pod psa

Michal Viewegh se jako spisovatel poprvé představil v roce 1990 svou prvotinou *Názory na vraždu*, která však neměla u čtenářů velký úspěch. Díky druhé knize, románu *Báječná léta pod psa*, který byl vydán v roce 1992, se stal již uznávaným autorem. Z románu se stal bestseller, prodalo se ho přes padesát tisíc výtisků a byl přeložen do mnoha světových jazyků. V tomtéž roce, kdy román vyšel, za něj Michal Viewegh získal Cenu Jiřího Ortena.

Autobiograficky laděný román vyprávějící o osudech malého chlapce Kvida a jeho rodiny v období normalizace měl velký ohlas i u kritiky. Stejně jako knihy spisovatele Petra Šabacha (*Babičky*, 1998) či Ireny Douskové (*Hrdý Budžes*, 1998) se i Vieweghovo dílo zaměřovalo na období dospívání v době totalitního režimu, avšak „ona doba bezčasí, s oblibou analyzovaná ve fenomenologických esejích, dostala ve Vieweghově novele šaškovský kabát smutné grotesky, jejíž aktéři podobní subdepresivním klaunům magoři z nesmyslů, třesou se před fikcemi a sní o banalitách.“¹

Čtenářský úspěch *Báječných let pod psa* a rovněž nečekané odhalení nového autorského talentu v podobě Viewegha komentuje Miroslav Balašík ve svém příznačně nazvaném článku *Fenomén Viewegh*. Prvotním impulsem bylo podle Balašíka Vieweghovo načasování, kdy uvedl román na knižní trh. Po dvouleté euforii, v níž se literární oblast vyrovnávala s možností svobodného publikování, najednou klesá zájem o díla zakázaných autorů. V té době vstupuje na knižní trh neznámý Viewegh s aktuálním tématem, v němž nahlíží na dobu nedávno minulou s ironií, humorem a nadsázkou. Ke kladnému přijetí díla přispělo především propojení dvou protichůdných období: dětství a totality, což nabízelo humornou, ale i vážnou tvář vyprávění. Postava malého Kvida vnímá normalizaci jako dítě, a protože nemá nastolenou situaci s čím srovnávat, soustředí se především na rodinné starosti a na potíže spjaté s dospíváním. Čtenáři se s příběhem malého chlapce a jeho rodiny ztotožnili, neboť univerzální starosti a konflikty týkající se dospívání a rodinných vztahů patří stejně jako komunistický režim k nesmazatelným úsekům mnoha lidských životů.²

¹ PEŇAS, Jiří: *Taková podařená groteska*.

Dostupné z: <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/3-2011/fenomen-viewegh>> [cit. 27. 2. 2014]

² BALAŠTÍK, Miroslav: *Fenomén Viewegh*.

Příběh o Kvidovi a jeho rodině byl dokonce dvakrát zdramatizován. Poprvé jej mohli diváci zhlédnout v roce 1996 v brněnském divadle Husa na provázku. Režie se ujali Ivo Krobot a Petr Oslzlý. Stejně představení bylo uvedeno v Klicperově divadle v roce 2005. Druhá dramaturgie se uskutečnila v podání amatérského divadla, konkrétně Kolárova divadla v Polici nad Metují, v roce 2008. Tuto hru režíroval Jaroslav Souček.

Filmové zpracování románu *Báječná léta pod psa* bylo do kin uvedeno v roce 1997. S nápadem vytvořit filmovou adaptaci podle tohoto románu přišel poprvé režisér Milan Cieslar, který jej komentuje slovy: „Prvotním impulsem byla náhodná návštěva knihkupectví, kde na pultě ležela stejnojmenná kniha Michala Viewegha. Autora jsem neznal, ale náhodné přečtení dvou tří odstavců mě přimělo knihu koupit. Tu jsem pak přečetl naráz a začal se shánět po Michalovi.“³ Při společném setkání se pak Cieslar s Vieweghem domluvili na odkoupení práv k zfilmování románu i na výběru vhodného scenáristy. Viewegh údajně o scenáristickém postu ani neuvažoval, jelikož měl spoustu práce na své další knize. Z toho důvodu přizval Milan Cieslar ke spolupráci režiséra a scenáristu Petra Zelenku, který během dvou měsíců vypracoval scénář. Hlavním producentem filmu se stal Jiří Ježek zastupující agenturu Space Films, která byla v té době jedinou soukromou nezávislou produkční společností, jež byla založena po roce 1989.

Představy Jiřího Ježka o podobě scénáře však nekorespondovaly se Zelenkovou již vytvořenou verzí. Proto společně s hlavním iniciátorem adaptace Milanem Cieslarem nakonec projekt opustili, neboť se producent snímku nespokojil s jejich plány: „Zájmem producenta bylo mít scénář co nejvíce podobný knížce, proto došlo k rozhodnutí angažovat kvalitního scenáristu a debutujícího režiséra.“⁴ Z toho důvodu oslovil Jiří Ježek spisovatele a scenáristu Jana Nováka, který v té době žil v Americe. Režisérský post pak připadl Petru Nikolaevovi, přičemž *Báječná léta pod psa* byla skutečně jeho režisérským debutem.⁵ Oba zmiňovaní vyhovovali nejvíce

Dostupné z: <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/3-2011/fenomen-viewegh>> [cit. 27. 2. 2014]

³ Rozhovor Milan Cieslar. Viz BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 19–20.

⁴ Rozhovor Petr Zenkl. Viz BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 26.

⁵ Petr Nikolaev, který rovněž žil v době normalizace v zahraničí, nepřístupoval k románu jako k bestselleru, ale zacházel s ním pouze jako s filmovým námětem: „Připadal jsem si jako Forman, když dostal *Přelet nad kukaččím hnízdem*, taky jsem nebyl paralyzovaný slávou knížky, ale přistupoval jsem

představě producentů především z toho důvodu, že nezažili normalizační dobu a udrželi si tedy odstup od tématu: „S Jiřím Ježkem jsme nakonec dali záměrně přednost tvůrcům, kteří popisovanou éru, tedy léta 1962 až 1990, tak bezprostředně neprožívali a byli schopni vidět ji z odstupů.“⁶

Domníváme se, že tato konečná volba režiséra a scenáristy velice ovlivnila výslednou podobu adaptace. Ačkoliv nebyly zachovány všechny postavy literárního vyprávění, byl dodržen ráz doby a situační humor románové předlohy. K tomu napomohlo především zdůraznění odlišných událostí a starostí postavy Kvida a jeho otce. Byla tak zachována humorná, ale i tragická tvář vyprávění. Jak již bylo uvedeno, tvůrci přistupovali k tématu bez hodnotícího stanoviska k dané době, což jistým způsobem korespondovalo s literárním vyprávěním malého Kvida, který reflektoval totalitní režim bez kritik či soudů.

Jak uvedl režisér filmu Petr Nikolaev v rozhovoru pro Českou televizi, Viewegh do filmové adaptace nijak nezasahoval. Ke scénáři měl pouze pár faktografických připomínek, ale jinak byla struktura příběhu závislá na tvůrcích filmu. Samotný Viewegh se ke zfilmování svého díla vyjádřil následovně: „Snažím se neztratit kontrolu nad tím filmem, ohlídat si, aby moje postavy mluvily, tak jak já si představuji a ne jak scenárista, když se zrovna naše představy rozcházejí.“⁷ Podle Buštíkové nemohl Viewegh ovlivnit podobu scénáře či nějak zasahovat do výběru tvůrců filmu, protože neměl toto právo smluvně vyhrazené. Jelikož se však jednalo o velice osobní příběh, Viewegh nenechal filmové zpracování svého románu bez vlastní vize. Před castingy pozval tvůrčí tým do své vily na Sázavě, tedy do prostředí, do něhož je děj románu umístěn. Ukázal jim vilu Pavla Kohouta, představil své rodiče a dokonce předložil k nahlédnutí rodinné fotografie. Tuto návštěvu vnímal scenárista snímku za velice podnětnou, což se odrazilo následně i ve výběru hereckého obsazení

k ní „jen“ jako k tématu, které mě zaujalo. A *Báječná léta* mě zaujala tím, že se s minulou dobou vyrovnávala způsobem, který mi přišel osvobozující.“

SEDLÁČEK, Jaroslav: *Rozmarná léta českého filmu*, Praha: Albatros media, 2012, str. 160.

⁶ Rozhovor Petr Zenkl, Viz BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 26.

⁷ Archiv České televize: *Rozmarná léta českého filmu* (video).

Dostupné z: <www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226508-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1997/video/148616?> [cit. 1. 4. 2014]

či závěrečném vyústění snímku, který místo s románovou předlohou údajně korespondoval se skutečností.⁸

Snímek *Báječná léta pod psa*, který byl na cenu Českého lva nominován v šesti kategoriích,⁹ navštívilo v kinech přes 350 tisíc diváků. Filmová adaptace románu měla velký ohlas a dodnes ji lze řadit mezi přední snímky české kinematografie.

1.1. Proměna příběhu

V této kapitole se zaměříme především na jednotlivé změny v příběhu, ke kterým během přenosu z jednoho média do druhého došlo. Souhlasíme s názorem Lindy Hutcheonové, která přirovnává adaptace k překladům a uvádí, že stejně jako nemůže být doslovný překlad, taktéž nemůže existovat ani doslovná adaptace. Nahrazení jiného média či pohyb v rámci jednoho média vždy znamená změnu.¹⁰ Příběh se proměňuje v souvislosti se změnou média, přičemž dochází k ziskům, ale také ke ztrátám. Tvůrci adaptace jsou nuceni román zkrátit, což souvisí s vynecháním jednotlivých prvků románu, např. zrušení postavy, obměna děje, příběhu, odlišné místo atd.¹¹

Musíme také upozornit na skutečnost, že společně se změnou příběhu se mění také způsob, jímž je příběh vyprávěn, neboť rozdílné médium, tedy to filmové, disponuje odlišnými prostředky než médium literární. Seymour Chatman spatřuje podstatný rozdíl ve způsobu, jakým lze přetvářet jednotlivé narativní rysy, které je možné vyjádřit v jazyce, ale stěží v médiu, které operuje v „reálném čase“ a jehož přirozeným ohniskem je vnější jev věcí.¹² V návaznosti na strukturu literárního narativu je ve filmu časté využití tzv. vypravěčova hlasu (voice over), který zprostředkovává myšlenkové pochody postav, tvoří dojem komentátorského vypravěče

⁸ BUŠŤÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 26–31.

⁹ Nejlepší film, Libuše Šafránková za hlavní ženský herecký výkon, Ondřej Vetchý za hlavní mužský herecký výkon, Vladimír Javorský za vedlejší mužský herecký výkon, Jan Novák za nejlepší scénář, nejlepší střih.

Dostupné z: <www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226508-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1997/video/148616?> [cit. 26. 2. 2014]

¹⁰ Jazykem nových médií „nové formátování.“

HUTCHEON, Linda: *Teória adaptácie*. Přel. Simona Niytrayová, Brno: Akademie múzických umění, str. 31–32.

¹¹ Tamtéž, str. 32–33.

¹² CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, str. 158.

a vyprávění vůbec.¹³ Jednotlivým změnám, jež se týkají vypravěče, času a postav, se budeme věnovat v dalších kapitolách. Zde se pouze zaměříme na změny, jež příběh během přenosu do nového média ztratil či získal.

Při přenosu příběhu z jednoho média do druhého došlo ve vyprávění k redukcí několika událostí, postav, ale i ke změně vylíčení normalizační doby. Jak uvádí režisér snímku Petr Nikolaev: „Nešlo nám o to, abychom kvůli větší legraci vyretušovali všechno nepříjemné a negativní, co se událo v letech 1962–1990, ale na druhé straně jsme nehodlali zdůrazňovat šed' a ošklivost téhle doby. (...) Daleko důležitější pro nás byly lidské vztahy, touhy a vášně.“¹⁴ Na základě tohoto tvrzení se pokusíme vygenerovat jednotlivé změny, které při transferu příběhu do filmové podoby nastaly.

Oba texty se soustředí na vyprávění životních osudů malého chlapce Kvida a jeho rodiny za doby normalizace. Děj příběhu začíná Kvidovým náhlým narozením během divadelního představení Čekání na Godota v roce 1962. Jeho poklidné dětství naruší v roce 1968 sovětská okupace, která rodinu přinutí odstěhovat se z Prahy na Sázavu. Kvido začne navštěvovat první třídu a jeho rodiče nastoupí do místních skláren. Jelikož však nejsou politicky angažovaní, stávají se středem zájmu několika vlivných lidí. Ze společenského odcizení je zachráněn Kvido, který se stane hlavním řečníkem oslavných básní o Leninovi. Kvidův otec následně získá dům, zúčastní se zahraniční cesty do Londýna a dostane nové pracovní místo.¹⁵ Zlom ve vyprávění nastane v okamžiku, kdy se na Sázavu přistěhuje matčin známý, dramatik a disident Pavel Kohout (ve filmu přejmenován na Milana Holuba). Kvidovi rodiče jej ze staré známosti navštíví, avšak během návštěvy jsou přistiženi Kvidovým nadřazeným Šperkem. Otec je po tomto incidentu sesazen na post vrátného a následně vyslýchán VB. Tato potupa způsobí, že se Kvidův otec uzavře do sebe, začne trpět mylnými představami, až si nakonec vyrobí vlastní rakev. Kvidova matka tedy požádá už dospívajícího Kvida, aby společně s Jaruškou zplodil dítě, které by otce rozptýlilo od myšlenek na smrt.

¹³ BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta Brno, 2007, str. 11–12.

¹⁴ Archiv České televize: *Řekli o filmu*. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/95045-bajecna-leta-pod-psa/29635414163/4796-rekli-o-filmu/>>[cit. 26. 2. 2014]

¹⁵ V adaptaci je jeho kariérní vzestup popisován odlišně. Stejně jako v románové předloze se Kvido stane hlavním recitátorem oslavných básní o Leninovi pod vedením soudružky Šperkové. Jelikož však dostane zápal plic kvůli pobytu na prosklené terase, Kvidův otec se rozhodne zajít za Šperkovou ženou s žádostí o dům. Ta zařídí, že Kvidův otec skutečně od Šperka získá klíče od domu. Lepší pracovní postavení však získá Kvidův otec až po nátlaku ze strany Šperka, který jej donutí se angažovat (chodí na VUML, hraje fotbal, atd.).

Zakončení obou vyprávění se liší. Literární vyprávění je zakončeno epilogem, v němž jsou dovyprávěny osudy jednotlivých rodinných příslušníků po revoluci 1989. Na rozdíl od románové předlohy pracuje adaptace s otevřeným koncem (happy endem). Zásadní je především rozdíl v popisu léčby otcova šílenství. Zatímco v románové předloze byl průběh léčby popisován velice důkladně, v adaptaci je otcova neuróza vyléčena na základě příchodu dítěte, jeho vnučky. Nevíme přesně, jak se otec vyléčil ze svého šílenství, neboť zde tento proces nebyl ukázán. Divákovi je však nabízeno, že jej vyléčil právě příchod dítěte, které se objeví v závěrečné scéně, což bylo nejspíš také záměrem filmařů. V předchozí sekvenci je totiž zobrazena snaha Kvida a Jarušky počít dítě. Na konci filmu, kde se objeví Kvidova dcera Anička, se zároveň dozvíme, že nastala revoluce.

Ve filmovém vyprávění se proměnilo především jednání postav. Ústředními postavami filmového vyprávění se stali Kvidovi rodiče, Kvido a Jaruška. Ačkoliv byl původně hlavním hrdinou románu Kvido, ve filmu je společně s ním zdůrazněna i postava Kvidova otce (v podání Ondřeje Vetchého), jenž se dostává do střetu s komunistickým systémem. Z literární předlohy byly do filmového vyprávění přeneseny všechny původní postavy, avšak v důsledku eliminace některých událostí došlo k omezení některých postav. Konkrétně byla ve filmovém vyprávění oslabena postava babičky Líby, která měla v románové předloze větší úlohu. Naopak ve filmu se nachází pouze v úvodní sekvenci filmu, stejně jako ostatní prarodiče Kvida. V důsledku této změny byly z filmového vyprávění odstraněny i události pretextu, jako např. vyprávění o jejích dovolených, zdravém jídle, stěhování na Sázavu ke Kvidovým rodičům, vyprávění o dědečkovi Jiřím, jeho smrt atd. Konkrétních eliminací si budeme všimnout v kapitole Postavy.

Literární vyprávění je rozděleno do dvou dějových rovin, které se vzájemně prolínají. První narativní rovina se zaměřuje na mladého spisovatele Kvida, který redaktorovi předkládá svůj autobiografický román *Báječná léta pod psa*. Druhá, a současně i ústřední dějová linie, se soustředí na příběh dané knihy, kterou Kvido touží vydat. Tato metatextová rovina se odráží také v zachycení časového pásma příběhu, kdy Kvido svými komentáři vzpomíná na dobu svého dětství a dospívání. Jako dospělý tak Kvido doplňuje děj o různé poznámky či hovoří s redaktorem o možnostech a úpravách textu.

Rozdělení na dvě dějové linie, které je součástí knižní předlohy, je v adaptaci zrušeno a vyprávění se soustředí na stěžejní narativní rovinu zachycující dvacetiletou

rodinnou historii v období normalizace. Některé události literárního vyprávění byly během přenosu do filmového média z vyprávění eliminovány nebo přesunuty do promluv postav, jako je tomu v případě sekvencí, kdy babičky mezi sebou hovoří o tom, že se Kvido sám naučil číst ve svých čtyřech letech nebo když otec promlouvá s vrátným o svém návratu z Londýna. Řada událostí pretextu však byla z filmového vyprávění zcela vypuštěna: jak Kvido pracuje na pozici vrátného, jeho svatba s Jaruškou, rodinný výlet, atd. Ve filmovém vyprávění byly zdůrazněny především postavy Kvida a Kvidova otce, které zastupují dvě odlišná témata příběhu. Postava Kvidova otce zastává tragickou podobu vyprávění, v níž je zdůrazněn jeho boj s režimem i následné psychické zhroucení z komunistického nátlaku. Vedle této rodinné tragédie sledujeme také Kvidovo dospívání, jež přináší úsměvné situace v podobě sexuálních nezdarů. Tímto způsobem byla zachována tragická, ale i humorná povaha literární předlohy a rovněž byl vymezen filmový žánr tragikomedie.

V literární předloze jsou využity odlišné formy vyprávění. Nachází se zde např. dramatický text, jenž je konstruován z dialogů postav a doplněn o režijní poznámky. Spadá sem rovněž i forma deníku, která je konkrétně obsažena v kapitole Z Kvidova deníku. Obě tyto formy působí velice dynamicky a navozují atmosféru komična, grotesky. V deníkové formě se mění také úhel pohledu a vypravěčem se stává Kvido. Předkládané události jsou tedy zachyceny očima velice inteligentního dítěte, jak je zřejmé z následující ukázky: „*Matka řekla, že oba dva stěhováci musí být zřejmě ožralí, když nesou její postel na tu prosklenou terasu. Otec řekl, že je osočuje zcela neprávem, protože ona terasa bude skutečně naším dočasným domovem. Matka se na chodníku před vilou posadila do proutěného křesla a přibližně hodinu odtud pozorovala vlnky v řece. Potom mě vzala za ruku a řekla otci, že odjíždíme do Prahy. Otec řekl, že si vždycky přál oženit se s holkou do nepohody, ale že si – jak nyní vidí – zřejmě vzal Pyšnou princeznu.*“¹⁶

Tato událost literárního vyprávění byla přesunuta i do filmové podoby (00:20:05 – 00:23:00), avšak v důsledku transferu došlo ve vyprávění k několika změnám. Na této ukázce si představíme hlavní změny, jež během přenosu příběhu z románové předlohy do filmové podoby proběhly a jakým způsobem ovlivnily percepci adaptace. V románové předloze probíhá stěhování Kvidovy rodiny v září, podle záznamů z Kvidova deníku lze určit i konkrétní datum, tedy 29. září 1968.

¹⁶ VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*. Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 38.

Domníváme se, že z důvodu větší dramatičnosti se tvůrci rozhodli zasadit tuto scénu do zimního období. Vzhledem k těmto podmínkám se změnila celá kompozice dané scény (sekvence). Kvidova matka těžce nese stěhování na prosklenou terasu, a proto sedí venku na židličkách při sněhové vánici. Tyto dvě ukázky totožné události demonstrují několik změn, které během přenosu příběhu proběhly.

Matka (ke stěhovákům): Pánové, proč to dáváte sem? Vždyť to jde do kuchyně.

Stěhovák: Na to se zeptejte manžela, mladá paní.

(Kvidova matka zkouší otevřít dveře od domu, ale marně.)

Matka (k otci): Řekni mi, že to není pravda.

Otec: To je jenom přechodně. Neboj, ten byt, co nám slíbili, to platí. Ten máme. Tohle je jen dočasně. Na pár měsíců.

Matka: Dočasně? No dočasně tady máme Rusáky!

(00:20:10 – 00:21:10)

Událost stěhování je v adaptaci dále rozpracována do několika dalších sekvencí, v nichž je zdůrazněn především vztah Kvidovy matky a otce. Zásadní odlišností mezi dialogem v románu a v adaptaci je matčina zmínka o okupaci, jež zdůrazňuje závažnost situace, v níž se rodina nachází. Nejedná se pouze o stěhování na Sázavu a dočasné přebývání na prosklené terase, ale je zde odhalena především změna režimu. Osobní rovina příběhu tak prochází obrazem společnosti, kdy dochází k celkovým společenským změnám. Sekvence zaměřená na stěhování poukazuje na nucenou rezignaci na veškeré původní životní hodnoty.

V adaptaci se rovněž mění jednání postav, které odkrývá jejich charakterové vlastnosti. Postava matky ve filmu působí jako průbojná a odvážná žena, stejně jako je tomu v knižní předloze. Namísto otcova rázného chování vůči matce, které bylo zřejmé z literárního vyprávění, se však Kvidův otec ve filmu zdráhá matce odpovědět. Jeho charakterové vlastnosti se ve filmu mění a Kvidův otec se projevuje jako zakřiknutý, starostlivý a velice křehký člověk, což dokazuje i následující scéna: Otec s Kvidem sledují zasněženou matku z terasy, Kvido otci navrhne, aby jí donesl čaj. Otec s pomocí Kvida připraví horký nápoj. Poté s velkou opatrností přinese ke své ženě stůl, tác s čajem a z kapsy vytáhne láhev s alkoholem. („Dáš si čaj? Chceš citron? Nebo máš už ten život kyselej dost? Cukr?“) Matka se slituje nad jeho snažením a uvolní mu místo na své židli. Sedí pospolu, popijí čaj a mlčí.

Nově vzniklé scény dotváří v adaptaci atmosféru doby, ale také vztahy mezi lidmi. Vedle strachu a obav z neznáma je z ukázky zřetelná rovněž manželská tolerance, úcta, podpora a láska. Tyto jednotlivé pocity lze rozpoznat také z další sekvence, kdy spolu Kvidovi rodiče jdou do nové práce. Statická kamera snímá řadu zaměstnanců, mezi nimiž jsou i Kvidovi rodiče. Následně se záběr soustředí na detail jejich rukou, které se proplétají.

Další důležitou složkou obou vyprávění je také popis normalizační doby, která ovlivňuje osudy rodinných příslušníků malého Kvida. Vystižení totalitního režimu je ve filmu střídmější než v románové předloze. I tak tvůrci do adaptace zakomponovali řadu vážných, ale i humorných absurdit komunistického období. V úvodní sekvenci adaptace např. vidíme, jak Zvára vchází do řeznictví, míjí dlouhou frontu lidí a kupuje si za „šustáky“ z Milána svíčkovou. Původně však řezník přesvědčoval zákazníky o omezenosti zboží: „pouze gothaj, nebo lautr nic“, dokud nepřišel „pan inženýr“. Tato sekvence přiblížila divákovi dobu socialismu, ve které se příběh odehrává, ale také postavení jednotlivých osob. Dále bylo z románové předlohy zachováno Kvidovo recitátorství oslavných básní o Leninovi a sesazení nehodících se lidí na horší pozice (např. doktorka Zita, která dělá šatnářku v kině), čímž byl zdůrazněn charakter totalitního režimu. Do adaptace byl zakomponován rovněž nový prvek, jako je věšení vlaječek na počest Sovětského svazu. Tento motiv zvolili tvůrci především k přiblížení změn, jež probíhají v rozmezí dvaceti let. Souběžně s tímto motivem je v adaptaci zahrnut i prvek jara, který reprezentuje časový posun ve vyprávění.

V literárním vyprávění jsou omezení a zákazy komunistického systému četnější a zdůrazňují také zásah do nejnaternějšího soukromí postav, což dokazuje část, kdy se Kvidova matka rozhodne na pohřební oznámení o úmrtí svého otce otisknout Shakespearovu báseň, která však není na *seznamu povolených citátů*. Vedle těchto negativních výjevů je v literární předloze také líčena zahraniční cesta Kvidova otce do Londýna, která ovlivní jeho chování. Původní popis zákazů je ve filmu zredukován na obecné zachycení stavu společnosti, jež se odráží na vztazích jednotlivých postav. Konkrétním příkladům se budeme věnovat v kapitole zaměřené na postavy.

Domníváme se, že adaptace ve spojitosti s románovou předlohou odkrývá zcela nový pohled na vyprávění. Potlačení postav Kvidových prarodičů umožnilo sledovat propracovanější vztahy uprostřed Kvidovy nejbližší rodiny. Jak uvedl sám režisér snímku, adaptace se skutečně zaměřuje na mezilidské vztahy. Vedle manželského páru se zde projevuje také vztah přátelství (Zvára a Kvidův otec), vztah nadřízeného

a podřízeného (Šperk a Kvidův otec) a zároveň dětská a následně pubertální láska Jarušky a Kvida. Všechny tyto osudy umocňuje rovněž komunistický režim, který staví jednotlivým postavám překážky a staví je do nelehkých, avšak komických situací. Literární vyprávění se rovněž soustředí na vztahy mezi lidmi, ale z ironického a humoristického pohledu, zatímco postavy filmové jsou figurky režimu, kterými se divák baví, ale zároveň s nimi soucítí. Domníváme se, že právě dopad normalizačního systému na jednotlivé postavy a jejich vztahy jsou stěžejními prvky adaptace. Knižní předloha se zaměřovala na tragikomickou stránku daných událostí a vystižení normalizační doby s ironickým nadhledem. Filmové vyprávění však klade důraz na vnímání tragických okamžiků na základě mezilidských vztahů.

1.2. Vypravěč

Seymour Chatman se ve své knize *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu* zabírá otázkou, zda je výpověď publiku prezentována přímo, nebo je zapotřebí existence vypravěče.¹⁷ Jak dále uvádí, „přímá prezentace předpokládá, že publikum jakoby náhodou vyslechne, co se děje,“ zatímco „zprostředkovaná narace (...) předpokládá více či méně jasnou komunikaci mezi vypravěčem a publikem.“¹⁸ V případě, že je publiku něco vyprávěno, musí být využito zprostředkovatele, tedy vypravěče.¹⁹

V analýzách budeme vycházet z pojetí vypravěče Gérarda Genetta. Genette rozděluje vypravěče podle jeho rozsahu účasti v příběhu a podle umístění na narativní rovině. Ačkoliv je v literárním vyprávění několikrát uváděno, že se jedná o Kvidův autobiografický román, vypravěč obou narativních rovin, jak příběhu Kvidovy rodiny, tak také Kvidova rozhovoru s redaktorem, je heterodiegetický a extradiegetický. Nepředjímá události ani neovlivňuje jednání postav. Vyprávění je předkládáno z perspektivy nezaujatého vypravěče, který všechny události komentuje skrze Kvidovy vzpomínky. Příběh tak získává podobu autenticity, přičemž je na něj nahlíženo z minulosti: vyprávěl Kvido, tvrdil Kvido, vzpomínal později Kvido. V důsledku změny vyjádření promluv prostřednictvím odlišných vyprávěcích postupů se mění i postava vypravěče. Homodiegetický vypravěč působí pouze v kapitole Z Kvidova deníku, kdy se jedná o ich-formu a vypravěčem je Kvido.

¹⁷CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008, str. 152–153.

¹⁸Tamtéž, str. 152–153.

¹⁹Tamtéž, str. 153.

Zatímco literární vypravěč se stává nezbytným prvkem narace, koncepce filmového vypravěče se stále setkává s řadou odmítnutí. Podle Bubeníčka je důležité pohlízet na film jako na mimetické umění, které stejně jako drama dané události pouze ukazuje či předvádí, čímž je struktura nějakého zprostředkovatele narušena,²⁰ což také znamená, že ve filmu nemusí být vypravěč explicitně vyjádřen. Podle Bordwella si divák konstruuje příběh sám podle toho, co vidí na plátně či obrazovce. David Bordwell nespatřuje diváka jako pasivního činitele, ale naopak na něj nazírá jako na aktivního účastníka, který virtuálně vytváří filmovou naraci.²¹

Opačné hledisko zastává Seymour Chatman, který v knize *Dohodnuté termíny* říká, že „...každý narativ je (...) narativně prezentován – a že narace, narativní prezentace, má za následek činitele, dokonce i když činitel nenesé žádné znaky lidské personality.“²² Je si vědom toho, že „filmová teorie směřuje k omezení slova „vypravěč“ na hraný lidský hlas „vypravěče“ přes vizuální obrazový nosič,(...)“ avšak jak už bylo uvedeno výše, domnívá se, „že filmy jsou vždy prezentovány – (...) předváděny, ale někdy i částečně vyprávěny – vypravěčem nebo vypravěči.“²³

Všudypřítomného činitele, který předvádí, nazývá Chatman „filmovým vypravěčem“. „Onen vypravěč není člověk. *Nomina agentis* zde odkazuje na „činitele“ a činitelé nemusí být lidé. To filmový vypravěč předvádí film, ačkoli může při vzácných příležitostech (...) být nahrazen jedním nebo více „vyprávěcími hlasy“ na plátně nebo mimo plátno.“²⁴

V této námi analyzované adaptaci není filmový vypravěč explicitně zastoupen. Podle stanoviska Davida Bordwella lze tedy vnímat vypravěče dle jednotlivých záběrů, postavení kamery, kamerových snímání detailů a polodetailů a rovněž z jednání a gest postav. Filmového vypravěče zastupuje statická, nehodnotící kamera. Není zde zachycen komentátorský hlas, protože divák si konstruuje příběh sám pomocí kamery, střihu, hudby a jednání postav.

Filmové vyprávění se nejvíce soustředí na postavu otce. Jeho snaha „angažovat se“ je rekonstruována prostřednictvím následujících sekvencí: koupí si kopačky, zkusí kopat do míče, jde trénovat s Něhou (00:51:10 – 00:52:12). Popisná kamera

²⁰BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nerepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta Brno, 2007, str. 71–74.

²¹CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, str. 123.

²²Tamtéž, str. 115.

²³Tamtéž, str. 131.

²⁴Tamtéž, str. 132.

rovněž vystihuje atmosféru a zdůrazňuje chování postav, např. když se Milan Holub stěhuje na Sázavu, vidíme záběr zachycující nejdřív Kvidova otce a poté i matku, jak si vymění dlouhé pohledy, které vzbuzují dojem zlé předtuchy. Filmový vypravěč disponuje také nediegetickou hudbou a zvuky. Např. zvuk šicího stroje babičky Věry se prolíná do následující sekvence, v níž navazuje na zvuk ruských helikoptér.

1.3. Čas

Do lineárně vyprávěného příběhu o Kvidově rodině vstupují Kvidovy rozhovory s redaktorem a Kvidovy komentáře, které nahlíží na příběh jako na minulost. V románovém vyprávění se proto nachází řada analepsí a prolepsí, kdy dospělý Kvido vstupuje do textu a doplňuje vyprávěný příběh o vlastní komentáře: „Já?“ Kvido zapřemýšlel, jak vlastně dopadl. „Já jsem nejspíš rizikové těhotenství.“ – „Mýlil jsem se,“ vyprávěl později. „V péči toho redaktora jsem byl zcela bez rizika.“²⁵

Např. díky využití prolepse se v úvodu vyprávění dozvídáme, že si Kvido nakonec vezme Jarušku za manželku: „Nejhorší je,“ vykládal po svatbě Kvido s jakousi podivnou směsicí pýchy a hrůzy, „že se mnou přesně takhle i žije.“²⁶ Tato skutečnost je divákovi adaptace odhalena až s plynutím děje, kdy Kvido s Jaruškou dospějí.

Román se zaměřuje rovněž na proces vzniku textu, kdy Kvido jako autor píše román o svém dospívání a o své rodině. Tento proces psaní odhaluje změny v časovém pásmu, kdy se pohybujeme uprostřed vyprávění, které navazuje na předchozí události a zároveň nám odhaluje následující děj. Kvido se rozhodne napsat autobiografický román o své vlastní rodině, čímž se prvotní dvě dějové linie ruší a je zachována pouze jedna zaměřená na přítomnost příběhu (konkrétní příběh jeho rodiny). Kvido hovoří k Jarušce o schůzce s redaktorem, což dokazuje, že se nacházíme uprostřed času vyprávění: „Představ si: Můžu se sice narodit v divadle, ale rozhodně prý ne během Čekání na Godota, protože to je existenciální drama. Ten idiot (redaktor) by snad chtěl, abych se narodil na Prodaný nevěstě!“²⁷

Epilog v románu je konstruovaný jako faktografický údaj v přítomném čase podložený konkrétními daty. Tyto odkazy na historické události a důležité mezníky ve vývoji osudů Československa, které se překrývají s událostmi Kvidova vyprávění

²⁵VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*, Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 203.

²⁶Tamtéž, str. 53.

²⁷Tamtéž, str. 199.

(datum narození Kvida, odevzdání rukopisu do nakladatelství, atd.), ovlivňují věrohodnost vyprávěného příběhu.

Podstatný rozdíl mezi oběma médii nabízí taktéž způsob, jímž je představen čas vyprávění. Jelikož film využívá primárně obrazovou složku, lze rozpoznat čas podle dobových kostýmů. Hlavním prvkem filmového média je však střih, který umožňuje propojení odlišných časových, ale i prostorových pásem. Jako příklad lze uvést např. sekvenci filmu, kdy Kvidova babička Líba říká: „Ale nejdřív ho musíš pořádně vykrmit, chudáčka nedonošeného“, následuje střih a záběr, v němž vidíme již obtlouklého asi šestiletého Kvida. Podobně je konstruována sekvence vyjadřující Kvidovo dospívání, v níž sledujeme otce běžícího s malým Kvidem po poli, který se následně vrací jako pubertální adolescent.

Jelikož se děj literárního vyprávění zabývá časovým úsekem v rozsahu dvaceti let, zvolili filmoví tvůrci pro znázornění změn a ubíhajícího roku opakující se motiv jara. Tento totožný prvek, doplněný shodnou hudební složkou, vyjadřuje odlišnost doby, která je podmíněna především politickým stavem daných postav. Kromě typických rysů jara (rozkvetlé třešně, mláďata, včely vylétající z úlu) je vyobrazen i první Máj. Vedle prvků jarního období sledujeme také postavu Šperka, který jezdí po okolí a kontroluje, kdo věší vlaječky na počest Sovětského svazu a kdo ne. V závěrečné sekvenci filmu se opět opakuje tento motiv označující jaro, ale také první demokratické volby, což je potvrzeno Havlovým projevem z amplionu (autentickou nahrávkou Havlova projevu v rozhlase).

Změnu času konkretizuje i hudební prvek, který se prolíná celým vyprávěním. Prostřednictvím této filmové techniky je možné identifikovat události ze srpna 1968, konkrétně skrze původní záznamy z rozhlasu či tóny státní hymny. K umocnění pocitů postav slouží heterodiegetická hudba (píseň *Mám rozprávkový dom* v podání Karla Gotta), kterou je možné slyšet v sekvenci, kdy Kvidův otec získá dům a prochází se po jednotlivých pokojích. Kvidův otec vnímá tuto událost jako dosažení svého snu, což podtrhuje i mlhavá clona (skrze měkké světlo) kamerového záběru, přes kterou je na sekvenci nahlíženo. Píseň Karla Gotta se prolíná i do další scény, v níž Kvidův otec ukazuje matce v porodnici klíče od domu.

Za hlavní hudební prvek celého snímku považujeme stejnojmennou píseň *Báječná léta pod psa* od písničkáře Ivana Hlase, jež se v určitých sekvencích filmu objevuje pouze instrumentálně, a až v závěrečné sekvenci filmu při finálních titulcích

ji lze slyšet celou i se zpěvem. Domníváme se, že tísnivý text písňě dotváří celkový dojem vyprávěného příběhu.

1.4. Postavy

Jednou z nejdůležitějších složek narativu je kategorie literární postavy, protože „(...) vždy se vypráví příběhy o tom, že někdo někde něco dělá nebo se někomu něco děje.“²⁸ Zásadní otázkou při sledování literární postavy a reálných lidí je, jaké textové atributy dokážou sestavit mentální konstrukci postavy v čtenářově mysli. Pokud zaujmeme stanovisko, že postavy jsou založeny pomocí textových referencí, můžeme hovořit „o dvou základních typech indikátorů postavy a prostředcích její charakterizace, kterými jsou přímá definice a nepřímá prezentace.“²⁹

Jedním z charakterizačních prostředků literárních postav je jejich vzhled, který napomáhá k identifikaci jednotlivých postav v průběhu vyprávění.³⁰ V románu však není vnější charakteristika postav uvedena, pouze místy je možno nalézt zmínku, že otec nosil brýle nebo matka měla dlouhé vlasy: „Vzápětí však spatřil svou ženu, jak s vypětím posledních sil vzdoruje té obrovské černé tíze, a udělal cosi, čímž v Kvidových očích navždy přerostl svých sto dvaasedmdesát centimetrů:...”³¹ Tato absence je nahrazena důslednou vnitřní charakteristikou postav, která se projevuje v závislosti na vyprávěné události.

Teorie postav zahrnuje řadu odlišných přístupů, např. podle Forstera je možné postavy rozdělit na ploché a plastické v závislosti na jejich jednání. Na rozdíl od plochých postav, které jsou snadno rozeznatelné a zapamatovatelné, plastické (také označovány jako oblé) postavy se v průběhu vyprávění charakterově vyvíjejí a jsou schopny nějakým způsobem překvapit.³² Pro naši práci bude však zásadní rozdělit si postavy podle funkce, již zauímají ve vyprávění. Vyčleníme si tedy hlavního hrdinu, tj. protagonistu, postavy vedlejší a epizodické. Vedlejší postavy chápeme jako postavy bez rozvoje, které plní danou funkci přesahující samotnou postavu. Do této kategorie patří také literární postavy, které pouze představují společenské prostředí, v kterém

²⁸FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 13.

²⁹Tamtéž, str. 63–64.

³⁰Tamtéž, str. 66.

³¹VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*. Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 10–11.

³²FOŘT, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, str. 18–19.

jedná hlavní postava.³³ Postavy epizodické se nachází pouze v určitých částech vyprávění a nijak svým jednáním nezasahují do děje.

Filmová postava je od té literární zcela odlišná, neboť je prostřednictvím herců a vizualizace filmu úplně zpřítomněna. Konceptem filmové postavy se zabývá Margrit Tröhlerová společně s Henrym Taylorem ve stati *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Obdobně jako v literárním vyprávění, působí i rozdělení postav ve filmu, jež závisí na jejich důležitosti vzhledem k ostatním postavám, k jejich prezentaci na plátně, způsobu jejich režijního ztvárnění a vzhledem k jejich narativní funkci. Podle těchto aspektů rozdělujeme postavy na hlavní (protagonistu) a vedlejší. Protagonista představuje nejpropracovanější charakter, přináší prvotní zásah do zápletky a svým dominantním postavením reprezentuje perspektivní a intencionální centrum vyprávění.³⁴ Taylor s Tröhlerovou rozlišují vedle protagonisty vedlejší postavy, které rozdělují na vlastní vedlejší postavy, které mají individualizovaný charakter, pomocné postavy a postavy čistě funkční. Podle tohoto řazení slouží pomocné postavy k rozvoji protagonistů, funkční postavy naopak zaujímají čestné místo přímo ve struktuře vyprávění.³⁵

Jak jsme uvedli již v úvodu, hlavním hrdinou literárního vyprávění je Kvido. Vedle něj jsou důležitými postavami Kvidův otec, Kvidova matka a velkou úlohu v příběhu má rovněž babička Líba, která se k nim později přistěhuje na Sázavu. Za vedlejší postavy považujeme Kvidovy prarodiče (babičku Věru, dědečky Jiřího a Josefa), Jarušku a Kvidova mladšího bratra Paca. Dalšími stejně významnými a rovněž vedlejšími postavami jsou soudruh Šperk, ing. Zvára a Pavel Kohout, kteří pouze dokreslují atmosféru společnosti, v níž se rodina nachází.

Filmové vyprávění se soustředí na postavu Kvida a Kvidova otce. Vedle nich stojí Kvidova matka jako vlastní vedlejší postava a Jaruška (pomocná vedlejší), která rozvíjí vnímání Kvidovy postavy. Osudy obou protagonistů se vzájemně prolínají. Zatímco se Kvidův otec vyrovnává s těžkou dobou a se šikanou ze strany soudruha Šperka, Kvido prožívá první lásku, starosti s dospíváním a rovněž obtíže spojené se sexuálním životem. Odlišné starosti jsou vygradovány ve chvíli, kdy si otec začne vyrábět rakev. Sekvence zaměřené na otcovu práci na vlastní rakvi se prolínají

³³RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001, str. 49.

³⁴TRÖHLEROVÁ, Margrit – TAYLOR, Henry M.: *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Přel. Michal Pacvoň. In: *Iluminace*. Roč. 17, 2005, č. 1, str. 15.

³⁵Tamtéž, str. 15–16.

s Kvidovými nevydařenými pokusy o sexuální vyvrcholení. Spojitost těchto zcela odlišných situací a starostí jednotlivých postav přináší paradoxní vyústění a umocňuje žánr filmu – tragikomedie.

Vedle Kvidovy nejbližší rodiny je v literárním vyprávění vyjádřeno také jednání babičky Líby, která se k nim později na Sázavu přistěhuje. Tato postava disponuje především negativními vlastnostmi: je hamižná a lakomá, což potvrzují i jednotlivé události. Babička Líba údajně z důvodu omezených financí nekupuje a nevaří maso, proto se její jídelníček skládá většinou ze zeleninových pokrmů. Ostatní členové rodiny však znají pravý důvod, a tedy to, že si babička tímto způsobem šetří na dovolené v zahraničí. Vedle vyprávění o jejích cestách jsou součástí románu také její rozepře s Kvidovým otcem, které humornou formou přibližují vztah mezi tchýní a zetěm.

Ve filmovém vyprávění bylo jednání babičky Líby oslabeno. Stejně jako ostatní postavy Kvidových prarodičů (babička Věra, dědeček Josef a Jiří) je její postava zastoupena pouze v úvodní sekvenci filmu, kdy se Kvido narodí a kdy Kvidovým rodičům radí, jak se zachovat po okupaci. Tyto postavy slouží v adaptaci pouze k zachování struktury vyprávění a k percepci příběhu hlavních hrdinů, proto je klasifikujeme jako funkční vedlejší postavy. Zploštění těchto postav rovněž ovlivnilo změnu (způsobilo zvrát ve vnímání) jednotlivých událostí. V románové předloze např. Kvido na bramborové brigádě truchlí nad ztrátou dědečka Josefa, v adaptaci je však nešťastný z otcova psychického stavu. Dialog Jarušky a Kvida zůstává, pouze se mění situace, kdy na místo: „*Pochovali jsme dědu. Mimo jiné.*“ říká Kvido: „*Tátu sesadili na post vrátného. Úplně se z toho sesypal.*“ Jaruška pak dále pokračuje: „*Proč jsi mi to neřekl?*“ – „*A proč bych to tobě měl říkat?*“ – „*A komu jinému?*“ Domníváme se, že oslabením těchto postav došlo k rozšíření percepce vztahů uprostřed Kvidovy nejbližší rodiny. Adaptace se tak zaměřila především na události spjaté s postavou Kvidova otce, Kvidovo dospívání a na rodinné vztahy v období normalizace.

V adaptaci se rovněž projevuje i postava Kvidova mladšího bratra Paca, který byl v románové předloze líčen jako uličník, skaut a následně jako anarchista. Události týkající se této postavy byly však z filmového vyprávění eliminovány, čímž došlo k jejímu zploštění a přesunutí na pozici funkční vedlejší postavy. Jednání Kvidova bratra v adaptaci nijak neovlivňuje děj, pouze zachovává rámeček vyprávění.

Postava Kvidova otce je v obou příbězích nejvýraznější, neboť se v průběhu vyprávění podstatným způsobem vyvíjí, a lze ji tedy podle Forsterova řazení označit

za plastickou postavu. Kvidův otec je vzdělaný ekonom, který hovoří dvěma jazyky a touží po uznání druhých. Jeho postava se dostává do konfliktu s ředitelem skláren Šperkem, který mu jako komunistický hodnostář nutí politické přesvědčení. Obdobným způsobem se k němu zachová i kamarád Zvára, který podlehně nátlaku totalitního režimu a vstoupí do komunistické strany.

Zvrat v chování Kvidova otce zapříčiní několik událostí, kdy je kvůli návštěvě u Pavla Kohouta (v adaptaci Milana Holuba) sesazen na post vrátného a následně také vyslýchán Státní bezpečností, což ho psychicky zničí: „...*cele se poddal své porážce. Stával se zamklým a reagoval apaticky nebo naopak velmi podrážděně.*“³⁶

Ve filmovém médiu lze změnu jeho psychického stavu sledovat také prostřednictvím vizuální složky filmového média. V úvodních sekvencích filmu je nevýrazný, plachý a bojácný. Po návratu z Londýna a následném získání práce obchodního delegáta je vidět jeho změna v chování i z vizuální stránky. Naopak po sesazení na pozici vrátného je zarostlý, chodí v pracovním oděvu a ve vlasech má piliny.

Deziluzi, kterou otec prožívá, podtrhuje rovněž film *Spalovač mrtvol*, který promítají v biografu ve chvíli, kdy se Kvidova matka radí se Zitou o možnostech jeho psychiatrického léčení. Tato scéna, která se patrně měla odvolávat na otcovo šílenství, ne zcela koresponduje s fakty, neboť film *Spalovač mrtvol* se od roku 1973 až do srpna 1990, kdy proběhla jeho obnovená premiéra, nikde nepromítal. Snímek patřil mezi tzv. trezorové filmy, které svým obsahem provokovaly soudobý režim, a proto bylo jejich promítání v dané době zakázáno.³⁷ Předkládanou nesrovnalost však nepovažujeme za primární z toho důvodu, že se tvůrcům podařilo symbolicky navázat na předchozí sekvenci, v níž Kvidova matka odhalí chlapcům torzo tatínkovy rakve se slovy: „Váš otec si dělá rakev.“(01:25:25)³⁸

Charakterovou změnu Kvidova otce podněcuje ve filmu především postava ředitele skláren Šperka. Tato postava se chová jako typický antagonista, který svým jednáním omezuje rozvoj hlavního hrdiny. V literárním vyprávění je Šperk popisován jako loutka totalitního systému, zpodobnění zla získává až ve filmové adaptaci, kdy stojí za všemi prohrami Kvidova otce. Změna jeho charakteristiky ve filmu je závislá

³⁶VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*. Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 138.

³⁷KOULOVÁ, Lucie: *Film Spalovač mrtvol*.

Dostupné z <http://gml.vse.cz/data/vzorova_reserse_3.pdf> [cit. 5. 4. 2014]

³⁸Symboliku můžeme také nalézt v úvodní sekvenci filmu, v níž sledujeme psa, vyjadřujícího rovněž název filmu, který se prochází Prahou. Tímto způsobem je nám představeno místo děje a průvodní scéna vyprávění, kdy zmiňovaný pes vyděsí Kvidovu maminku, čímž u ní vyvolá porod malého Kvida.

na modifikaci jednotlivých událostí románu, ale také na hereckém výkonu Vladimíra Javorského, „(...) který v postavě soudruha Šperka nepředvedl prvoplánového tupého aparátníka, ale rafinovanou směsici zla, komplexů nevzdělanosti i stopových záchvěvů soucitu.“³⁹

V literárním vyprávění neovlivňuje Šperk chování Kvidova otce tak zásadním způsobem, jak je tomu ve filmové adaptaci. Šperkovo jednání souvisí především s proměnou událostí v adaptaci, které jej představují ve zcela jiné perspektivě, než je vyobrazeno v pretextu. Zatímco Kvidův otec musí ve filmu s žádostí o dům zajít za Šperkovou ženou, v románové předloze mu Šperk věnuje klíče dobrovolně, pouze pod podmínkou, že se zapíše na VUML: „No hele,“ řekl Šperk. „Přihlas se mi na ten VUML a já ti ten byt dám!“ – Kvidův otec ucítil slabé píchnutí pod prsní kostí. „Dobře,“ řekl. „Na tý terase vážně zmrzneme.“ – „A víš kdy? Teď hned!“ smál se Šperk a vytáhl ze zásuvky stolu svazek klíčů. „Chytej – je to ten podnikovej barák pod Skřivánkem. – A běž si tam hned zatopit, jinak ti tam popraskaj trubky! Co jsme vystěhovali Pitoru, se tam netopilo. Bude to dobrej tejden.“⁴⁰

Ve filmové adaptaci je Kvidův otec nucen zajít za Šperkovou ženou, která se ve filmu stává zásadní postavou, jež ovlivňuje vnímání Šperkových charakteristických vlastností. V románové předloze nebylo její jednání nijak zásadní. Jako epizodická postava se pouze zasloužila o Kvidovo recitátorství, což je také součástí filmového vyprávění. Domníváme se, že právě rozšíření postavy Šperkovy ženy ve filmu odhaluje lidskou stránku Šperka, který zastává všechny důležité posty v kraji, ale doma je ‚pod pantoflem‘:

Šperková (ke svému muži): Tak tys to věděl, Fando. Tys to celou tu dobu věděl!

Šperk: Nino, prosím tě. Vždyť mohl kdykoliv přijít. Stačilo, aby se angažoval.

Šperková: Prosím tě! A jenom proto riskuje můj nejlepší recitátor hlasivky v tom iglú! Prosím tě, jak já k tomu přijdu. Kdo dostal ten barák po Pitorovi?

Šperk: Tam se stěhuje náměstek Burda.

Šperková: Počkej, ještě tam není.

Šperk: Koncem týdne se stěhuje.

Šperková: No tak žádněj Burda! Tam bude bydlet Kvido a hotovo!

³⁹SKOUMAL, David: *Báječná léta milosrdných ponižení*. Dostupné z:

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/95045-bajecna-leta-pod-psa/29635414163/4797-z-dobovych-recenzi/>> [cit. 27. 3. 2014]

⁴⁰VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*. Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 62.

Šperk: Ani vlaječky nevěšej. A kolem Pitorova baráku vodíme lampiónovej průvod.

Kvidův otec: No, ale pokud jde o ty vlaječky, tak já v tom nevidím takový problém. Já je tam prostě pověším.

Šperk: Prosím tě, ty už taky mlč. To by byla provokace.

Šperková: Zítřka mu dáš klíče.

Šperk: Nino, prosím tě, počkej!

Šperková: Nepros, dáš mu je a hotovo.

(00:44:00 – 00:46:02)

Komparace totožné události na základě odlišných médií dokazuje změnu ve vyprávění. Ve filmu je Šperkova postava v kontrastu ke Kvidovu otci líčena jako záporná. Jejich vztah je v souvislosti s odlišnými povahami a postaveními stále v konfliktu. Porovnání dvou ukávek rovněž dokazuje, jak se postava Šperka díky rozšíření postavy Šperkovy ženy ve filmové adaptaci změnila.

V následující sekvenci filmu dá Šperk otci klíče od bytu, jenomže ten je odmítne s tím, že Šperkova žena mu slíbila dům. Šperk se zalekne a dá mu klíče od domu, avšak tuto diskuzi ukončí výhrůžnými slovy: „A ještě něco. Teď se budeš angažovat, až se z toho posereš!“ Šikana Kvidova otce ze strany Šperka, který jej stále utvrzuje v tom, že musí být „politicky vidět“, ztělesňuje jednu z mnoha tragických složek filmového vyprávění. Přestože by byl Kvidův otec jako zaměstnanec schopný, nemá nárok na kariérní postup, protože se neangažuje v komunistické straně.

Další postavou, která zdůrazňuje jednání Kvidova otce, je jeho kamarád inženýr Zvára (v adaptaci Vladimír Dlouhý). Svými vlastnostmi stojí tato postava v opozici ke Kvidovu otci, který je vnímán jako hlavní hrdina, jenž disponuje všemi dobrými vlastnostmi. Zvára je charakterizován jako méně schopný spolupracovník, který se na rozdíl od Kvidova otce zapíše do komunistické strany, čímž získá lepší pracovní postavení, byt a uznání. Kvidův otec naopak zakouší řadu hořkých proher, protože zůstává morálně čistý a zachovává si svou hrdost.

S postavou inženýra Zváry se divák setkává hned v úvodní sekvenci adaptace, kdy Zvára kupuje v řeznictví maso. To později předá Kvidově matce, která jej dá otci jako úplatek na zkoušky z autoškoly. Zvára se zdráhá, aby mu Kvidova matka za maso zaplatila, a na svou obhajobu říká: „Prosím tě, nech toho. Kdyby za mě Aleš tenkrát nenapsal tu diplomku, tak...“ Tato zmínka je rovněž součástí románové předlohy.

Odlišnost Zváry a Kvidova otce je možné sledovat v sekvenci (románové i filmové), v níž se Zvára chystá na průmyslový veletrh do Frankfurtu a vyptává se Kvidova otce na několik německých frází. Tato událost je v adaptaci prohloubena předchozí sekvencí, kdy je Kvidův otec zavolán ke Šperkovi. Kvidův otec se mu svěřil s tím, že pracuje na analýze skla německého trhu. Šperk mu však opět vyčte jeho politickou neangažovanost a jejich rozhovor zakončí slovy: „Víš co? Teď jdi, spláchni tu analýzu do hajzlu a pak už si prosím tě vyndež tu hlavu z prdele. Nazdar.“ Poté se Kvidův otec vrátí do kanceláře, kde jej Zvára začne provokovat s dotazy ohledně cesty do Frankfurtu. Jejich nevinná diskuze se však stočí do osobní roviny a vygraduje hádkou. Následující ukázka je součástí jak románu, tak také adaptace:

Zvára: Hele, já vím, že jsi lepší. Ale víš, proč na ten frankfurtskéj veletrh nejedeš, i když jsi lepší?

Kvidův otec: Dej pokoj.

Zvára: Protože seš vůl!

Kvidův otec: No vidíš, a já jsem si celou dobu myslel, že tam nejedu, protože nejsem ve straně.

Zvára: To sis myslel správně. A právě proto seš vůl.

Zvára: Promiň, já vím, že si to ode mě nezasloužíš, ale...

Kvidův otec: Vyserme se na to!

Zvára: Já bych ti hrozně rád nějak pomoh, jenomže...

(00:34:50 – 00:36:45)

Kvidův otec nakonec tuto debatu zakončí vtipem. V adaptaci je celá sekvence uzavřena tak, že po jejich rozhovoru otec vhodí svázanou a vypracovanou analýzu do koše, čímž zdůrazní svou rezignaci.

V románové předloze je pro vnímání jejich vztahu zásadní okamžik, kdy se Kvidův otec přijde za Zvárou poradit ohledně sesazení na post vrátného. Ačkoliv měl Kvidův otec na výběr z několika pracovních nabídek, kvůli lhostejnosti inženýra Zváry si zvolil právě toto místo: „Byl rád, že to jeho přítele překvapilo, a možná proto doufal, že Zvára nyní praští do stolu, vstane a vyběhne za personálním náměstkem, aby se ho zeptal, co je to za krávovinu, odkdy dělají inženýři hovořící plynně dvěma světovými jazyky a mající cenné obchodní kontakty v Londýně, Pule, Düsseldorfu a

Toku – odkdy dělají v podnicích vrátné?! Jenomže Zvára do stolu nepraštil, nevstal a řekl jen to, že něco takovýho se může stát opravdu jenom u nás. A to rozhodlo.“⁴¹

V adaptaci je Kvidův otec sesazen na pozici vrátného automaticky, reakce Zváry je však s tou románovou totožná. Zvára prochází přes vrátnici bez povšimnutí Kvidova otce, po chvíli jej zahlédne a reaguje slovy: „Teda něco takovýho se může stát opravdu jenom u nás.“

Zvára není v románové předloze popisován jako antagonista, avšak jeho jednání a názory ze značné části ovlivňují chování Kvidova otce. Podle klasifikace Tröhlerové a Taylora lze postavy Šperka a Zváry charakterizovat jako pomocné vedlejší postavy, neboť rozšiřují jednání protagonisty. Oboustranný nátlak těchto postav na Kvidova otce prohloubil vnímání jeho utrpení, starostí a později i odhalil příčinu jeho psychického zhroucení.

V kontrastu ke Kvidovu otci stojí Kvido, který v románové předloze vystupuje jako hlavní postava a zároveň jako hybatel vyprávění, neboť ovlivňuje percepci dílčích událostí příběhu (jeho práce na románu, rozhovory s redaktorem). Naopak Kvido ve filmovém vyprávění pouze vtipně komentuje události kolem sebe, aniž by do nich nějakým způsobem zasahoval (chybí doplnění příběhu o jeho dospělé „já“). Společně s vypuštěním Kvidova rozhovoru s redaktorem bylo v adaptaci zredukováno také několik událostí, např. jeho práce vrátného, vznik románu či popis jeho vztahu s Jaruškou.

Ve filmovém vyprávění se sice postava Kvida zploštila, ale vystupuje stále jako hlavní hrdina. Vývoj Kvidovy postavy od malého chlapce (Jan Zahálka) přes adolescentního puberťáka (Jakub Wehrenberg) až po studenta vysoké školy byl v adaptaci respektován. Z toho důvodu byly dodrženy i dílčí události pretextu spjaté s etapou jeho dospívání, jako např. poznávání dívčího těla, sáňkování s Jaruškou, školní recitátorství a v pozdějším věku problémy se sexuálním životem. Tyto vcelku banální starosti dospívajícího chlapce se v závěru adaptace prolínají s vážným psychickým stavem Kvidova otce, který si vyrábí vlastní rakev. Sekvence zaměřené na otcovo šílenství se tak střídají s Kvidovými neuspokojivými pokusy o sexuální vyvrcholení (Jaruška je silně alergická, a proto všechny Kvidovy snahy o nalezení vhodného místa k souloži končí napuchlou tváří Jarušky se slovy: „Tak tady ne.“). Prolínání těchto zcela protichůdných starostí graduje ve chvíli, kdy Kvidova matka

⁴¹ VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*, Praha: Československý spisovatel, 1992, str. 99.

svého syna požádá, zda by s Jaruškou nezplodil dítě, které by otce rozptýlilo od myšlenky na smrt. V adaptaci vychází jednotlivé události (Kvidovy starosti s erekcí a matčina žádost o vnouče) z románové předlohy, kde jsou však tyto situace vyprávěny nezávisle na sobě. V důsledku jejich propojení v adaptaci dochází k prohloubení Kvidových obav ze zklamání, kdy mu je reprodukce zadána jako úkol. Sekvenci zaměřené na Kvidovo a Jaruščino početí dítěte předchází rovněž nově vzniklá událost, kdy jim Kvidova matka a její rodiče uklidí a připraví pokoj (kvůli Jaruščině alergii očistí vše od prachu a zakryjí fólií všechny květiny). Tímto propojením zcela jiných románových událostí bylo v adaptaci vystupňováno Kvidovo trápení, ale i absurdnost vyprávěného příběhu.

Kvidovo jednání v adaptaci rozvíjí pomocná vedlejší postava, kterou je Jaruška. V románové předloze byla tato postava rovněž vnímána jako vedlejší, protože vycházela z událostí týkajících se Kvida. Souběžně s redukcí Kvidova vyprávění došlo k vynechání i situací spjatých s Jaruškou (jejich svatba či společné bydlení). Sekvence zaměřené na tuto postavu v adaptaci zdůrazňují pouze jednání protagonisty, jako např. jejich dětství, Kvidova žárlivost k jiným chlapcům či jeho povídka o Jarušce (Samoobsluha Krutost 01:07 – 01:08).

Postava Kvidovy matky (Libuše Šafránková) byla v důsledku redukce několika událostí v adaptaci zjednodušena. Byly zachovány vlastnosti této postavy (odvážná, stydlivá, bojí se psů), ale její jednání ve vyprávění bylo oslabeno. Kvidova matka zastává pozici vlastní vedlejší postavy, protože ve filmovém vyprávění zaujímá významné místo, přičemž ale rozvíjí vnímání Kvidova otce. V adaptaci je její charakteristika i chování ovlivněno především v souvislosti s jeho postavou, kdy mu je jako dobrá manželka oporou, bojí se o jeho psychický stav, ale zdůrazňuje i jeho křehkou povahu. Na vztahu těchto postav, ale i na jejich dílčích vlastnostech, se odráží charakter normalizační doby.

Postavami, jež dotváří obraz společnosti, jsou v adaptaci dramatik Milan Holub (Viktor Preiss), který nahradil postavu románové předlohy Pavla Kohouta, a gynekoložka Zita (Emma Černá). Tyto postavy klasifikujeme jako funkční vedlejší postavy, protože zachovávají strukturu románového vyprávění a zdůrazňují stav komunistického režimu.

2. Výchova dívek v Čechách

Druhý román Michala Viewegha *Výchova dívek v Čechách* (1994) se setkal s řadou odmítnutí a negativních kritik. Jak uvádí Petr Hanuška, tímto románem vstoupil Viewegh „do tvůrčí etapy, v níž odborná i laická veřejnost definitivně odložila frázi ‚o perspektivách nadějného talentu‘ současné české prózy. Svědčí o tom ostré výhrady části literární kritiky, ale i tematické a tvárné hledačství samotného autora.“⁴² Podle Příbáňové bylo negativní přijetí Vieweghova románu ovlivněno provokativností textu v podobě Vieweghovy otevřené a zdůrazňované sebeprojekce do textu a v neochotě vzdát se výhod smyšleného světa.⁴³ Ačkoliv nebyl román přijat kritikou, měl velký čtenářský úspěch. Stal se bestsellerem a byl přeložen do šestnácti jazyků.

Adaptace *Výchovy dívek v Čechách* byla natáčena souběžně s filmem *Báječná léta pod psa*. Oba tyto snímky měly těsně za sebou premiéru v roce 1997. Film *Výchova dívek v Čechách* režíroval Petr Koliha, scénář k filmu vytvořil Václav Šašek, který sám o románu řekl, že nebyl „lehce adaptovatelný pro film“.⁴⁴ Podobně jako knižní předloha se i její filmové zpracování setkala s řadou negativních reakcí a kritik. Podle Vladimíra Justa filmová adaptace tohoto románu pouze „podtrhla všechna negativa předlohy.“⁴⁵

2.1. Proměna příběhu

Polská teoretička Alicja Helmanová ve své studii zdůrazňuje oboustrannou návaznost literatury a filmu. Obě média se navzájem obohacují, což znamená, že „kinematografie adaptuje nejraději to, co se masově čte“ a na druhou stranu, „filmové a televizní adaptace ovlivňují četbu diváků.“⁴⁶ Toto mínění zcela potvrzuje právě případ Michala Viewegha, který se v 90. letech stal uznávaným autorem a jeho díla byla po úspěchu *Báječných let pod psa* nejčtenější v republice. Tento čtenářský úspěch

⁴² HANUŠKA, Petr: *Postmoderní hledání Michala Viewegha*. In: Tvar. Roč. 8, 1997, č. 3, str. 15.

⁴³ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech Michala Viewegha*. In: Česká literatura. Roč. 55, 2007, č. 4, str. 460-461.

⁴⁴ Archiv České televize: *Rozmarná léta českého filmu* (video).

Dostupné z: <www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226508-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1997/video/148616?> [cit. 3. 3. 2014]

⁴⁵ JUST, Vladimír: *Opentlený Harlekýn (aneb Filmový „midcult“ Michala Viewegha)*. In: Film a doba. Roč. 43, 1997, č. 4, str. 194.

⁴⁶ HELMANOVÁ, Alicja: *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: Mareš, Petr a Szczepanik, Petr, eds. *Tvořivé zrada: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3 Vyd. v ČR 1*, Praha: Národní filmový archiv, 2005, str. 139.

tak předznamenával kladné přijetí i u diváckého publika, což zapříčinilo adaptování Vieweghova dalšího díla. Režisér Petr Koliha zdůvodnil výběr románu slovy: „Porevoluční doba byla velmi mladá, takže takřikajíc nevznikaly filmy s nějakou reflexí. Druhá věc byla, že ten film měl psychologii. Obrovsky mě zajímal vztah stárnoucího muže a úplně mladé dívky. A myslím si, že to je téma věčné. A třetí rovina byla, že Viewegh píše velice lehce a s humorem.“⁴⁷

Oba texty se soustředí na příběh ženatého učitele, který se zamiluje do své dvacetileté žačky. Děj románu i filmového zpracování začíná ve chvíli, kdy hlavní hrdina a zároveň vypravěč celého příběhu Oskar získá pracovní nabídku od místního podnikatele Krále. Ten mu nabízí vysoce placenou pozici, jež bude zahrnovat doučování jeho dcery Beáty, která zrovna prochází „tvůrčí“ krizí. Oskar nakonec nabídku přijme. Ze začátku jsou lekce velice komplikované, neboť Beáta odmítá s Oskarem komunikovat a celé jeho snažení učit ji sabotuje. Po několika návštěvách si však Oskara oblíbí a oba se do sebe zamilují. Oskar se tak dostává do složité situace. Snaží se být Beátě co nejvíce nablízku, ale je ženatý, má závazky vůči své rodině a také své učitelské profesi. Jeho touha po Beátě je však silnější, a proto Oskar navrhně, aby šla učit k nim na školu. Beáta tak nastoupí na místo učitelky češtiny a angličtiny. Ačkoliv to vypadá, že si budou takto blíž, začnou se od sebe vzdalovat a Beáta se s Oskarem rozejde. Během toho však dojde k odhalení jejich milostného vztahu a Oskarova manželka požádá o rozvod. Oskar následně odejde ze školy a stane se redaktorem v nakladatelství v Praze. O životě Beáty se pak dozvídá různé informace, jako je časté střídání partnerů, Beátina nově nalezená víra v Boha atd. Její osud je však završen tragicky a Oskar v závěru vyprávění nachází v poštovní schránce oznámení o Beátině úmrtí (sebevražda). Celý příběh je pojat jako pouhý námět Oskarovy nové knihy, což je zmíněno v závěru románu i adaptace.

Román je rozčleněn do dvou narativních rovin: jedna vypráví milostný příběh Oskara a Beáty (od dopisu od milionáře Krále v roce 1992 až po Beátinu smrt), druhá zahrnuje totéž vyprávění o Beátě, které však slouží jako textový materiál k vytvoření nové knihy. Jedná se tedy o fiktivní příběh, který se stává námětem Oskarovy tvorby. Tuto odlišnou narativní rovinu komentuje vypravěč pomocí různých autorských

⁴⁷ Archiv České televize: *Rozmarná léta českého filmu* (video).

Dostupné z: <www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226508-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1997/video/148616?> [cit. 3. 3. 2014]

poznámek: „Součástí programového systému *Windows*, ve kterém tuto knihu píšu, je kromě jiného také příkaz *automatické uspořádání*...“⁴⁸

Důležitým prvkem literárního vyprávění se tak stává převládající zastoupení autorova alter ega, jež narušuje rámec autor – vypravěč – hlavní postava. K prolínání těchto postav přispívá homodiegetické vyprávění v ich-formě, při němž dochází ke hře vypravěče se čtenářem. Po celou dobu vyprávění je čtenářovi vsugerována autenticita textu, kterou vypravěč zdůrazňuje, aby ji pak v závěru celou vyvrátil. Společně s postupy, analýzami a různými radami, jak má čtenář s příběhem zacházet, je zdůrazňovaná pravdivost předkládaného příběhu: „Říkám rovnou, že následující popis Královy vily (podobně jako samotné Královo příjmení) neodpovídá zcela skutečnosti, neboť Králův souhlas se zveřejněním tohoto příběhu byl jednoznačně podmíněn požadavkem, abych provedl taková *opatření*, která by znemožňovala spolehlivou identifikaci.“⁴⁹

Vedle tohoto narativního rámce „psaní o psaní“, kterému se budeme věnovat v následující kapitole, se v románu nachází také metatextová rovina, jež odkazuje k jiným literárním textům. Tuto intertextualitu, tedy „záměrnou návaznost na svět dosavadních literárních fikcí, „literární svět o sobě a pro sebe“, Viewegh reflektuje hravou mezitextovou komunikací.“⁵⁰ Ta se jednak projevuje dvěma rozdílnými dějovými rovinami, a jednak prostřednictvím využití citátů, povídek, výpisků z četby, ale i odkazů na jiné texty. Citáty zahrnuté v textu uplatňují více významů. Fungují jako ironické pohledy v důsledku vyprávění předchozích kapitol a jsou jimi zdůrazněny různé roviny literárního umění, od těch významných a hodnotných (příklad Kundera) až po ty nízké (časopis pro mládež *Bravo*). Podle Vladimíra Justa se autor pomocí citátů zdánlivě ospravedlňuje před případnou kritikou, které je přichystána i druhá rovina vyprávění, v níž jsou zahrnuty autorské komentáře, literární normy a výpisky z četby. Tento oboustranný zájem, který rozlišuje literaturu vysokou a nízkou a jenž má za úkol potěšit jak čtenáře červené knihovny, tak také čtenáře náročné, vnímá Vladimír Just jako marketingový tah. Viewegh si tímto ironizováním hodnotných a významných děl obstaral bezplatnou reklamu, která v podobě rozdílných polemik, esejů a kritik, zdůraznila prodejní úspěch díla, „o kterém se mluví.“⁵¹ Proti

⁴⁸VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 50.

⁴⁹ Tamtéž, str. 9.

⁵⁰ HANUŠKA, Petr: *Postmoderní hledání Michala Viewegha*. In: *Tvar*. Roč. 8, 1997, č. 3, str. 15.

⁵¹ JUST, Vladimír: *Opentlený Harlekýn (aneb Filmový „midcult“ Michala Viewegha)*. In: *Film a doba*. Roč. 43, 1997, č. 4, str. 194.

jednotlivým kritickým soudům se Viewegh brání rovněž ve svých dalších dílech, kde jsou jeho oponenti přímo ztvárněni a stávají se terčem výsměchu (např. v *Účastnících zájezdu* Petr Fidelius).

Jak už bylo zmíněno výše, sám scenárista adaptace uvedl, že román nebyl lehce adaptovatelný. K pochopení celého příběhu bylo nutné propojit dvě narativní roviny, jež by se soustředily na milostný příběh Oskara a Beáty, ale rovněž odkrývaly fiktivnost celého vyprávění, které pouze slouží jako námět Oskarovy nové knihy. V adaptaci se proto nachází celá řada prostředků odkazujících na tuto druhou linii příběhu. Důležitým prvkem filmového vyprávění je využití vypravěčského komentáře neboli voice over, v němž protagonista Oskar vypráví o svém vztahu s Beátou, ale zároveň zdůrazňuje smyšlenost celého vyprávění. K odhalení fiktivnosti příběhu slouží také obrazová složka filmu, kdy je divákovi vyprávěn příběh skrze odrazy v zrcadlech. Domníváme se, že tyto záběry poukazují na symboliku zdůrazňující autenticitu a zároveň fiktivnost předkládaného děje.

Dalšími faktory pretextu, jež se staly součástí filmového vyprávění, jsou kritikou odsuzované citáty, které jsou v adaptaci ve formě titulků. Vedle této podoby jsou citáty také zakomponovány do promluvy protagonisty či napsané na monitoru Oskarova počítače, jako je tomu v úvodní sekvenci snímku: „Život dobře napsaný je skoro stejně vzácný jako život dobře prožitý. O. Wilde.“

V adaptaci byly tvůrci využity citáty, ale ne všechny korespondují s literární předlohou. Na rozdíl od citátů užitých v románu, které se zaměřují na Vieweghovo alter ego, ty filmové slouží k posunu v ději, k vyjádření základní myšlenky jednotlivých událostí příběhu či ke zdůraznění pocitů jednajících postav. Společně s hudební složkou fungují citáty také ve spojování dvou odlišných scén či k obohacení dlouhých panoramatických záběrů. Pro zdůraznění změny (zde konkrétně vztahu Oskara a Beáty) se některé titulky objevují v adaptaci dvakrát. Např. citát „Zatloukat, zatloukat, zatloukat. (Dr. Plzák)“ se poprvé nachází ve scéně, kdy manželka Oskara vyslyší ohledně Beátiny přítomnosti ve škole, a podruhé, když Beáta představuje Oskara Stevovi. Myslíme si, že právě využitím citátů dochází v adaptaci k odhalení dvou narativních rovin. Jejich záměr se však setkal s kritikou a podle recenzentky Věry Míškové tyto citáty ve formě titulků „film pouze nesmyslně rozbíjí“.⁵²

⁵² MÍŠKOVÁ, Věra: *Herci táhnou Kolihův film Výchova dívek v Čechách*. In: *Právo*. Roč. 17, 1997, č. 4, str. 10.

Využití citátů souběžně s vypravěčským hlasem a hudební složkou zaujímá ironické stanovisko vůči předkládanému příběhu. Tímto způsobem byla zachována groteskní a zesměšňující atmosféra románového vyprávění. Na rozdíl od mnohoznačného znázornění citátů, jež bylo součástí pretextu, nebyly do adaptace zařazeny odkazy na kritické soudy a polemiky. Domníváme se, že by zmínky o literárních normách a recenzích, které souvisely s autorem románu, nebyly diváky pochopeny.

V adaptovaném vyprávění se rovněž nenachází dvě povídky románové předlohy, *Táta a já* a *Intelektuálka*. Ve filmovém vyprávění byla zachována pouze struktura zachycující vztah ženatého učitele s dcerou milionáře a rovněž linie zaměřující se na práci spisovatele Oskara na nové knize. Povídka *Táta a já* je v adaptaci pouze zmíněna. Beáta ji dá Oskarovi k přečtení a ten ji skrze tento text začne vnímat jako úplně jinou bytost. Zařazením sekvence, v níž si Oskar čte Beátinu povídku, byl zdůrazněn Oskarův odlišný pohled na Beátu, ale také minulý čas vyprávěného příběhu: „Dnes, když už je všechno pryč, lituji, že mi ta malá povídka nezůstala. Po všech pózách, které mi celou dobu předváděla, jsem najednou viděl Beátu jako vtipnou bytost s bystrými postřehy a mnohem zranitelnější, než jsem si vůbec dokázal představit.“ (00:56:55)

Z povídky *Intelektuálka* byl do filmového vyprávění přesunut krátký dialog Beáty a vypravěče: „...má v sobě něco, o čem ještě sám neví. ‚Nádor?‘ Zatipoval jsem.“⁵³ Tato ukázka je součástí filmové sekvence, kdy se Beáta setká s Oskarem v autobuse. Beáta hovoří o Stevovi a Oskar na to vtipně reaguje. Soudíme, že zařazení tohoto krátkého dialogu umožnilo vnímat změnu v chování Beáty, která jedná stejně jako intelektuálka popisovaná ve stejnojmenné povídce. Naopak Oskar je ve filmovém vyprávění vtipný, ironický a „nad věcí“.

Příběh týkající se vztahu ženatého učitele s dcerou místního podnikatele je v románovém vyprávění doplněn o další témata. V románu je vyhrazen prostor pro diskuzi vypravěče se čtenářem o možnostech pojetí literatury (polemika s kritikou a různé normy) a také jsou zde zdůrazněny poměry ve školství. Oskar odmítá absurdity školního nařízení, a tak se dostává do konfliktu s ředitelem školy. Tento spor mezi Oskarem a ředitelem součástí filmového vyprávění není. V adaptaci jsou pouze představeny učitelské starosti, jež se týkají postavy Oskara a jeho kolegů, např. když

⁵³ VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 159.

přijde opilý od Krále a musí jít učit nebo když nechá žáky poslouchat walkmana během divadelního představení. Sekvence zaměřené na učitelskou profesi pouze vytváří atmosféru prostředí, v kterém se postava Oskara pohybuje.

Do filmového vyprávění byly přeneseny všechny románové postavy a jejich jednání společně s dialogy. Byly rovněž zachovány všechny původní události, jejich posloupnost ve vyprávění a rozdělení dvou narativních struktur. Hra se čtenářem, která se prolínala celým literárním vyprávěním, byla do adaptace rovněž přenesena, avšak pouze do závěrečných sekvencí, v nichž Oskar přímo promlouvá do kamery a rozmlouvá s divákem o možnosti zakončení příběhu. Podle dodržené struktury vyprávění, totožných postav i prostředí, lze adaptaci označit za věrnou románové předloze. Z hlediska využitých promluv vypravěče i postav se tak jedná o reprezentaci pretextu.

2.2. Vypravěč

Postavu vypravěče a její určité typy jsme si již vymezili v předchozí analýze. Zde se zaměříme především na literárního vypravěče, který je v tomto románu zcela specifický a jenž se stává neodmyslitelnou součástí Vieweghovy další tvorby. Předkládanou výjimečnost označuje Alena Příbáňová jako narativní rámec psaní o psaní, v němž si vypravěč pohrává se čtenářem. V této kapitole (i v analýze vypravěče Účastníků zájezdu) se tedy budeme opírat o její studii s názvem *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech Michala Viewegha*.

Autorka se zabývá problematikou zobrazení vypravěče, který v podobě autorské sebereflexe znázorňuje střetávání literárního světa s reálným, čímž ovlivňuje chování čtenářského publika. Jak sama uvádí: „Autorem hojně využívaná intertextualita tu vytváří hustou síť narážek pocházejících jak z jiných literárních textů, tak z jiného, mimoliterárního textového prostředí, takže nakonec nevnímáme text jako svébytný svět, ale svět jako text, v němž jedna informace potvrzuje jinou, čtenář jim může věřit či nevěřit, ale prakticky nemá možnost si věrnost zobrazení, které mu vypravěč předestírá, skutečně ověřit osobní zkušeností.“⁵⁴

Vieweghův typický modelový rámec „psaní o psaní“ především demonstuje odloučení reálného a literárního světa. Vypravěč v románu je z pozice protagonisty

⁵⁴ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech Michala Viewegha*. In: Česká literatura. Roč. 55, 2007, č. 4, str. 465.

konfrontován s jednotlivými událostmi příběhu, ale zároveň komentuje příběh z pohledu nezaujatého spisovatele. Pohrává si se čtenářem, a ačkoliv ho na několika místech v textu přesvědčuje o pravdivosti příběhu, na některých ji zas popírá. K tomuto postupu mu dopomáhá možnost pohybovat se uprostřed světa vyprávěného, kde své mínění může hodnotit, komentovat či zdůvodňovat. Tato přímá komunikace se čtenářem, která patří spíše do oblasti experimentální literatury, stála podle Příbáňové za negativními reakcemi románu: „(Ano, slyším to lehké zašumění v čtenářském publiku, avšak prohlašuji místopřísežně, že na tomto bezděčném gestu opravdu nehodlám vystavět celý román, a to dokonce ani tehdy, kdybych si tím snad mohl pojistit svou nesmrtelnost.)“⁵⁵

Podle autobiografických prvků vypravěče a samotného autora je čtenáři rovněž podsouváno přesvědčení, že se jedná o pokračování životního příběhu Kvida z Báječných let pod psa. Toto tvrzení lze doložit následující ukázkou: „V nakladatelství Český spisovatel mi nabídli redaktorské místo (dohodli jsme se, že na škole zůstanu alespoň do pololetí a nastoupím v únoru). Vyšly další příznivé recenze na Báječná léta.“⁵⁶ Kvidův příběh je tak propojen s příběhem vypravěče ve *Výchově dívek v Čechách*, kdy se podle časové prodlevy mezi oběma příběhy jedná o převtělení hlavní postavy jednoho románu do vypravěče románu druhého. Tuto spojitost obou odlišných postav předkládá čtenáři jako samozřejmost: „Pár *erotických* pasáží jsem sice měl i v románu předchozím, avšak tam jsem zůstal skryt (s potěšením skutečného voyeura) v osobě takřečeného Kvida, a navíc jsem se vždycky ještě mohl vykroutit odkazem na *románovou fiktivnost*.“⁵⁷

Vedle světa vyprávěného je čtenáři představen i uměle vytvořený mediální svět, v němž se Viewegh prezentuje jako osobnost. Podle Příbáňové autor spoléhá na to, že čtenář nevnímá text jako úplně samostatný svět, ale v souvislosti se světem reálným. Díky informovanosti o Vieweghově životě se čtenář dokáže lépe orientovat v textu a bavit se touto Vieweghovou hrou na skutečnost. Aby však chápal jednotlivé narážky a poznámky, musí být seznámen s jeho tvorbou, čímž také dokáže rozeznat příbuznost mezi autorem a vypravěčem.

Literární vypravěč se také stylizuje do podoby vypravěče z pohádek a prostřednictvím známých frází či úvodních formulí představuje smyšlený příběh

⁵⁵ VIEWEGH, Michal, *Výchova dívek v Čechách*, Praha: Český spisovatel, 1994, str. 9–10.

⁵⁶ Tamtéž, str. 168.

⁵⁷ Tamtéž, str. 115.

o bohatém Králi a jeho smutné dceři. Tímto způsobem je čtenáři prezentován také postup Beátiny sebevraždy: „(...) a tak si sedla do svého černého golfu a v rychlosti kolem sto osmdesáti kilometrů za hodinu v něm najela do betonového přemostění strakonické výpadovky... A už se nikdy neprobudila. A celé město bylo potažené černým flórem.“⁵⁸

Filmové vyprávění začíná scénou v knihkupectví, kde probíhá autogramiáda knihy *Názory na vraždu* hlavního hrdiny, spisovatele Oskara. Tímto způsobem tvůrci zachovali původní autobiografické prvky spjaté s postavou autora Michala Viewegha totožné s románovou postavou protagonisty. V této úvodní sekvenci je divákovi poprvé představen diegetický vypravěč vyjádřený pomocí „voice over“, který patří hlavnímu hrdinovi Oskarovi. S panoramatickými záběry seznamujícími diváka s prostředím knihkupectví slyšíme mimo obraz i Oskarův hlas, který představuje začátek příběhu: „Aspoň že nepřišel žádný novinář. Otázka, o čem bude má další kniha, by mě uvedla do rozpaků, protože jsem to sám nevěděl.“(00:00:45)

Ve filmu se fiktivnost příběhu a románového vyprávění, které je pouze podkladem Oskarovy nové knihy, projevuje společně s hudbou v řadě záběrů zachycených skrze odrazy obrazů v zrcadlech. Tímto obrazovým vyjádřením dvojitého pohledu tvůrci symbolicky vyjádřili možnost odlišného nazírání na představované vyprávění. Pro odloučení fikce vyprávěného příběhu a skutečného světa spisovatele Oskara funguje právě již zmiňovaný vypravěčský hlas, který naviguje diváka k pochopení příběhu. Stěžejní se stává především sekvence, v níž Oskar vrací obálku s Císařovou nabídkou a ve které je právě představena odlišná dějová linie zachycující vyprávění příběhu Oskarova románu: „Domácí učitel v rodině moderního milionáře. Najednou jsem pochopil, že lepší téma pro svou novou knihu už nenajdu. Představoval jsem si, jaké by to bylo, kdybych vešel dovnitř. Bylo trochu zvláštní vidět sám sebe jako románovou postavu. Ten opravdový milionář se jmenoval Císař, ale já mu budu říkat třeba Král. Vždyť to koneckonců bude pohádka.“(00:04:28)

Společně s tímto vypravěčským komentářem sledujeme, jak postava Oskara vidí sama sebe, jak prochází branou a vstupuje na pozemek Královy vily. Tímto způsobem je divákovi rekonstruován svět vyprávění, v němž se Oskar chová jako románová postava a celý příběh staví na smyšlenosti podobné pohádce. Vedle zástupné role hlavního hrdiny však Oskar zaujímá také postavení intradiegetického vypravěče,

⁵⁸VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 181.

čímž může jednotlivé události a rovněž chování jednajících postav komentovat. Vypravěčský komentář v adaptaci navazuje na prvky románového vypravěče, který prostřednictvím autorských připomínek komentoval vznik příběhu: „Rodinu milionáře Krále jsem si vymyslel celkem lehce, ale jak se bude v mém deníkovém románu chovat má vlastní rodina, jsem zatím netušil.“(00:09:26) Tento voice over v záběru doprovází obrazová složka, hudba a doplňující titulky v podobě citátu: „Není to autobiografie. Jen jsem svým postavám z čistého přátelství propůjčil, cokoliv by z mého života mohly potřebovat. Saul Bellow.“

Jak už bylo zmíněno výše, citáty se v adaptaci nachází v podobě titulků, ale lze si jich povšimnout také v sekvencích, kdy Oskar píše na počítači svůj román. Citáty je tak možné vidět na monitoru Oskarova počítače a zároveň je slyšet prostřednictvím vypravěčského komentáře. Tento voice over, který je zde hojně využíván mimo obraz, se v jedné sekvenci nachází také ve funkci vnitřního monologu hlavní postavy. Konkrétně při rozhovoru Oskara s Králem o Beátě: „Nikdy jsme se s Beátou neviděli. (říká Královi) Vnitřní monolog: Když nepočítám, jak mě málem přejela (00:14:30).“ Souběžně se záběrem na zamyšlenou tvář protagonisty je slyšet i hlas mimo obraz (voice over) odvolávající se na Oskarovo myšlení.

V závěru adaptace se postava hlavního hrdiny Oskara stává vypravěčem (voice over mimo záběr se ruší) přímo v obrazu a promlouvá rovnou k divákům do kamery. Následují pak sekvence, kdy se při psaní radí s diváky a bezprostředně s nimi komunikuje, čímž vystupuje z běžného rámce vyprávění a odkrývá odlišnou rovinu, v níž je sám vypravěčem: „Všechno ostatní je už jenom epilog.“(01:35:34)

Literární vypravěč je konstruován na základě Vieweghova alter ega, kde se společně s propojením tří postav (autor – vypravěč – hlavní postava) nachází odkazy na jeho život, dílo, ale také mediální vnímání. Návaznost na příběh Kvida, jak jsme si představili výše, není ve filmovém vyprávění uvedena. Aby se jednalo o zmiňovanou spojitost, musel by ve filmovém vyprávění hrát Oskara stejný herec jako v Báječných letech pod psa. Tomuto propojení dvou příběhů se však tvůrci vyhnuli a zaměřili se pouze na příběh týkající se milostného vztahu postaršího muže a mladé dívky. Na rozdíl od literárního vypravěče je ten filmový střídmejší. Prostřednictvím vypravěčského komentáře bylo docíleno proplétání dvou narativních rovin a časových pásem, které vypovídají o fiktivnosti příběhu.

2.3. Čas

Stejně jako v předchozím námi analyzovaném románu se i zde souběžně s rozdělením dvou dějových rovin mění časové pásmo. Prolínání současnosti s minulostí, a dokonce i s možnou budoucností probíhá bez jakéhokoliv rámce. Společně s intertextuálními odkazy v podobě citátů, úryvků z knih či poznámek ohledně možnosti literárního textu se tak čtenář pohybuje ve všech časových rovinách současně.

Příběh vyprávějící o vztahu učitele a rozmazlené dcery místního milionáře se však odehrává v chronologicky ukotvené časové rovině, do které vstupují různé předběžné zmínky (např. že Beáta zemře). Jiným způsobem je znázorněn akt spisovatelství, ve kterém vypravěč polemizuje o možnostech využití a uchopení textu, a je tudíž vyjádřen v budoucím (eventuálním) čase. Tímto předvídaním konce příběhu manipuluje vypravěč se čtenářem, a ačkoliv ho přesvědčuje o pravdivosti příběhu, pomocí časových nesrovnalostí tuto rovinu vyvrací: „Už se nemůžu dočkat, až o pár stránek dál Beátu pohřbím a dám si konečně voraz.“⁵⁹

Motiv Beátiny smrti se v literárním vyprávění několikrát opakuje. Tyto vztahy mezi tím, kolikrát se událost objevuje v příběhu, a tím, kolikrát je vyprávěna v textu, označuje Genette jako frekvenci. Beátinu smrt tedy můžeme podle jeho klasifikace zařadit do formy repetitivní, neboť se uskutečnila jednou, ale v textu je zmíněna opakovaně. Prostřednictvím prolepse se čtenář seznamuje s Beátiným koncem předtím, než jsou známy události tomu předcházející. Tento stále se opakující motiv Beátiny smrti odhaluje konec příběhu, ale také Oskarův zásah do vyprávění: *Ve stejném autě a na stejné silnici, kudy onoho léta jezdívala pro lásku, si o rok později – jen ještě o něco rychleji – dojela pro smrt.*⁶⁰

Prolínání současnosti s minulostí vyprávěného příběhu vychází také z použití gramatických prostředků, tj. příslovcí a příslovečných určení. Časovou rovinu lze tedy určit pomocí slov ‚dnes‘, kdy Oskar píše román, a ‚kdysi‘ (tenkrát), když se scházel s Beátou: „Když jsem s pugétem dneska odcházel z domova, zaznamenal jsem, že moje žena kupodivu žárlí i na dívky zpopelněné a po větru rozptýlené.“⁶¹

Ačkoli jsou v románu představeny dvě dějové i časové roviny, které představují rozdělení na „skutečnost“ (přítomnost) a fiktivnost (minulost/budoucnost), v závěru

⁵⁹ VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*, Praha: Český spisovatel, 1994, str. 177.

⁶⁰ Tamtéž, str. 124.

⁶¹ Tamtéž, str. 154.

románu je odhalena celá smyšlenost obou vyprávění. Původní roztřídění na dnes a kdysi se ruší, neboť vypravěč v závěru románu předkládá své manželce román, čímž zpochybní jak věrohodnost příběhu, tak také i její existenci ve vyprávění: „To ses zase vyřádil,“ pravila žena ironicky, když rukopis dočetla. Zkoumavě pozorovala, nakolik se sám tvářím provinile, aby tak odhadla rozsah a vážnost mých hříchů. Znamenalo to ovšem, že se teprve rozhoduje, zda se má či nemá naštvat. „Možná, žes měl přece jen radši vzít tu práci,“ pravila zamyšleně.⁶²

Z prolínání různých časových pásem románu vychází i adaptace. Konec celého snímku, kdy Oskar najde oznámení o Beátině úmrtí ve schránce, provází pomalá zatmíváčka spojená se závěrečnou hudbou. Divákovi je tak podsouváno, že se jedná o ukončení vyprávění, a tedy i celého filmu. Následuje však další sekvence, v níž si jeho žena čte napsaný román vyprávějící o fiktivnosti jeho vztahu s Beátou, a tedy i celého předchozího příběhu: „Už máš název?“ – „Co kdyby se to jmenovalo *Výchova dívek v Čechách*.“

Ve filmovém vyprávění dochází na rozdíl od pretextu k jinému vyústění příběhu. V závěrečné sekvenci filmu za Oskarem na autogramiádu jeho nové knihy přijde Alžběta Císařová, kterou měl původně doučovat: „Přece mě neodmítnete dvakrát. Můj otec vám chce nabídnout zajímavý honorář. (podává mu vizitku s nápísem Rudolf Císař). A mě by zase zajímalo, jak by to s náma bylo doopravdy.“(01:47:24)

Všechny předchozí milostné scény se opakují, avšak místo Beáty zastupuje roli Alžběta Císařová (obměněná retrospekce). Jedná se o totožnou herečku, která má černé, krátké vlasy. Tímto závěrečným shrnutím celého předchozího příběhu, nechali tvůrci otevřený konec, který v divákovi vyvolává otázky, zda byl vyprávěný příběh pravdivý nebo ne. Navázali tak na vypravěčovu hru na autenticitu, kdy zdůrazňoval pravdivost příběhu, ale také ji vyvracel. Zde si stejně jako čtenář na mnoha místech v textu není jistý pravdivostí příběhu ani divák.

Již zmiňované předběžné zmínky o Beátině smrti jsou součástí i filmového vyprávění. Předzvěsti o Beátině smrti se ve filmovém zpracování objevují pomocí symbolických záběrů. Poprvé je na znamení smrti nahlíženo ve scéně, kdy Oskar jde se svou dcerou kolem vrakoviště, na kterém stojí i Beátin nabouraný Golf. Smrt Beáty je rovněž předpovídána v sekvenci, kdy spolu s Oskarem jedou autem a těsně míjí

⁶² VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*, Praha: Český spisovatel, 1994, str. 183.

projíždějící vůz či v závěru filmu, když Oskar sleduje z autobusu opět Beátino auto na vrakovišti. Všechny tyto tři scény spojuje zpomalený záběr, nájezd kamery a pronikavé světlo, které prochází do dalšího záběru. Chronologické vyprávění narušuje rovněž vypravěčský komentář, který v ukázce prezentuje spisovatelský záměr týkající se usmrcení hlavní protagonistky vyprávění: „Tehdy mě poprvé napadlo, že až přijde čas, nechám svou Beátu zemřít. Zvolí si smrt dobrovolně, ale bude to rychlé jako blesk. Jako když jsme jezdili na naše místo na lesní cestě.“(01:30:22) Domníváme se, že tyto záběry nahrazují předběžné zmínky pretextu, v nichž Oskar jako spisovatel oznamoval čtenářům způsob usmrcení Beáty. Tyto symbolické záběry lze také chápat jako návod pro diváky k rozdělení dvou narativních rovin, jež odhalují fiktivnost vyprávěného příběhu a předznamenávají Beátin konec.

2.4. Postavy

Postava vypravěče románu je totožná s postavou hlavního hrdiny Oskara Wéggha, který se zamiluje do své žačky Beáty. Ve filmovém vyprávění se nejvíce projevuje právě jednání Oskara a Beáty, a proto je stejně jako jejich románové postavy považujeme za hlavní protagonisty. Důležité k vnímání odlišností postav románu a filmu je především herecké obsazení. Oskara ve filmu ztvárnil herec Ondřej Pavelka, který je však od své románové postavy o generaci starší. Protagonista v literární předloze je popisován jako třicátník, kdežto herci je čtyřicet. K výběru představitele Oskara měl zprvu výhrady i sám Michal Viewegh. Nakonec jej však tvůrci přesvědčili, což také Viewegh komentuje slovy: „...o těch pár let nejde. Jde o to, že on se Beátu příliš nesnažil pochopit – on se s ní chtěl vyspat. A to se může stát ve třiceti stejně jako ve čtyřiceti.“⁶³ Stejně jako protagonista literárního vyprávění vystupuje Oskar v adaptaci jako sečtělý, chytrý, vtipný a vášnivý. Věkový rozdíl protagonisty románu a jeho hereckého představitele žádným způsobem neovlivňuje odlišné vnímání vztahu Beáty a Oskara. Naopak můžeme říci, že obsazení staršího muže do role Oskara povýšilo motiv románu, tedy Oskarovu sexuální touhu po mladé dívce. Slova Michala Viewegha odkrývající úmysly protagonisty jsou odhalena i divákovi prostřednictvím voice over: „Položila mi asi tak tisíc otázek. Jenomže já ji nechtěl chápat, já s ní chtěl spát.“ (01:05:45)

⁶³ MÍŠKOVÁ, Věra: *Nakonec jsem filmařům nechal volnou ruku. Spisovatel Michal Viewegh nejen o vztahu k filmům natočeným podle jeho knih*. In: *Právo*. Roč. 7, 1997, č. 113, str. 10.

S postavou Oskara byly do adaptace přeneseny i autobiografické prvky Viewegha, které byly součástí románové předlohy. Oskar např. v úvodní sekvenci podepisuje na autogramiádě knihu *Názory na vraždu* a v závěru *Výchovu dívek v Čechách* s růžovou obálkou. K propojení postavy hlavního hrdiny se samotným spisovatelem přispělo také nově vzniklé Oskarovo příjmení Wégh. Tvůrci zachovali podobu literární předlohy, přičemž neúmyslně spojili Vieweghův románový příběh s jeho osobním. Vieweghovi nepřišla tato spojitost Oskara s jeho osobou vhodná, a proto se po této filmové adaptaci rozhodl, že si bude scénáře psát sám.

V průběhu románového vyprávění se nejvíce rozvíjí postava Beáty. Při prvním setkání s Oskarem je Beáta uzavřená do sebe, trpí depresemi a je apatická. Tyto stavy způsobil její rozchod s přítelem, který, jak se ukázalo, pracoval jako gigolo v nevěstinci Beátina otce. Ze zrady přítele i vlastního táty, který o tom věděl, se Beáta psychicky zhroutí. Král proto požádá Oskara, aby jí dával lekce tvůrčího psaní, díky kterým by přišla na jiné myšlenky. Beáta však hodiny s Oskarem sabotuje a vůbec s ním nekomunikuje. Její chování a pocity umocňuje také prostředí pokoje, ve kterém je uzavřena. Ve filmové adaptaci se jedná o tmavou místnost se zatemněnými okny, což koresponduje s popisem prostoru v románu: „V pokoji panovalo dusné a temné přítmí, neboť brokátové závěsy na oknech propouštěly opravdu jen minimum světla.“⁶⁴ Prostředí filmového vyprávění zdůrazňuje rovněž zlověstná hudba, která navozuje depresivní náladu Beáty.

Změna v Beátině chování se odráží ve změně prostředí a hudby, jak je tomu v sekvenci, kdy se Oskar dozví pravdu o jejím bývalém příteli. Beáta už neleží nehybná v posteli, ale baví se s Oskarem z kancelářského křesla. Do pokoje proniká světlo skrze rozhrnuté záclony a hraje doprovodná hudba z přehrávače. Toto prostředí podtrhuje Beátinu lepší náladu, která pramení z toho, že Oskar zná důvod jejího smutku. Prostředí Beátina pokoje se úplně promění v sekvenci, kdy se Oskar vrátí z dovolené dřív, protože si to Beáta vyžádá. V románové předloze je změna jejího chování rovněž znázorněna na základě prostoru pokoje, který je popisován takto: „Pohled, jenž se mi naskytl po otevření dveří Beátina pokoje, patří k těm *nezapomenutelným*. Závěsy byly roztažené. Pokoj byl uklizený. Na zubařském křesle seděl plyšový medvěd. (...) Beáta spala na ustlané posteli a umyté vlasy měla červenými mašličkami svázané do komicky odstávajících culíčků.“⁶⁵ Ve filmovém

⁶⁴ VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*, Praha: Český spisovatel, 1994, str. 28.

⁶⁵ Tamtéž, str. 94.

vyprávění je prostor pokoje slunečný, barevný a hraje příjemná hudba, která je dále součástí všech sekvencí, jež zdůrazňují postavu Beáty.

Beáta se do Oskara zamiluje a stanou se milenci. V jejich vztahu je šťastná, nespoutaná a vášnivá, což dokazuje např. milování ve zkušebních kabinkách či během jízdy autem, které je součástí filmového vyprávění. Nakonec však jejich vztah skončí rozchodem. V románovém vyprávění je důvod jejich rozchodu popisován jako zdouhavý proces, který začne ve chvíli, kdy se Beáta nadchne pro učitelskou profesi. Přestane se věnovat Oskarovi, až jej začne úplně ignorovat. K ukončení jejich vztahu přispělo také Beátino setkání se Stevem, který je popisován jako přitažlivější a zajímavější než ženatý učitel: „Vycenil bělostné zuby. Beáta se také usmála. Přejel jsem si jazykem po amalgamových plombách a vzájemně jsem je představil.“⁶⁶

Ve filmovém vyprávění je jejich vztah také ukončen Beátou, avšak s důrazem na změnu jejího chování. Celá scéna rozchodu probíhá v adaptaci dramatičtější. Oskar se snaží zastavit Beátu a promluvit si s ní, ta mu však uteče do tělocvičny, kam ji Oskar následuje. Zde se Oskar pokusí Beátu políbit, ale ta se mu vyškubne z objetí a spadne na zem. Po této potyčce oba sedí na žínkách a Beáta hovoří k Oskarovi: „Zajímalo tě někdy něco jinýho?! Skončeme to, Oskare. Nemá to cenu. Mně nevadilo, že máš ženu a dceru. Já jsem na to vůbec nemyslela, ale pak jsem si na ně počkala a tvoje žena jí říkala Báří. To bys musel být jinej, abych to unesla.“ Na rozdíl od románové předlohy, kde Beátu netrápil pocit viny, je filmová Beáta křehká, zranitelná a soucítí s Oskarovou ženou. Filmová sekvence zaměřená na rozchod tak odkrývá kladné charakterové vlastnosti Beáty. V románové předloze byla Beáta povrchní a rozmazlená. Domníváme se, že právě tato scéna rozchodu zdůraznila Beátu jako lidskou bytost, která byla v románovém vyprávění popisována pouze jako objekt Oskarovy sexuální touhy. Sama Geislerová v rozhovoru pro Českou televizi uvedla, že chtěla hrát vážnou postavu, odmítala grotesku a chtěla drama, což je z jejího ztvárnění Beáty také patrné.

Zvrat v Beátině chování nastává po rozchodu s Oskarem, kdy se snaží najít vhodného partnera, avšak marně. Ve filmu ovlivňuje výběr partnera, se kterým se stýká, i její vzhled. Se Stevem je bláznivá, hyperaktivní a kontroverzní. Mluví rychle a bezmyšlenkovitě, má zelené vlasy, piercing a žvýká. S dalším přítelem, ekologicky založeným Jakubem, působí Beáta klidně, vyrovnaně, avšak Oskar ji potká při

⁶⁶VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 148.

happeningu ochránců zvířat. Beáta má na sobě bílé prostěradlo, na kterém jsou červenou barvou napsána hesla odkazující k záchraně přírody. S Jakubem se Beáta dokonce zasnoubí, ale svatba se nakonec neuskuteční, neboť Jakub odjede do Norska zachraňovat velryby. Po neúspěšném hledání plnohodnotného vztahu se Beáta uchýlí k víře. Proměna Beáty na věřící osobu není v románovém vyprávění tak radikální, jak je ukázáno v adaptaci. Beáta sice změní své myšlení, ale je pořád stejně ironická, veselá a přátelská, což je možné vyvodit i z ukázky, kdy ji Oskar navštíví u ní doma: „Co jsi čekal?“ usmívala se Beáta. „Strohou světničku klášterní novicky?“ Vypadala dobře, ale uspokojilo mne především to, že byla schopna ironie. (...) Druhý křížek jsem objevil ve výstřihu jejího lacrossového trička. (...) Strávili jsme pak velice hezký, křesťanský podvečer. Mluvili jsme o Agátě, o škole a o psaní a vydávání knih. Když jsem odcházel, nechala se políbit na tvář a chystala se mi na čele udělat křížek. Ona!“⁶⁷ Ve filmovém vyprávění se sejdou v kavárně a Beáta působí nevýrazně, zakřiknutě a smutně. Odlišnost v jejím chování podtrhuje rovněž oblečení. Má na sobě košili zapnutou u krku, dlouhý šedý kabát, vlasy má svázané úhledně do copu a mluví tichým tónem.

V románové předloze se Beátiny povahové vlastnosti nemění, mění se pouze její přesvědčení, které je závislé zvláště na partnerovi, se kterým se stýká. Např. se Stevem se z ní stává intelektuálka, s Jakubem je záchránkyní přírody a vegetariánkou. Přes odlišné názory je stále ironická a přátelská. Odlišné vnímání Beáty v adaptaci způsobilo především zachování událostí soustředících na Beátiny vztahy (tedy výběr partnera) a vystupňování jejího zoufalství. Náhlé charakterové změny, které souvisí s výběrem partnera, zdůraznily její depresivní stavy a rovněž poukázaly na Beátinu psychologickou motivaci, jež v závěru vyprávění vedla k sebevraždě. Postava Beáty se tak ve filmovém vyprávění rozšířila a stala se plastičtější.

K odlišnému vnímání postavy Beáty přispěla rovněž představitelka této role Anna Geislerová, jež chápala příběh jako drama. Tato herečka společně s Ondřejem Pavelkou vytvořila dokonalý pár, který byl kladně hodnocen i kritikou: „Anna Geislerová jakoby se pro roli Beáty narodila, dává jí zvláštní podobu, která vlastně po celou dobu vůbec nepřipouští otázku proč. Je prostě taková, jaká je. Žije svým vlastním životem až do konce. Výborným partnerem je jí Ondřej Pavelka, který, ač

⁶⁷ VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*. Praha: Český spisovatel, 1994, str. 179.

zjistě starší než jeho románová předloha, zahrál Oskara, jemuž Beátino kouzlo zatemnilo mozek, velmi přesvědčivě.“⁶⁸

Vlastní vedlejší postavy filmového vyprávění jsou Beátin otec Karel Král (v románu křestním jménem Denis), Beátina mladší sestra Agáta a Oskarova manželka Anděla. Postava Krále je v románové předloze popisována odlišným způsobem, než je představena v adaptaci. V obou příbězích se jedná o vlivného podnikatele a milionáře, který vlastní v okolí několik podniků. V očích místních je vnímán jako „mafíán“, protože vlastní několik domů a schází se s politiky. V románu je např. zmíněn Petr Čermák, se kterým Král hraje tenis. Právě vztahy s vlivnými politiky 90. let, kteří byli spojováni s řadou kauz a finančních machinací, zdůrazňují vnímání postavy Krále. V literárním vyprávění lze postavu Krále chápat jako jakýsi obraz společnosti po roce 1989, kdy se řada podnikatelů scházela s politiky. Zatímco je v románové předloze Král popisován jako mafíán, ve filmu zastává jeho postava především post otce, jenž se snaží za všech okolností získat zpět důvěru své dcery. Tuto změnu dokazuje rovněž změna prostředí, kdy Král (Milan Lasic) pozve Oskara na skleničku k sobě do pracovny. V románovém vyprávění je jejich rozhovor o Beátě zasazen do prostředí jednoho z Králových podniků, konkrétně do nevěstince. Postava Krále tímto způsobem rozvinula v adaptaci další téma pretextu, tj. vztah otce a dcery, jenž byl v románové předloze součástí povídky *Táta a já*.

Za vedlejší postavy literárního vyprávění a funkční vedlejší postavy v adaptaci klasifikujeme Královou, bodyguardy Jiříka a Petříka, Oskarovu dceru Barboru a učitelský sbor, který pouze umocňuje prostředí, ve kterém se Oskar pohybuje.

⁶⁸ MÍŠKOVÁ, Věra: *Herci táhnou Kolihův film Výchova dívek v Čechách*. In: Právo. roč. 17, 1997, č. 4, str. 10.

3. Román pro ženy

Román byl poprvé vydán v roce 2001 v nakladatelství Petrov. Vzniku tohoto románu předcházela řada událostí, jež ovlivnila jeho výslednou podobu. V roce 1999 se na Viewegha obrátil ředitel reklamní agentury Rencar, která pronajímá reklamní plochu v hromadné dopravě, s dotazem, zda by nechtěl projekt *Poezie v metru* rozšířit o prózu. Vieweghovi se tento nápad líbil, a proto se spoluprací souhlasil. K této příležitosti pak vymyslel fiktivní příběh pracovníka reklamní agentury, muže středního věku, který formou otevřených dopisů bojuje o svou ztracenou lásku Marii. Tento krátký milostný román, obsahující šest dopisů korespondovaných Marii, napsal Viewegh během několika hodin. Kampaň začala v lednu 2000, kdy byl místo reklam umístěn první z dopisů podepsaný pouze iniciálou A. Protože nebyl tvůrce dopisů známý, vyvolalo to otázky u veřejnosti, ale i v médiích u nás a v zahraničí. Dopisy se nacházely především v pražském metru na trase A a C a byly publikovány po dobu 6 měsíců. Až po roce se ukázalo, že autorem těchto fiktivních textů byl Michal Viewegh, který měl již v té době rozpracovaný román.

Viewegh považoval tento projekt po skončení za uzavřený, avšak k vytvořenému příběhu Marie a jejího anonymního pisatele (obdivovatele, milence) se stále vracel. „V následujících týdnech a měsících jsem se nejednou přistihl, že na protagonisty dopisů myslím – a to nejen v metru. Vrátil se k němu? ptával jsem se v duchu sám sebe, možná podobně jako ty z vás, které jste dopisy četly. Nakonec jsem v existenci obou postav uvěřil (pouze jsem jim přidělil jiná jména: Laura a Oliver).“⁶⁹ Viewegh se proto k dopisům vrátil a na základě jejich obsahu vytvořil Román pro ženy. Jelikož Viewegh vycházel z dopisů, které lidé znali z metra, vytvořil tak knize bezplatnou reklamu. Proдалo se jí přes 80 tisíc výtisků a vyšla v Německu, Chorvatsku a Itálii.

Filmová adaptace Románu pro ženy (2005) vznikala za podpory společnosti IN Film Rudolfa Biermanna, který se podílel také na Účastnících zájezdu. Hlavním producentem snímku určeného pro kina se poprvé stala Televize Nova. V této adaptaci Viewegh poprvé vyslovil přání, zda by mohl sám napsat scénář. Po předchozích adaptacích upřednostňoval vlastní text, z něhož by vycházela i filmová verze jeho

⁶⁹ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*, přebal knihy.

románu: „Pochopil jsem, že psát si scénáře je pro autora vlastně jediná možnost, jak může film výrazněji ovlivnit. Tak jsem si ve smlouvě vyhradil napsání scénáře.“⁷⁰

Režie se ujal Filip Renč, který považoval filmové zpracování Vieweghova románu za výzvu: „...jak filmařsky naložit s látkou natolik literární, jak z ní udělat vizuální a situační záležitost. Michal Viewegh je mistr dialogu a drobnohledu českých postaviček. Byla pro mne pocta a zároveň neuvěřitelná práce natočit jeho román. Viewegh je čtivý, zábavný autor, ale nepíše pro film.“⁷¹ V průběhu vzniku adaptace se hovořilo o inspiraci dvěma známými filmy. Renč osciloval k poeticky laděnému snímku Amélie z Montmartu, naopak způsob vypravěčského komentáře s odlišným děním na plátně zase připomínal Deník Bridget Jones. Výsledný produkt se však podle mnoha recenzentů podobá spíše americkému hitu Sex ve městě.⁷² Tvůrci adaptace přímý vzor těchto filmů nepotvrzují, ani nevyvrací.

V souvislosti s názvem literární předlohy, která se orientuje spíše na čtenářky, navrhl Renč změnit název filmu: „Původně jsem chtěl pro film jiný název, aby muže neodrazoval. Sám nevím, jestli bych si koupil lístek na takový filmový titul. Taky nemyslím, že se film musí vždy jmenovat stejně jak předloha. Ale s producenty Petrem Chajdou a Tomášem Hoffmanem jsme došli k závěru, že by asi bylo škoda nevyužít tak populárního titulu Vieweghova bestselleru.“⁷³

V souvislosti s touto adaptací se již hovořilo o velkém finančním potenciálu filmu. U předchozích románů to tak nebylo, Viewegh byl na začátku své kariéry, a tak divácký úspěch nebyl zaručen. V roce 2005, kdy se natáčel Román pro ženy, byl Viewegh už natolik známý, že producenti snímku předpokládali kladný divácký ohlas, což se jim také později potvrdilo. Tento snímek považujeme pro filmaře za zlomový i z toho důvodu, že se jedná o jinou produkční společnost (TV Nova, dříve ČT), která rozšiřuje marketingovou strategii i distribuci snímku. Četnost adaptací Vieweghových předloh se po tomto filmu zvyšuje: Účastníci zájezdu (2006), Povídky o manželství a o sexu – Nestyda (2008), Případ nevěrné Kláry (2009), Andělé všedního dne (2014) a připravovaný snímek Vybíjená (2015).

⁷⁰ Rozhovor Michal Viewegh. Viz BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 61.

⁷¹ SPÁČILOVÁ, Mirka: *Nehodlám točit cokoli, tvrdí Renč*. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/nehodlam-tocit-cokoli-tvrdi-renc-dob-filmvideo.aspx?c=A050413_205008_filmvideo_kot [cit. 5. 10. 2014]

⁷² SPÁČILOVÁ, Mirka: *Renč točí Vieweghův Román pro ženy*. In: MF Dnes. Roč. 15, 2004, č. 183, str. B1.

⁷³ Tamtéž, str. B1.

Filmová adaptace Románu pro ženy přesáhla půlmilionovou návštěvnost a stala se nejoblíbenějším filmem roku 2005. V souvislosti s úspěšností snímku vznikl ve spolupráci Viewegha a Biermanna další projekt, divadelní festival Báječné léto s Michalem Vieweghem. Po úspěchu inscenace Románu pro ženy zde vzniklo i představení Biomanželka. Tento festival probíhal v letech 2011 a 2012 ve Švandově divadle.

3.1. Proměna příběhu

Vyprávění se zaměřuje na milostné peripetie dvacetileté Laury, která je hlavní hrdinkou a zároveň vypravěčkou příběhu. Děj románu je členěn do několika krátkých kapitol, v nichž se Laura zaměřuje na své milostné vztahy, ale také na vztahy své matky Jany či kamarádky Ingrid. V centru příběhu stojí příběh líčící vztah Laury se starším mužem Oliverem.

Laura se na dovolené v Chorvatsku, kde je se svým přítelem Rickiem, seznámí s Oliverem. Sblíží se spolu, po návratu domů se začnou vídat, až se nakonec spolu pomilují. Ráno se Oliver v bytě střetne s Lauřinou matkou a vyjde najevo, že je to její bývalý přítel, kterému přezdívala Pažout. Toto zjištění ze začátku nesou oba velice těžce, avšak nakonec se s tím smíří. Laura se rozejde s Rickiem a začne se scházet s Oliverem, ke kterému se později i nastěhuje. Jejich vztah se rozpadne poté, co Laura Olivera podvede s ředitelem reklamní agentury, se kterým se seznámí na stejném místě jako s Oliverem. Laura je po rozchodu s Oliverem sama, ale pak naváže krátkou známost se studentem Robertem. V závěru vyprávění se nakonec vrátí k Oliverovi, jenž ji kontaktuje formou milostných dopisů v metru.

Do hlavní dějové linie románu týkající se vztahu Laury a Olivera vstupují dílčí vedlejší linie, které reflektují události zaměřené na Lauřinu matku, její kamarádku Ingrid, Lauřiny předchozí vztahy či popis jejího života. Např. když Laura hovoří o své mamě Janě, vypráví i o jejích vztazích a její charakteristice. Vyprávění je členěno do krátkých kapitol, které obsahují výčet toho, co kapitola obsahuje: „Oliver má pěnu u pusy – Je trvalý cit pouhý mýtus? – Spadla z oblaků – Výchova celníků v Čechách.“⁷⁴ Vyprávění je zkratkovité, úsečné a svou stylizací se přibližuje formě textových zpráv. Během své úvahy nad definicí románu přirovnává samotná Laura román k esemeskám, které se v románu vyskytují: „Co jsou to vlastně romány? Nic

⁷⁴ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 142.

než dlouhé textové zprávy, napadlo mě v té souvislosti jednou. *Odeslat všem.*⁷⁵ Této ideji odpovídá i Lauřin vypravěčský styl, který tvoří krátké kapitoly, stručné dialogy postav i náčrt jednotlivých událostí.

Lauřino vyprávění se prolíná s Oliverovými dopisy, které jsou odlišně stylizovány. Zatímco Laura se soustředí na zkratkovitost a „svůj“ román píše stručnou formou, Oliverovy milostné dopisy se zaměřují na vyjádření hlubokých myšlenek a ve srovnání s Lauřiným stylem jsou formulovány vznešeným, až archaickým jazykem. Tyto odlišné formy vyprávění stojí mezi sebou v kontrastu, kdy Lauřin vypravěčský styl koresponduje s moderní dobou, zatímco Oliver jako vypravěč vyzdvihuje jazykové prostředky hodnotné literatury.

Domníváme se, že touto dvojí formou vyprávění chtěl Viewegh vytknout zkratkovitost textových zpráv, které jsou typické pro tempo moderní doby, s milostnými dopisy, jež zastupují hodnotnou literaturu. Odlišná stylizace Oliverova vyprávění rovněž umocnila Lauřin vypravěčský styl i její povahu moderní ženy, která žije v uspěchané době.

Adaptace vychází z událostí pretextu, avšak z filmového vyprávění jsou vypuštěny příhody, které doplňují či konkretizují vyprávěný příběh: např. různé rozepře Laury a Olivera, její cesta do New Yorku, návštěva Oliverových rodičů atd. Jelikož se však scénáře ujal samotný Viewegh, byla v adaptaci zachována většina situací, gagy, linie vztahů, ale i charakteristika postav a jejich promluvy. Vynechány byly pouze ty postavy, které se týkaly právě upřesnění událostí: postava Lauřina zubaře Mrázka a jejího posledního přítele Roberta. Protože filmové vyprávění klade důraz především na vztah Laury a Olivera, byl postavám Lauřiny matky, Ingrid či Huberta vymezen menší prostor, než tomu bylo v předloze. Naopak se rozvinula postava kadeřnice Sandry, která se stala přímým posluchačem Lauřina vyprávění. O některých postavách se v adaptaci pouze hovoří a nejsou explicitně prezentovány, např. je možné slyšet hlas sousedky Žemlové, která není ve filmovém vyprávění zastoupena.

Adaptace je založena na retrospektivním vyprávění, do kterého vstupují dílčí události Lauřina příběhu. V úvodní filmové sekvenci jede Laura metrem do kadeřnictví, kde začne vyprávět svůj příběh. Na začátku vyprávění dochází k seznámení diváka s Lauřinou matkou, jejími vztahy a rovněž s Oliverem, který jí

⁷⁵ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 50.

píše dopisy z metra. Tyto roviny se vzájemně prolínají. Do dění na plátně vstupuje i Lauřin hlas v podobě vypravěčského komentáře. Její příběh se prolíná s prostředím kadeřnictví, kde Laura jednotlivé události příběhu komentuje. Např. když vypráví o tom, jak s Oliverem na večírku potkali jeho bývalou přítelkyni Bludičku, vstoupí do vyprávění kadeřnice Sandra, která se jí ptá: „Ta, co s ním měla být v Tatrách?“ Laura: „Jo, to je vona.“ Domníváme se, že průběžné glosování Laury a Sandry mělo jednotlivé události vysvětlit, ale také umocnit dojem z vyprávění a vzbudit tak zájem o pokračování.

Kromě mezilidských vztahů se románové vyprávění zabývá také dalšími tématy, která jsou v adaptaci pouze naznačena. Do románu je zahrnut výsměch vůči ženským časopisům, čímž je svým způsobem parodován i titulní žánr románu. Tato oblast je zdůrazněna především Lauřinou prací, která se týká právě publikování článků pro ženy. Laura pracuje jako redaktorka jednoho magazínu pro ženy, který jim radí, jak se mají chovat či co mají jíst, ale sama si neví se životem rady. Práce redaktorky i celkové prostředí redakce *Vyrovnané ženy* je popisováno jako neprofesionální a nekompetentní s tím, co předkládá svým čtenářkám, což např. dokazuje událost pretextu, kdy si redaktorky vymyslí horoskop: „Odnesu si ho ke stolu a přečtu si svůj horoskop na příští týden: *Zdá se, že osud proti vám zahájil dlouhodobou ofenzívu, jejímž jediným účelem je vás zničit. Nezoufejte, jako vždy dokážete nepříteli osudu změnit. Obrňte se trpělivostí a zahajte vynalézavý protiútok.* „Hm,“ vracím zklamaně papír Vlastě. „Tak dík.“ Když jdu o chvíli později na záchod, Zdeňka za mnou vyběhne na chodbu. „Ten idiot (astrolog) to zas poslal pozdě,“ šeptá mi. „Musely jsme to s Vlastou napsat samy...“ Tiše se hihňáme všem našim čtenářkám.⁷⁶

Vedle výsměchu vůči pokleslosti dámských žurnálů paroduje Viewegh také prostředí reklamy. Tato oblast je představena prostřednictvím postavy Olivera, který pracuje jako kreativce. Náplní jeho práce je právě tvorba různých sloganů pro známé značky, čímž Oliver ironicky zesměšňuje vlastní práci. Např. když se srovnává s ředitelem reklamní agentury, kterého s Laurou potkají v Chorvatsku. Pomocí textového aparátu jsou zdůrazněny Oliverovy kritiky jeho značkového oblečení: „Já budu mít své páchnoucí sandály, špinavé kraťasy a nějakou příšernou košili s roztřepeným límečkem, zatímco on bude mít černé kožené perforované mokasíny

⁷⁶ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 117–118.

Camel, černé plátěné džíny **Replay**, černé strečové tričko **Next** a lehké bílé sako **Hugo Boss**, které ti později galantně přehodí přes prochládlá nahá ramena.⁷⁷

Literární vyprávění se především věnuje vývoji vztahů mezi mužem a ženou s důrazem na jejich různé názory. Jednotlivé odlišnosti jsou reprezentovány na vztahu Laury a Olivera, kdy mu Laura vyčítá jeho nadměrné pití či jeho styl oblékání. Jejich milostný vztah tak v literárním vyprávění kolísá mezi hádkami a usmiřováním. K proměnlivosti daných událostí přispívá především Lauřina nerozhodná povaha a její touha po dokonalém partnerovi. Ta se projevuje především častým zobecňováním vztahů mužů a žen, kdy Laura vytýká Oliverovi některé mužské zvyky: „Svět se nedělí na chlapy a ženský, jak se ti snažej namluvit v Cosmopolitanu, svět je jenom jeden. Všichni jsme na stejné lodi. Všichni, ty i já, jsme ve stejném unisex průseru s názvem **Lidskej život** – tak už to konečně pochop!“⁷⁸ Viewegh tímto způsobem vyvrací ženské vnímání vztahů vyjádřené v milostných románech a staví vztah Laury a Olivera do reálné roviny. Vedle milostných vztahů je v literárním vyprávění poukázáno také na přátelství Laury a Ingrid a vztah matky a dcery. V souvislosti s důrazem na vztah Laury a Olivera byly však tyto vztahy z adaptace odsunuty.

Jednotlivé úvahy o vztazích mezi mužem a ženou, nad nimiž Laura s Oliverem polemizují, se z adaptace vytratily. Proměnily se také události pretextu, které byly původně líčeny jako vyhocené situace. V důsledku dodržení žánrové formy filmu bylo vyprávění odlehčeno a na jednotlivé události je nahlíženo s ironií a nadsázkou. Společně s těmito proměnami událostí se mění i chování postav, které vnímají dílčí situace s humorem, čímž je umocněn dojem z vyprávění. Např. odhalení Pažouta je ve filmovém vyprávění převedeno do humorné podoby, naopak v románové předloze vystupuje tato událost dramaticky z jednání postav: „Mami,‘ říkám chlácholivě, ‚dobře, je to obrovská, asi nepříjemná **náhoda** – ale není to přece nič **vina**...‘ Práví, že o tom nechce mluvit. Potřebuje prý nějaký čas, aby se s tím vyrovnala – pokud to vůbec někdy dokáže. Ztěžka vstane, jde do kuchyně a zavře za sebou dveře. Zaklepu na dveře koupelny. Oliver mi otevře. Zdrceně sedí na okraji vany, ručník stále v klíně. Líbám ho, ale on zůstává netečný.“⁷⁹

Filmové vyprávění nahlíží na jednotlivé události pretextu s humorem a ironií. K této zásadní proměně adaptace přispělo především žánrové zařazení snímku jako

⁷⁷ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 215.

⁷⁸ Tamtéž, str. 174.

⁷⁹ Tamtéž, str. 99.

„oddechové, ale inteligentní romantické komedie“⁸⁰ (přesné znění požadavku producentů). S tímto nárokem na film pracoval především režisér snímku Filip Renč, který kladl důraz na herecké výkony, přičemž mírnil touhu herců po vážných tématech a hloubce jejich jednání: „Lidi, lehčeji, lehčeji! Děláme romantickou komedii! To není Čechov!“⁸¹

Ve filmovém vyprávění je rovněž vynecháno několik erotických scén pretextu. Tato regulace způsobila, že se adaptace víc zaměřuje na vztahy a zdůrazňuje intimní chvílky partnerů zaměřené na romantiku a trávení volného času, např. společné koupele ve vaně, procházky, různé společné výlety, nákupy, večeře, atd. Erotické scény jsou ve filmovém vyprávění pouze naznačeny (tj. události před a po milování). Tímto způsobem tvůrci splnili dodržení konvencí žánru. V adaptaci byla zachována pouze milostná scéna Laury a Rickieho, v níž Rickie aplikuje Lauře mast. V souvislosti s touto sekvencí byly do filmového vyprávění přeneseny i promluvy postav.

Domníváme se, že tato erotická scéna byla do filmového vyprávění vybrána, protože zdůrazňuje Rickieho povahové vlastnosti a zároveň jeho vztah s Laurou, která jej sice vnímá jako hodného a spolehlivého, ale nemiluje ho. Erotické scény ve filmové adaptaci se neseťkaly s kladným přijetím. Podle Věry Míškové totiž většina milostných scén může u diváků vyvolat pocit trapnosti: „(...) – co je psáno a v knize působí intimně, na plátně zavádí nezřídka oplzlostí. Není jich tam ale příliš mnoho a není ani pochyb, že přinejmenším část publika tuto notu ocení.“⁸²

Závěr románového vyprávění je odlišný než ve filmové adaptaci. Laura se po rozchodu s Oliverem schází s novým přítelem, studentem Robertem. Společně pak píšou Oliverovi zprávy, v nichž jej žádají, aby s dopisy v metru přestal. Vztah Laury a Olivera se nakonec obnoví, avšak není zde popsán průběh tohoto usmíření. Laura pouze v epilogu uvádí (vypráví), jak spolu s Oliverem slaví Vánoce: (Ano, já vím, milé dámy... Já **taky** miluju šťastné konce...) ... Sednu si Oliverovi na klín a zamyšleně si věnec prohlížím. Oliver mě opatrně obejmě a volnou rukou mi hladí obrovské břicho.⁸³

⁸⁰ SPÁČILOVÁ, Mirka: *Renč točí Vieweghův Román pro ženy*. MF Dnes. Roč. 15, 2004, č. 183, str. B1.

⁸¹ VERECKÝ, Ladislav: *Marek Vašut. Láska je jen krásná chemická reakce*. In: MF Dnes magazin. Roč. 16, 2005, č. 15, str. 28.

⁸² MÍŠKOVÁ, Věra: *Viewegh a Renč míří na osrdí a bránici*. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/54210-viewegh-a-renc-miri-na-osrdi-a-branici.html> [cit. 6. 10. 2014]

⁸³ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 264.

Ve filmovém vyprávění se v souvislosti s žánrovým zařazením snímku změnilo i vyústění příběhu. Během vyprávění svého příběhu kadeřnici Sandře si Laura uvědomí, že Olivera nejspíš stále miluje. Sandra ji proto nabádá, aby si dopis v metru přečetla do konce. Po přečtení dopisu v metru se Laura rozběhne za Oliverem do reklamní agentury. Oliver prezentuje klientovi reklamu na tampóny, všimne si Laury a začnou se líbat (zpomalený záběr snímající Olivera a Lauru v objetí). Na tuto sekvenci navazuje událost, kdy všichni společně (i se sousedem Žemlou) slaví Vánoce. K této události také přibyla nově vzniklá scéna, v níž se Lauřina kadeřnice Sandra seznámí s grafikem Mirkem. Soudíme, že odlišný závěr, který je navíc velice předvídatelný, zdůrazňuje lehkost vyprávění a rovněž filmový žánr romantické komedie.

Domníváme se, že tyto jednotlivé změny, tj. vynechání erotických scén a vážných témat, měly příběh odlehčit a zdůraznit tak humornou stránku filmového vyprávění. Vztahy mezi postavami nejsou vyhrocené a veškeré události jsou předkládány s ironií a vtipem. S těmito změnami především souvisí požadavek producentů, aby se jednalo o oddechovou, ale inteligentní romantickou komedii. „Ovšem tam, kde se Vieweghovi v románu daří udržet ironický tón, se nám zde dostává jen zploštělého pokusu o lehkou žánrovou komedii, která však bohužel nevyuniká ani vtipnými situacemi, natož dialogy, a celkový dojem nezachrání ani (jinak) poměrně kvalitní herci.“⁸⁴

3.2. Vypravěč

Jak už jsme uvedli, Laura je protagonistkou vyprávění, ale zároveň i vypravěčkou. Příběh je tedy reflektován skrze homodiegetického a intradiegetického vypravěče. Laura se zároveň prezentuje jako autorka románu, přičemž do událostí ani do promluv postav nijak nezasahuje. Literární vyprávění je zahájeno prologem, v němž Laura seznamuje čtenářky se svou osobou, ale také s žánrovým zařazením knihy: „Milé dámy, tohle je můj milostný román. To zní dobře, ne? Milostný román se vším všudy, řekl by Oliver. O něm je ten román především.“⁸⁵ Laura komentuje předkládané události a současně oslovuje potenciální čtenářky, které navádí k pochopení či k souhlasu dílčích situací. Toto přímé kontaktování čtenáře se

⁸⁴ MORAVCOVÁ, Tereza: *Román pro ženy: Barevné leporelo*. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=866> [cit. 8. 11. 2014]

⁸⁵ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 11.

v románu několikrát opakuje: „Myslím, milé sestry, že si to určitě dokážete představit – mobil přece dneska máme každá. Vsadím se, že moc dobře víte, jaké takové jedno pípnutí dokáže vytvořit dusno.“⁸⁶

Domníváme se, že tímto přímým oslovením čtenářek v románu se vyprávění mělo přiblížit formě dámských časopisů a ironicky tak vyzdvihnout i Lauřin příběh. Společně s oslovením čtenářek je v ukázce také kladen důraz na spojitost Lauřiných zkušeností se zkušenostmi čtenářek, což rovněž odkazuje k podobě ženských magazínů, kde jsou dílčí starosti, zážitky a vztahy často zobecňovány. Jednotlivé prvky vyprávění parodují ženské časopisy, ale i samotné vyprávění Lauřina příběhu.

Adaptace začíná sekvencí, kdy Laura jede do kadeřnictví. Cestou v metru narazí na Oliverův dopis a letmo se do něj začte. Když pak dojde do salónu, začnou se kadeřnice vyptávat na tyto dopisy v reklamních rámečcích. Jejich otázky nejsou mířeny na Lauru, ale ptají se všeobecně svých zákaznic. Laura pak prostřednictvím vypravěčského komentáře představí svou mámu, její vztahy a sebe. Pak se narativ vrací zpět do kadeřnictví, kde Laura ukazuje kadeřnicím fotku Jeffa, svého prvního přítele. Na tuto sekvenci navazuje vyprávění o jejich setkání a jejich vztahu. Vyprávěný příběh, který Laura prezentuje své kadeřnici Sandře a dalším přítomným, se prolíná s prostředím kadeřnictví. Tento motiv byl rovněž součástí pretextu. Ve filmovém vyprávění je tak rozpracována část literární předlohy, kdy Laura po návratu z dovolené navštíví kadeřnictví a tam vypráví, jak se seznámila s Oliverem: „Už ho (Rickieho) nemiluju!“ křičím s úsměvem. „Zamilovala jsem se tam do skoro čtyřicetiletýho chlapa! Věřily byste tomu?“ Najednou je ticho. Najednou není slyšet ani jediný fén. Všechny kadeřnice i zákaznice se ke mně pobaveně otáčejí. „Jo tak proto to tak spěchalo!“ říká spokojeně Sandra a triumfálně se rozhlíží. Přitahuje si sousední křeslo a sedá si vedle mě. „Ježišmarjá, tak honem vyprávějte...“⁸⁷

Na tento motiv ženské zvědavosti navázal Viewegh i ve svém scénáři, kdy do lineárně vyprávěného příběhu Laury vstupuje právě postava její kadeřnice Sandry. Vyprávění se tak prostřednictvím retrospekce navrácí zpět do prostředí salónu, kde Laura vypráví svůj příběh. Sandra jednotlivé události reflektuje. Např. v sekvenci, kdy se Laura zeptá Olivera, zda si ji někdy vezme. Příběh se vrací zpět do prostředí salónu, kde na to Sandra reaguje: „Takhle jsi mu to řekla narovinu?“ Laura odpoví: „Jo, přesně takhle.“ Vyprávění se pak opět soustředí na předkládaný příběh Laury a Olivera. Na

⁸⁶ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 18.

⁸⁷ Tamtéž, str. 63.

Lauřinu otázku odpoví Oliver souhlasem, přičemž se vyprávění opět vrací do salónu, kde se kadeřnice radují. Sandra je z Oliverovy reakce taky nadšená: „Řekl jo! Ty z toho nemáš radost?“ Laura se tváří smutně a pokračuje ve vyprávění (prostřednictvím voice over): „Jenže ani ne po roce začal náš vztah znova skřípat. Paradoxně na tomtéž místě, kde jsme se seznámili. V Tatrách.“ (01:09:30 – 1:10:07)

Tyto Sandřiny a Lauřiny vstupy do příběhu urychlují tempo vyprávění, ale také zdůrazňují charakter jednotlivých událostí. Některé sekvence v kadeřnictví sledují pouze Sandřinu smutnou či veselou tvář. Tímto způsobem dochází také k návaznosti dvou odlišných scén. Např. když Laura přistihne Olivera, jak se líbá se svou bývalou partnerkou, vyběhne ven na ulici a tam pláče. Do tohoto vyprávění vstoupí smutná tvář kadeřnice Sandry. Následuje pak sekvence, kdy ubřečená Laura zvoní u Ingrid v bytě. Prostřednictvím Sandřiny tváře jsou reflektovány pocity hlavní hrdinky a je usměrněna atmosféra vyprávěného příběhu. Když se pak Laura s Oliverem rozejdou, je zobrazen detail na Sandru, jak pláče.

Společně s vypravěčským komentářem Laury (ale i Olivera a Rickieho) jsou zde využity také kamerové záběry, ze kterých si divák vytváří příběh individuálně. Lauřin vypravěčský komentář průběžně glosuje dění na plátně, někdy však v rozporu s tím, co vidíme. Na mnoha místech je však vypravěčský komentář využit společně s obrazem, kdy oba prvky mezi sebou korespondují a zdůrazňují tak dvakrát předkládaný příběh: např. „Do Jeffa jsem se zamilovala hned druhou hodinu. Když jsme s ostatními studenty začali mluvit česky, upadal do roztomilých rozpaků a svýma hezkýma modrozelenýma očima bezmocně těkal po učebně.“ (Vidíme, jak Jeff skutečně očima těká po učebně).

Lauřin vypravěčský komentář odkazuje k jednatřiceti postavám a komentuje dění na plátně. Voice over se v adaptaci poprvé objevuje ve chvíli, kdy Laura začne představovat svou mámu: „Tak tohle je moje máma. Jmenuje se Jana, je tak trochu praštná a pracuje jako překladatelka frániny a angliny na volné noze.“

Vedle Lauřina vypravěčského komentáře je součástí adaptace také Oliverův voice over. Jeho hlas se nachází v sekvencích, v nichž píše dopisy Lauře, nebo když si je Laura pročítá v metru. V průběhu těchto sekvencí se kamera soustředí na napsaný text, ať už v metru, či na monitoru Oliverova počítače. Oliverovým voice overem je zahájena také úvodní sekvence filmového vyprávění: „Nepřestávám na Tebe myslet: na Tvoje věčně studené ruce, na Tvou bledou pleť, na to zlatavé chmýří na Tvém krku, na tu malou jizvičku na pravém koleni... Na to, jak si přidržuješ sukni, když

vystupuješ z auta. Jak přivíráš oči, když se ráno sprchuješ. Jak spíš. Jak dýcháš. Jak žiješ.“⁸⁸ Tento text přesně odpovídá románové předloze.

Na základě kamerových záběrů si divák konstruuje příběh sám. Vedle statické kamery jsou součástí adaptace také nájezdy na tvář postavy (při Lauřině vyprávění), pohledy herců přímo do kamery (např. při odhalení Olivera jako Pažouta), zatmívačky či dvojitý záběr, tzv. prolínačka (např. když se prolíná vyprávění Laury s prostředím v Tatrách, je snímán záběr na Lauřiny oči, ale také na nebe v Tatrách). Filmové vyprávění doprovází hudba, která se skládá z anglických a francouzských textů (Support Lesbiens a Eva Frühlingová). Hudební složka příběhu doprovází popisné sekvence panoramatických záběrů: např. lyžování Laury a Rickieho, vztah Laury a Olivera a jejich trávení volného času.

3.3. Postavy

Popis charakteru postav a jejich vzhledu je prezentován z perspektivy protagonistky románu Laury, která je rovněž vypravěčem příběhu. Vnější charakteristika postav v literárním vyprávění je vylíčena s uvedením postavy do příběhu: „Jestli chcete vědět, jak Ingrid vypadá, představte si herečku Julii Roberts, přiřadte jí v duchu pořádnou mezírku mezi předními řezáky, uberte jí bratru deset let a třidvacet centimetrů výšky – a máte naprosto přesnou Ingrid.“⁸⁹

Hlavními postavami románového vyprávění jsou Laura, její matka Jana a Oliver, neboť jejich vztahy stojí v centru narace. Mezi vedlejší postavy literární předlohy patří postavy Lauřiných partnerů Jeffa a Rickieho, dále Ingrid, Hubert, sousedé Žemlovi, grafik Mirek, matčin přítel Hans, Robert a ON (ředitel reklamní agentury). Do klasifikace vedlejších postav, které pouze reflektují společnost, ve které se protagonistka vyprávění pohybuje, je zařazen ženský kolektiv redakce Vyrovnané ženy (Romana, Vlasta, Zdeňka a Lauřina nadřízená Tesařová). Jako epizodické postavy v románu vystupují Lauřin zubař Mrázek, kadeřnice Sandra, Oliverova bývalá přítelkyně Bludička a matčin přítel Steven, o kterém postavy v románu pouze hovoří.

V adaptaci byla zachována většina postav společně s jejich charakteristikami i promluvami. S redukcí několika událostí bylo však jednání postav omezeno, čímž došlo k jejich zploštění. Protagonisty vyprávění zůstali Laura a Oliver, ale postava Lauřiny matky byla oslabena a stala se vlastní vedlejší postavou. Do této klasifikace

⁸⁸ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 235.

⁸⁹ Tamtéž, str. 11.

patří také Lauřina kamarádka Ingrid, která byla v adaptaci rovněž zjednodušena, avšak vyprávění o jejích vztazích bylo zachováno. Naopak postava kadeřnice Sandry, která byla v románu epizodická, byla rozšířena do pozice pomocné vedlejší postavy a stala se přímým svědkem Lauřina vyprávění. Ostatní postavy filmového vyprávění klasifikujeme jako funkční vedlejší, neboť pouze dodržují rámeček literárního vyprávění: Lauřini partneři Jeff, Rickie, ředitel reklamní agentury (v románu je tato postava pojmenována jako ON), Lauřina babička, kolektiv kadeřnic a kolegyň z práce, Hubert, Bludička, grafik Milan (v románové předloze Mirek), soused Žemla a přítel Lauřiny mámy Hans.

Z filmového vyprávění byla eliminována postava Lauřina posledního přítele Roberta, k čemuž přispělo především odlišné vyústění příběhu. Robert byl v románové předloze student VŠ, který bral studium velice vážně a na každou zkoušku se usilovně připravoval. Jeho vztah s Laurou byl prezentován jako milostný, ale pro Lauru nepodstatný. V adaptaci byla především narušena popisná složka jednotlivých událostí a milostných peripetií, a proto se postava Roberta z filmového vyprávění vytratila. Redukce této postavy umožnila v adaptaci prostou návaznost událostí, kdy si Laura pouze uvědomí, že Olivera stále miluje.

Povahové vlastnosti Laury nejsou v románovém vyprávění explicitně vyjádřeny. Její charakter se však projevuje v souvislosti s jednáním v milostných vztazích. Laura ztělesňuje ženské nedostatky, jako je nerozhodnost, náladovost a naivnost, která je vyjadřována touhou po dokonalém muži a vztahu. Charakterové proměny této postavy jsou prezentovány na jejím vztahu s Oliverem, kdy se jej Laura snaží podle svých idylických představ změnit. K tomu přispívají především události, které se soustředí na jejich hádky a rozepře, v nichž Laura vyčítá Oliverovi jeho zlozvyky, nadměrné pití či nevkusné oblečení. Vztah Laury a Olivera je v literárním vyprávění popisován jako bouřlivý především v důsledku Lauřiny nerozhodné a naivní povahy.

Oliver je čtyřicátník, který pracuje v reklamní agentuře, je chytrý, vtipný, citlivý, ale i ješitný. Postava Olivera zaujímá v literárním vyprávění sebeironický postoj ke své práci a svými promluvami paroduje reklamní oblast, ale i jednotlivé slogany. Vedle humoru Oliver zdůrazňuje také vážnou podobu příběhu, kdy vyvrací Lauřiny idylické představy o vztazích a své myšlenky staví na odlišných názorech: „Děti jsou hračky znuděných, bezradných dospělých. – Děti jsou náplně prázdných

životů.⁹⁰ Oliverovy odlišné vlastnosti zprostředkovávají především jeho milostné dopisy Lauře, v nichž je zoufalý a velice citlivý. Propojení Lauřina vyprávění s Oliverovými milostnými dopisy rovněž předkládá dvojí způsob pohledu, kdy vnímají jednotlivé události odlišně. Oliver je oproti Lauřinu pohledu představen v dopisech jako velice citlivý a milující muž, kterého jejich rozchod zasáhl. Oliverovy milostné dopisy nebyly do filmové podoby přeneseny, čímž byl narušen dvojí pohled na vyprávění i Oliverova citlivá povaha.

Zatímco je Laura v literárním vyprávění popisována jako naivní mladá dívka, která od života i od vztahů očekává dokonalost, Oliver je charakterizován jako realista. Jeho názory spjaté s absurdností mezilidských vztahů, kritikou konzumního života či ženské perspektivy na svět se střetávají s Lauřinými představami. Oliver považuje Lauřiny výlevy za zbytečné a její jednání se snaží usměrňovat. Jejich vztah v románu je líčen jako vyhrocený, bouřlivý, nestálý. Tím, že jsou v literárním vyprávění zdůrazněny různé rozepře partnerů i jejich jednotlivé vady, odkazuje Viewegh k reálné rovině vztahových peripetií vyvracejících podobu romantických příběhů pro ženy, v nichž jsou vztahy líčeny idylicky. Naopak filmové vyprávění se soustředí na romantické chvíle hrdinů a jejich rozepře je nastíněna až v závěrečných sekvencích.

V důsledku redukce několika událostí románové předlohy se Lauřino (Zuzana Kanocž) jednání v adaptaci omezilo. Odlišnost jejího chování, ale i vypuštění charakterových nedostatků v adaptaci je možné sledovat na následující ukázce: „Co je?“ ptám se zaraženě. „Nic,“ říká Oliver. „Vydlob jsem si kuří voko...“ Dokonce mi ho ukáže. S odporem odvracím hlavu. **Čeští muži**, pomyslím si. Máma má pravdu. Oliver se marně pokouší svou neomalenost napravit; jdu uraženě spát, otočím se k němu zády a ihned usnu.⁹¹ Vyústění této události je v adaptaci rozdílné: Laura se Oliverovu jednání zasměje. Zatímco se románové vyprávění soustředilo na hádky a rozepře, adaptace se zaměřuje na vystižení romantických chvil. Tato ukázka rovněž dokládá, jak moc Viewegh jako scenárista vycházel ze své literární předlohy, přičemž zachoval i nepodstatné události svého románu. V souvislosti s žánrovým vymezením filmu pouze pozměnil Lauřinu reakci, avšak dialogy pretextu byly zachovány.

Herecké obsazení postavy Olivera připadlo Marku Vašutovi. Původně si Viewegh na postavu Olivera představoval někoho staršího, např. Oldřicha Kaisera či Jiřího Langmajera. Jak sám říká: „intelektuála středního věku, jakéhosi mladšího

⁹⁰ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 183.

⁹¹ Tamtéž, str. 140–141.

českého Woodyho Allena. Poměrně směšnou figuru.⁹² Kamerové zkoušky ho však nakonec o výběru Marka Vašuta přesvědčily. V adaptaci došlo ke zploštění Olivera, protože byly vynechány jeho milostné dopisy Lauře, v nichž byl reflektován z jiné perspektivy než z pohledu Laury. Jeho vystupování se rovněž oslabilo v souvislosti s narušením vážných motivů pretextu zaměřených na partnerské rozepře. Krize ve vztahu Laury a Olivera, která je součástí i filmového vyprávění, byla odsunuta do několika sekvencí (01:10 – 01:35), v nichž se vyprávění soustředí na jejich dovolenou v Tatrách. Laura Oliverovi zkritizuje jeho oblečení, ten jí naopak oznámí, že ztloustla. Po této hádce se vyprávění odvíjí na základě kamerových záběrů (statická kamera a hudební prvek), jak spí otočení zády k sobě a jak sedí každý na druhé straně lanovky. Vztah Laury a Olivera není tak prohlouben jako v románové předloze, protože byla v adaptaci vypuštěna většina vážných motivů reflektujících vztahy mezi mužem a ženou.

Lauřina máma Jana je v literárním vyprávění líčena jako kosmopolitní žena, chytrá, vtipná, ale také náročná a komplikovaná. Stejně jako Laura se i tato postava potýká s potížemi ve vztazích, přičemž jejími partnery jsou převážně cizinci. Protože ji Češi zklamali, hledá Jana lásku za hranicemi. Prvním přítelem je Američan Steven, který ve vyprávění přímo nevystupuje, ale postavy o něm hovoří. Lauřina máma s ním plánuje svatbu, kterou však zruší poté, co zjistí Stevenovy názory na život (je pro trest smrti, obřad v kostele, volil Bushe atd.). Dalším přítelem je Hans, se kterým se Lauřina máma seznámí na Kanárských ostrovech. Matka si ho chce vzít, avšak vyjde najevo, že Němec Hans nemá rád Poláky. V závěru vyprávění se Lauřina máma svěří Lauře a Oliverovi se svými sympatiemi k sousedovi Žemlovi, který ji už několik let miluje. Vedle milostných vztahů Lauřiny mámy je v románové předloze zdůrazněn také harmonický vztah matky a dcery a matčin vztah s bývalým přítelem Oliverem, který se stal dceřiným milencem.

Vztah Lauřiny mámy s Oliverem je v románové předloze charakterizován jako napjatý. Lauřina matka se chová vůči Oliverovi nepřátelsky, je jízlivá a nepříjemná a z jejího chování je zřejmý její odpor k Oliverovi. Např. když ji Laura s Oliverem vyzvedávají na letišti, hodnotí Lauřina máma Oliverovo auto: „Všichni tvrdí, že nejhorší je ten rozdíl v čase,“ říká zamyšleně máma. „Myslím, že to není pravda. Nejhorší je ten rozdíl **kulturní**...“ Tohle už je na Olivera moc. Z ničeho nic se

⁹² VERECKÝ, Ladislav: *Marek Vašut. Láska je jen krásná chemická reakce*. In: MF Dnes magazín, roč. 16, č. 15, 2005, str. 26.

k mámě otočí. ‚Víš co, Jani?‘ říká. ‚Jenom se nám z té Ameriky nepodělej...‘⁹³ Souběžně s redukcí událostí týkajících se Lauřiny matky byl v adaptaci zjednodušen i její vztah s Oliverem, který je založen spíše na humorné stránce, kdy se spolu pouze přátelsky popichují.

V důsledku redukce několika událostí se postava Lauřiny matky (Simona Stašová) v adaptaci zploštila a stala se vlastní vedlejší postavou. Ve filmovém vyprávění byly zachovány její promluvy i vlastnosti, které komentuje především Laura prostřednictvím voice over. Lauřina máma je tak stejně jako v románové předloze představena jako kultivovaná dáma, která „nesnáší Čechy, české vlaky a igelitky. Miluje cizince, letiště a kvalitní značková zavazadla.“⁹⁴ Zájem mužů, který podtrhuje její krásu a výjimečnost, je představen v sekvenci s úvodními titulky, kdy matka prochází letištěm a míjející cizinci ji obdivně pozorují, posílají polibky či mrkají. Nakonec dojde Lauřina matka k odbavení, kde se nějaký muž, nejspíš Čech, nacpává jídlem z papírového pytlíku. Jana na něj znechuceně pohlédne, což komentuje Laura prostřednictvím voice over: „Češi matku definitivně zklamali.“

Další postavou filmového vyprávění je Lauřina kamarádka Ingrid. Tato postava byla v adaptaci rovněž zjednodušena a v souvislosti s postavením ve filmovém vyprávění ji klasifikujeme jako vlastní vedlejší postavu. Postava Ingrid je v románové předloze líčena jako naivní dívka, která má smůlu ve vztazích, a ačkoliv hledá lásku, vždy jsou její milostné vztahy omezeny pouze na sexuální zážitky. V literárním vyprávění je především zdůrazněn její vztah s Oliverovým kamarádem Hubertem, který kvůli ní opustí manželku. Ingrid po nějaké době vztah s Hubertem ukončí, přičemž Hubert rozchod psychicky neunesl a začne navštěvovat psychiatra. Ve filmové adaptaci se Ingrid začne s Hubertem stýkat, ale on ji nakonec opustí, protože je ženatý. Filmové vyprávění se nesoustředí na její postavu tak důkladně, jak tomu bylo v románové předloze. V adaptaci vystupuje Ingrid spíše jako kamarádka Laury, která ji poslouchá a radí, čímž dochází k oslabení jejího osobního příběhu s Hubertem.

Ve filmovém vyprávění se souběžně se změnou prostředí proměnila také postava ředitele agentury. Laura se s ním seznámí v Chorvatsku ve chvíli, kdy s Oliverem čekají na opožděný trajekt. Tato postava není v literárním vyprávění přímo pojmenována, ale je označena jako ON. Jelikož se děj adaptace zaměřuje na dovolenou v Tatrách, seznámí se s ním Laura při jeho seskoku padákem. Z toho

⁹³ VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*. Brno: Petrov, 2001, str. 147.

⁹⁴ Tamtéž, str. 35.

důvodu se o něm v adaptaci hovoří také jako o parašutistovi. Seznámení s touto postavou v adaptaci doprovází pomalý záběr, kdy jej Laura sleduje. Tento prvek exkluzivity byl rovněž součástí pretextu, kdy jim ON nabídl, že je z ostrova zaveze zpátky na hotel. Parašutistu klasifikujeme jako pomocnou vedlejší postavu, která umocňuje vývoj Lauřina a Oliverova vztahu. Laura pak Olivera s ředitelem agentury podvede. Po této události jsou pak rozvedeny další sekvence, které zdůrazňují Lauřin vztek na parašutistu, např. při pohřbu Žemlové si ho představuje v rakvi, čte příručky pro ženy a na radu autorky knihy si představuje, že při běhu zašlapává jeho hlavu.

V adaptaci byla rozšířena epizodická postava kadeřnice Sandry, která se stala pomocnou vedlejší postavou, jež doprovází Lauřino vyprávění. Sandra je v adaptaci přímým posluchačem příběhu, který Laura vypráví. Touto postavou je rovněž zdůrazněn šťastný konec vyprávění, kdy se Sandra seznámí s Lauřiným grafikem Mirkem.

Postavy v adaptaci jsou zploštělé a jejich vztahy nejsou tak vyhrocené, jak je popisováno v románové předloze. Změnu tohoto jednání vyvolalo především zrušení některých událostí, ale také žánrové zařazení snímku.

4. Účastníci zájezdu

Román vydaný v roce 1996 se soustředí na vyprávění o skupině postav cestujících na dovolenou do Itálie. Protagonistou příběhu je spisovatel Max, který se vydává do zahraničí za účelem získání inspirace pro svůj nový román. Společně s ním cestuje také celá řada osob reprezentujících odlišné sociální vrstvy, věkové kategorie, zájmy či životní osudy. Průvodkyně zájezdu Pamela, politik Hynek s rodinou, kamarádka Denisa a Irma, Maxovi kamarádi a zároveň homosexuálové Ignác a Oskar, a další. V mnoha recenzích je román označován jako „melancholická groteska“, neboť společně s humorným pojetím příběhu je zde zdůrazněna také křehkost mezilidských vztahů zabývající se otázkou lidské existence. Jak uvádí Martin C. Putna ve své recenzi: „Michal Viewegh se sám s oblibou označuje za humoristu. Účastníci zájezdu je však kniha SMUTNÁ a KRUTÁ, kniha nemilosrdně popisující ubohost, trapnost a banalitu lidského bytí, kniha, z níž mrazí, kniha, z níž vane beznadějí.“⁹⁵

Vedle příběhů jednotlivých postav jsou součástí románu rovněž spory s literárními kritiky. Prostřednictvím intertextuality navazuje Viewegh na svá předchozí díla a jejich negativní recenze a skrze protagonistu příběhu Maxe na ně reaguje. Stejně jako *Výchova dívek v Čechách* i *Účastníci zájezdu* jsou románem, který je vytvořen na základě modelu „psaní o psaní“. Tvůrcem textu je tentokrát hlavní hrdina vyprávění, slavný spisovatel Max. Ačkoliv je vyprávění prezentováno ve třetí osobě, Max jako autor vyprávění je způsobilý k tomu, aby jednotlivé události komentoval, obměňoval či zcela narušil. Děj románu tak vzniká přímo před očima čtenáře. Účastníci zájezdu se stali, i přes negativní reakce ze strany kritiky, bestsellerem.

Adaptace románu *Účastníci zájezdu* (2006) byla natočena až po divácky úspěšném *Románu pro ženy* (2005). Vzniku filmové verze *Účastníků zájezdu* předcházela řada proměn. Původně měl román vzniknout jako čtyř až pětidílný seriál v koprodukcí s Českou televizí a Chorvatskou veřejnoprávní televizí. Realizace daného projektu a rovněž spolupráce obou společností však ztroskotala na domluvě týkající se financování seriálu. Po vypršení smlouvy koupil práva na zfilmování *Účastníků zájezdu* producent Rudolf Biermann, který se podílel také na vzniku *Románu pro ženy*. Jelikož byl Michal Viewegh původně přizván Chorvatskou televizí

⁹⁵ PUTNA, Martin C.: *Recenze - Účastníci zájezdu*. Dostupné z: <http://www.viewegh.cz/detail.php?typ=recenze&id=12#1> [cit. 2. 10. 2014]

k napsání scénáře, podílel se na scénáři i ve spolupráci s Biermannem. Jeho verze scénářů, které korespondovaly se seriálovou formou, se musely pro celovečerní film pozměnit. Tohoto úkolu se nakonec ujal režisér snímku Jiří Vejdělek. Na základě čtyř různých seriálů vybral ty nejlepší scény, které vyhovovaly formátu celovečerního filmu a vytvořil tak finální podobu filmového scénáře.⁹⁶ Z toho důvodu je Jiří Vejdělek uveden jako spoluscenárista snímku. K podobě scénáře se vyjádřil také ředitel akvizice a koproducent snímku TV Nova Petr Chajda: „Jsme nesmírně spokojeni s kvalitou scénáře, který slibuje divácky velmi atraktivní podívanou. Věříme, že se bude jednat o další úspěšný snímek z produkce TV Nova, neboť zatímco román přináší zajímavý námět, ve filmu navíc uvidíme i velmi kvalitní herecké obsazení.“⁹⁷

Filmovou adaptaci *Účastníků zájezdu* navštívilo v kinech přes osm set tisíc diváků, a tak se stala nejnavštěvovanějším snímkem roku 2006. Na newyorském festivalu Tribeca získala ocenění za nejlepší herečku Eva Holubová. Největším překvapením pro recenzenty byl však režisérský počín Jiřího Vejdělka, který před *Účastníky zájezdu* točil pouze seriál *Redakce* pro TV Nova.⁹⁸

4.1. Proměna příběhu

Expozice románu začíná shromažďováním všech postav na místo odjezdu autobusu. Jednotliví účastníci se vzájemně hodnotí a jejich prvotní dojem ze spolucestujících zároveň odkrývá jejich vlastní povahové rysy. Vedle chronologicky uspořádaných událostí, kdy se účastníci zájezdu vydávají na cestu do zahraničí, jsou do vyprávění vloženy i jejich osobní příběhy. Děj románu nemá dominantní příběh, ale pouze sleduje mezilidské vztahy, jež se v odlišném prostředí dostávají do vyhrocených situací.

Protagonista vyprávění slavný spisovatel Max se vydává na zájezd, aby zde načerpal inspiraci pro svůj nový román, který se bude věnovat právě účastníkům zájezdu. Maxe doprovází jeho dva kamarádi Oskar a Ignác, kteří jsou homosexuálové. Na zájezdu řeší společné bydlení, kdy Oskar chce, aby se k němu Ignác nastěhoval. Další postavou je Jolana, nehezká třicátnice, toužící po lásce a trvalém vztahu, která

⁹⁶ BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 85–88.

⁹⁷ GRÁFOVÁ, Jitka: *Vieweghovi Účastníci zájezdu ožívají ve filmu*. Dostupné z:

<http://kultura.idnes.cz/vieweghovi-ucastnici-zajejzdu-ozivaji-ve-filmu-fq9-filmvideo.aspx?c=A050913_124815_show_aktual_gra> [cit. 6. 10. 2014]

⁹⁸ WILKOVÁ, Scarlett: *Kam dojel český film*. In: MF Dnes magazín. Roč. 18, 2007, č. 10, str. 28.

cestuje se svými rodiči. Jolana se během pobytu v letovisku snaží svézt Maxe, ten však její nabídky odmítá a svůj zájem směřuje spíše k půvabné, ale hloupé průvodkyni zájezdu Pamele. Dalšími postavami literárního vyprávění jsou poslanec Hynek, jeho žena Zuzana a syn Jakub. Hynek se Zuzanou prožívají manželskou krizi a jejich vztah se během pobytu v letovisku postupně rozpadá. Dialogy těchto dvou postav tvoří z větší části hádky, v nichž jsou zdůrazněny absurdity manželství, ale i typické nedorozumění mezi mužem a ženou. Jejich syn Jakub je jedenáctiletý chlapec, který se trápí myšlenkou, že může být homosexuál. Kvůli jeho neschopnosti močení před ostatními ho kamarád ze třídy přesvědčí, že Jakub je gay. Jedním z témat románu je také přátelství, které reprezentují kamarádky a studentky Irma a Denisa a starší dámy Helga a Šarlota. Popis cesty a průběh pobytu v letovisku společně s osobními příběhy si dále vymežeme v kapitole Postavy.

Román vychází ze sebereflexivního vyprávění. Stejně jako předchozí dílo *Výchova dívek v Čechách* je také román *Účastníci zájezdu* založen na modelu „psaní o psaní“, který zahrnuje způsob vzniku textu. Vedle četné intertextuality, odkazující na Vieweghova předchozí díla, kritické recenze daných děl a citáty, zahrnuje vyprávění také samotný proces vzniku textu. Vypravěč ve třetí osobě upozorňuje na tvůrčí proces hlavní postavy Maxe, který je sice účastníkem zájezdu, ale zároveň autorem celého příběhu. V závěru vyprávění, kdy by měla být představena Maxova kniha, je čtenáři odhaleno, že nesledoval přípravu románu, avšak román samotný: „Max s kufrem v ruce přemýšlel, jestli pojede do Krče rovněž taxíkem nebo jestli půjde na Hlavní nádraží na metro. Už na tom nezáleželo. Ostatně dávno v Krči byl – už od začátku. Vypnul počítač, nalil si džus a šel si napustit vodu do vany. Šampaňské v lednici neměl – neměl v Krči popravdě řečeno ani lednici – a tak si dal alespoň hodně pěny. Svlékl se, ale ještě než došel do koupelny, zavolal do Brna Pluháčkovi. ‚Tak jsem to dopsal,‘ oznámil mu.“⁹⁹

Metatextová rovina románu zahrnuje vedle vyprávění o cestujících také citáty, kritické ohlasy a recenze, nad nimiž Max polemizuje o vzniku svého textu. Své úvahy o možnosti vyprávění tak staví na názorech kritiků, kteří se vyjádřili k jeho „předchozí“ tvorbě. Ve vyprávění se proto nachází také úryvky z recenzí (pod kapitolou s názvem *A co na to česká literární kritika?*), prostřednictvím kterých se Max vyrovnává s kritikou svých děl. Na negativní ohlasy Maxovy tvorby je nahlíženo

⁹⁹ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*. Brno: Petrov, 1996. str. 349.

s ironií a výsměchem: „Někteří literární kritici ale tvrdili, že za všemi těmi hojnými citáty v Maxových knihách se skrývá pouze *absence autorových vlastních myšlenek* a že dotyčné citáty nemají jinou funkci než *dokázat, že autor všechny ty slavné autory četl* (přínejmenším tyto dva citáty, říkal si škodolibě Max, mají ještě docela jinou funkci).“¹⁰⁰

Citáty v textu se zaměřují rovněž na kritické ohlasy a na způsob vzniku textu. K formulaci citátů slouží rovněž jednání dvou tajemných postav, pana Petrescu a paní Košťálové. Citáty jsou součástí promluv těchto postav, které z pozice rádců pomáhají Maxovi s tvorbou románu a stylizací příběhu: „„Věřte, že vás chápem,“ řekla paní Košťálová mile. „Víte, co někde napsal Bernard Malamud? Už dlouho žiju mezi těmi, které jsem vytvořil. Nemáte podobný pocit?“¹⁰¹

Metatextová rovina románu byla v adaptaci narušena v souvislosti se změnou Maxovy pozice jako tvůrce textu. K této redukci přispěla především Maxova odlišná profese, která se změnila ze spisovatele na slavného zpěváka. Tuto proměnu navrhl sám Michal Viewegh, který si nepřál být spojován s protagonistou vyprávění. Podle něj by kritici stejně jako v předchozím díle *Výchova dívek v Čechách* nahlíželi na hlavního hrdinu jako na autorovo alter ego. V souvislosti s tímto Vieweghovým požadavkem se tedy Max stal ve filmovém vyprávění slavným zpěvákem.¹⁰² Souběžně s Maxovou proměnou se mění i jednání Pamel, která se v literárním vyprávění stejně jako Max věnovala psaní (konkrétně pohádek). V adaptaci byl zachován jejich společný zájem, a proto se Pamela místo tvorby textu zaměřuje na písně. Se změnou Maxovy profese se tvůrci adaptace vyhnuli také původní rámcové struktuře, která zahrnovala citáty a Maxovy spory s kritikou.

K percepci jednotlivých změn v adaptaci přispívá také rozhovor spoluscenáristy a režiséra Jiřího Vejdělka: „V případě *Účastníků* jsem měl trochu problém s rozsahem a taky s tím, že jde o látku úmyslně epizodicky vyprávěnou a tak trochu postmoderně vrstvenou – stále v ní řešíte, co je a není pravda, což by se do filmu jen těžko přenášelo. Nicméně to se nám snad podařilo omezit tím, že jsem se pokusil román převyprávět jako reálný příběh lidí, z nichž každý prožije nějaký vlastní

¹⁰⁰ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*. Brno: Petrov, 1996, str. 88.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 115.

¹⁰² BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nепublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008, str. 88.

dramatický oblouk, uzavřený v rámci toho hlavního.¹⁰³ Tímto způsobem byla zachována narativní struktura románu soustředící se na průběh cesty do letoviska, ale také vyjádření osobních příběhů jednotlivých postav. Ačkoliv byly tyto události v románu demonstrovány na základě odlišných časových pásem a prostorů (Jakuba ve škole, Jolany v Praze a na Sázavě, Helgy a Šarloty v bytě), ve filmu byly jednotlivé příběhy vloženy do jejich promluv, a tím byla zachována posloupnost událostí. Adaptace vychází z dílčích událostí pretextu, promluv i vlastností postav, které jsou oproti románu nastíněny jen okrajově.

Vedle proměny postavy Maxe spisovatele byly ve filmovém vyprávění změněny i další postavy. Z vyprávění byly vypuštěny postavy poslance Hynka a jeho ženy Zuzany. Jejich osobní příběh byl však přisouzen Jolanině matce a Jolanině otci, kteří tak zauímají ve vyprávění větší prostor, než tomu bylo v románové předloze. Nahrazena byla také postava Ukrajince Olega, kterého ve filmovém vyprávění vystřídal potápěč Vladimír. Zcela vypuštěny byly z filmového příběhu postavy Maxových rádců, pan Petrescu a paní Košťálová. Ve filmu naopak vystupuje nově vytvořená postava místního plavčíka Roka, o kterého soupeří Denisa s Irmou. Ostatní postavy, které byly součástí literárního vyprávění, byly přeneseny i do adaptace (průvodkyně Pamela, řidiči Karel a Karel, Jarda a Jituš, Jakub, Jolana a Šarlota s Helgou). Zachovány byly také vlastnosti a promluvy jednotlivých postav.

Řada událostí z předlohy byla v adaptaci zachována. Patří mezi ně pád Jolanina otce do uličky, instrukce řidičů Karla a Karla o hnědých podšálkách, převlékací stan Helgy a Šarloty, taneční večer atd. Sled těchto událostí v adaptaci byl nepatrně pozměněn, přičemž však nijak neovlivnil jejich vývoj. Z filmového vyprávění byly vypuštěny některé erotické scény, které byly v literární předloze zevrubně popisovány a které zdůrazňovaly absurdní jednání postav. Domníváme se, že důvodem k vynechání těchto scén v adaptaci byl především požadavek producentů, který se týkal žánrového zařazení snímku jako rodinného filmu.

Jak už jsme zmínili v úvodu, román byl označován jako melancholická groteska, neboť odkrýval banalitu a absurdnost mezilidských vztahů. Roztržky mezi partnery, manželi či přáteli působily komicky, avšak jejich vyústění bylo pro dané osoby tragické. Adaptace tuto smutnou podobu příběhu postrádá. Filmové vyprávění se sice zaměřuje na absurdity vztahů, avšak závěr celého vyprávění vyznívá

¹⁰³ SPÁČILOVÁ, Mirka: *Z herců se stali Účastníci zájezdu*. In: MF Dnes. Roč. 16, 2005, č. 220, str. B4.

optimisticky. Všechny starosti, se kterými se postavy v průběhu pobytu potýkaly, se ve finální sekvenci vyprávění vyřeší.

4.2. Vypravěč

Vypravěč v literárním vyprávění je heterodiegetický a zároveň extradiegetický. Jelikož se jedná o sebereflexivní text, lze vypravěče také definovat jako „vševědoucího – autorského“. Vyprávění ve 3. osobě kolísá mezi stanoviskem vypravěče a proudem vědomí jednotlivých postav (v podobě vnitřního monologu): „Je mi snad osmnáct, abych se styděla za své rodiče? říkala si. Z toho jsem snad už vyrostla. A kolikrát si spolu ještě takhle vyjedeme?“¹⁰⁴

Společně s vševědoucím vypravěčem má v literárním vyprávění nezastupitelné místo postava slavného spisovatele Maxe, který jede na dovolenou, aby nasbíral materiál pro svou novou knihu. Několikrát v textu je čtenáři odhaleno, že Max není pouze jedním z cestujících, ale je dokonce tvůrcem onoho vyprávění. Ačkoliv se nachází jako ostatní postavy přímo v centru vyprávění, které je představeno z pohledu vypravěče ve 3. osobě, jeho jednání vystupuje z rámce tohoto vyprávění, přičemž může jednotlivé události obměňovat či zasahovat do nich: „Max začal neochotně – a proto bez koncepce, jen tak namátkou – uvažovat nad jmény postav. Pár jich už našťástí měl: Na Oskara a Ignáce už si jakžtakž zvykl. Řidiči byli oba Karlové, což je pro knihu trochu zmatečné, ale on těm arogantním idiotům jiná jména rozhodně vymýšlet nebude.“¹⁰⁵

V textech vystavěných na modelu „psaní o psaní“, jak uvádí Příbáňová, není vypravěč pouhým „prostředníkem mezi událostmi a čtenáři, ale původcem příběhu, průvodcem procesu psaní a komentátorem.“¹⁰⁶ Tuto úlohu zastává v románu právě postava Maxe, který je hybatelem celého příběhu. Pozice tvůrce textu činí z Maxe jakýsi symbol vyšší moci, který ovlivňuje průběh vyprávění a přetváří jednotlivé události. Ostatní účastníci vnímají Maxe jako rovnocenného účastníka zájezdu, ale zároveň k němu vzhlíží jako ke slavnému spisovateli. Maxovu tvůrčí činnost sledují a komentují především jeho „nejbližší“ přátelé Ignác a Oskar. Např. ve chvíli, kdy místo motorestu navštíví Maxem vytvořenou zájezdní hospůdku, i když se žádná

¹⁰⁴ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 16.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 40.

¹⁰⁶ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech*. In: Česká literatura. Roč. 55, č. 4, 2007, str. 474.

v okolí nenachází: „Nemůžeš ji vidět,“ vysvětlil mu Ignác. Koukl vychytrale na Maxe: „Ta totiž dostala koncesi výlučně z literárních důvodů, že?“¹⁰⁷

Max v literárním vyprávění sice zastává pozici tvůrce textu, ale nedokáže předjímat události, nezná úmysly postav, jejich pocity či starosti. Stejně jako jiní účastníci o ostatních postavách pouze vytváří hypotézy. Např. neví, kam zařadit pana Petrescu a paní Košťálovou. Tyto tajemné postavy si jsou totiž vědomy Maxovy pozice tvůrce textu a radí mu ohledně stylizace příběhu: „Přerušení příběhu možná skutečně napíná trpělivost, ale zároveň zvyšuje poutavost vyprávění,“ ozval se hluboký hlas pana Petrescu. „Vy sám jako spisovatel byste to měl vědět nejlíp.“¹⁰⁸ Max však o nich nic neví, což ho irituje, a proto se vrací k jejich postavám a snaží se jim vymyslet jejich osobní příběh.

Souběžně s těmito dvěma tajemnými postavami jsou součástí literárního vyprávění také Maxovy dialogy s kritikou, v nichž Max v souvislosti se svými předchozími díly uvažuje nad formou textu. Zde se promítá především Vieweghova sebeprojekce do textu, která se projevuje právě prostřednictvím odkazů na negativní recenze jeho knih. Polemika s kritikou podle Příbáňové vytváří „zvláštní vrstvu, přístupnou paradoxně především právě čtenářům, o které Max zdánlivě nestojí. Pouze ti, kdo literaturu nevnímají jen emotivním prožitkem, ale také racionální analýzou a v širších souvislostech, a ze zájmu či z profese sledují i reflexi v literárních časopisech, jsou schopni postřehnout intertextuální hru založenou na citacích z recenzí na Vieweghovu *Výchovu dívek v Čechách* a identifikovat, o kom Max ve svých rozhořčených výlevech hovoří (případně alespoň to, že hovoří o konkrétních recenzentech).“¹⁰⁹ Konkrétně Viewegh v románu uvádí Josefa Vohryzka, Michaela Špirita a Jaromíra Slomka. Tyto kritiky uvádí v souvislosti s jejich recenzemi na *Výchovu dívek v Čechách*. V jedné kapitole románu dokonce vystupuje postava literárního kritika Petra Fidelia, kterého si Max jako tvůrce textu přizve k popisu erotické scény. Důvodem zařazení Petra Fidelia do vyprávění bylo nejspíš jeho negativní hodnocení Vieweghova popisu erotiky: „Petr Fidelius se donutil odvrátit zrak a pokusil se znovu začít do článku Karla Hausenblase *Obraznost v Poláčkově výpravné próze*. Nepřečetl však ani celé čtyři řádky, když jeho pohled sklouzl k té dívce: ruce nechávala spuštěné přes měkké, jakoby trochu splasklé područky do teplé

¹⁰⁷ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 84.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 97.

¹⁰⁹ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech*. In: Česká literatura. Roč. 55, 2007, č. 4, str. 472.

vody, a jak malátně, bezcílně veslovala drobnými dlaněmi, její ňadra ten pomalý rytmus kopírovala; bradavky měla ztuhlé a vystouplé.“¹¹⁰

Polemika s kritikou se v tomto románu projevuje především v souvislosti s Maxovou prací na nové knize. Max také rozjímá nad různými formami vyprávění, které jsou do románu zahrnuty, jako např. změna vypravěče, kdy vypráví z pohledu ovce či Šarloty, která si píše deník. Manipulace a hra s textem, který vzniká přímo před očima čtenáře, byla součástí i Vieweghova předchozího románu. Stejnou funkci mají i úvahy nad možnostmi textu doprovázené souběžně s Vieweghovou sebeprojekcí do textu, která je skryta za postavu Maxe. Autobiografické prvky spjaté s touto postavou vytváří rovněž jakousi spojitost mezi Vieweghovými texty. Stejně jako navazoval Oskar na Kvida, zde se rozvedený slavný spisovatel Max střetává s postavou Oskara z *Výchovy dívek v Čechách*. Vieweghovo alter ego tak prostupuje mezi romány, čímž spojuje i jednotlivé protagonisty vyprávění. Metatextová rovina a autorova sebeprojekce do textu usměrňují čtenářovo vnímání příběhu, které zdůrazňuje stylizaci románu a smyšlenost vyprávění, jež je pouze materiálem Maxovy nové knihy.

Jak už jsme uvedli výše, Max ve filmovém vyprávění není spisovatelem, ale slavným zpěvákem. V souvislosti s touto proměnou byly ve filmovém vyprávění vynechány jak jeho možnosti jako tvůrce textu, tak jeho spory s kritikou. Pro odlišnou percepci příběhu adaptace je tedy zásadní, že Max ve filmu nijak neovlivňuje události vyprávění. I když podobně jako v románové předloze najde Šarlotin pas, není to proto, že by si ho vymyslel či vytvořil, jenom se skutečně špatně podívala. Narativní rovina filmového vyprávění tedy vyvrací všechny původní metatextové roviny spjaté s Maxovým zásahem do textu, přičemž ho nechává společně s ostatními postavami v úrovni jednoho narativního rámce. Jak ale uvádí Prokopová, s touto proměnou Maxe (Ondrej Kovaľa, jehož nadaboval Saša Rašilov) „do stylu Superstar se z vyprávění vytratil také prvek exkluzivity spjatý s představou jakési neobyčejné, lepší a ‚vyšší‘ intelektuální existence hrdiny, dodávající čtenářům falešné zdání rovnocennosti.“¹¹¹

Jak už jsme uvedli, vyprávění je vždy prezentováno prostřednictvím někoho (vypravěče), ale také něčeho (kamery). V této adaptaci není zastoupen vypravěčský komentář, a proto si divák konstruuje příběh sám na základě toho, co vidí. Popis prostředí, který zaujímal v literárním vyprávění významné místo, nahrazují v adaptaci

¹¹⁰ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 196.

¹¹¹ PROKOPOVÁ, Alena: *Filmování Viewegha*. In: *Film a doba*. Roč. 52, 2006, č. 2, str. 120.

dlouhé panoramatické záběry. „Pláž byla téměř prázdná. Většina lehátek byla dosud sklopených. Moře bylo klidné, ale široko daleko se dosud nikdo nekoupal. Na břehu před nimi dva starší páry právě končily ranní zdravotní procházku; oba muži podpírali své ženy, které se značnou námahou zbavovaly svá chodidla písku, aby se mohly about.“¹¹²

Ve filmovém vyprávění není vypravěč explicitně vyjádřen, zastupuje ho však dynamická kamera. Vyjádření pocitů postav a jednotlivých událostí se tak pomocí detailních záběrů, nahlédů, podhledů či využití pohyblivé kamery, která snímá sledované předměty, např. popis postav v úvodní sekvenci filmu. Z kamerových záběrů je evidentní jednání postav, ale také jejich prožívání jednotlivých událostí (případně vlastností postav). Jako příklad lze uvést scénu, v níž se Jolana zhlíží v zrcadle. Z pohledu kamery vidíme současně Jolanu před zrcadlem a její odraz v zrcadle. Tyto dva obrazy však mezi sebou nekorespondují. Jolana se vidí v zrcadle tlustší, než ve skutečnosti je. Na pláž si nakonec zvolí jednodílné plavky, které i tak schovává za taškou. Tato sekvence se pomocí kamerových záběrů zaměřuje na Jolaninu sebezprojekci, kdy se vidí jiná, než ve skutečnosti je. Touto scénou tvůrci především zdůraznili Jolanino nízké sebevědomí.

Důležitou součástí filmového vyprávění je také využití hudby, která prostupuje celou adaptací. Vedle hudební složky jsou to také zvuky a ruchy, které zvýrazňují kontrast velkoměsta k mořskému letovisku (hluk ve městě, zvuk tramvají × šumění vln a zpěv ptáků u moře). Návaznost odlišných sekvencí a popisných scén znázorňuje společně s hudbou deskriptivní kamera. Podle nastavení úhlu snímání lze také dospět k hudbou doprovázenému vyjádření pocitů postav. Ve filmovém vyprávění je obsaženo několik sekvencí, které se soustředí právě na vnímání postavy. Monology jednotlivých postav, které v románu zdůrazňovaly vyjádření jejich pocitů, jsou ve filmu nahrazeny symbolickými scénami. Např. Jakub s Petrem (třináctiletý syn Olgy a Ládi) sledují z útesu dalekohledem nahé ženy na nudapláži. Petr Jakuba přesvědčuje o jeho sexuální orientaci. Vidí, že Jakuba to trápí, a tak ho konejší: „Neboj, to bude v pohodě. – Jakub: Ale já se nebojím. – Petr: Ne, tak hele.“ A skočí z útesu do vody. Z vody pak navádí Jakuba, aby skočil taky: „Tak co? Ukaž, že jsi chlap!“ Jakub se bojí a neskočí. K této scéně odkazuje finální sekvence, kdy Jakub po zjištění, že není homosexuál, nakonec z útesu skočí do vody.

¹¹² VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 247.

4.3. Postavy

Literární i filmové vyprávění se zaměřuje na průběh cesty do zahraničí a na osobní příběhy jednotlivých postav. Účastníky zájezdu tvoří řada rozdílných postav: jeden homosexuální pár, dvě studentky – kamarádky, dvě starší dámy, rodiny s dětmi i jednotlivci. Vedle různých věkových kategorií a genderových rolí jsou v obou příbězích vylíčeny také jejich společenské hodnoty a sociální role. Spektrum těchto postav je především umocněno v souvislosti s malým vyhrazeným prostorem (autobus, pláž, letovisko), v němž se postavy střetávají a v němž jsou zdůrazněny jejich vztahy, chování, ale i dílčí vlastnosti. V této kapitole se budeme věnovat především povahovým rysům jednotlivých postav a jejich vztahovým peripetiím.

V úvodu románu, kdy se účastníci schází u autobusu, jsou vedle jejich osobních příběhů popisovány i jejich vlastnosti a vzhled. Popis postav je vyjádřen z perspektivy druhých účastníků, podle toho, jak na ně jednotliví spolucestující působí. Při popisu vnější charakteristiky postav jsou zdůrazněny jak fyzické přednosti, tak i nedokonalosti: „Byla to celkem hezká, štíhlá hnědovláska, jenom neměla oholené nohy.“¹¹³

Postavy literárního vyprávění klasifikujeme jako hlavní, protože se jedná o skupinu postav, v níž žádná není nadřazená. S touto kategorií pracuje i adaptace, přičemž největší prostor je vyhrazen Maxovi a Jolaně. K těmto protagonistům jsou pak přiřazeny pomocné vedlejší postavy, které rozvíjí vnímání hlavních hrdinů, Pamela a Vladimír. Stejnou funkci má ve vyprávění nově vzniklá postava plavčíka Roka, který usměrňuje percepci vztahu mezi Denisou a Irmou. Jako funkční vedlejší postavy pak klasifikujeme řidiče Karla a Karla, Olgu, Láďu a jejich syna Petra. Jednání těchto postav v adaptaci koresponduje s románovou předlohou, kde tyto postavy byly rovněž vedlejší. Z filmového vyprávění byly vypuštěny stěžejní postavy poslance Hynka a jeho ženy Zuzany, kteří na dovolené prožívali manželskou krizi. Jejich absurdní hádky a jednotlivé události byly přisouzeny postavám Jolaniny matky a Jolanina otce, čímž bylo jejich působení v adaptaci rozšířeno. Z adaptace byly rovněž vynechány postavy pana Petrescu a paní Košťálové. Tyto postavy nebyly v literárním vyprávění zevrubně popsány, neměly svůj osobní příběh, a dokonce byly vnímány jako neurčité postavy, u kterých nebyl odhalen ani vzájemný vztah či vzhled. Jejich působení v románové předloze se zakládalo na rovině zaměřené na Maxův proces vzniku textu,

¹¹³ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*. Brno: Petrov, 1996, str. 25.

v němž mu tyto postavy z velké části pomáhaly. Jelikož byla tato rovina ve filmovém vyprávění vypuštěna, nebyly zde zachovány ani tyto dvě postavy.

Max není hlavní postavou, ale jeho jednání v literárním vyprávění je centrální, protože zaujímá jinou funkci než ostatní postavy. Vedle způsobu vyprávění, kdy je Max tvůrcem textu, se vyprávění soustředí na jeho pobyt v letovisku, kde se Max chová stejně jako ostatní spolucestující. Je sice slavný spisovatel, ale účastníci zájezdu jej vnímají jako laskavého, pozorného hrdinu, který jim pomáhá a nijak se nad nimi nepovyšuje. Kromě těchto vlastností jsou však čtenáři představeny i jeho erotické touhy, sobecké názory a úsudky o jednotlivých postavách. Společně s úvahami nad textem je v románu vylíčena také Maxova touha po průvodkyni zájezdu Pamele.

Ve filmovém vyprávění ztrácí postava Maxe své postavení tvůrce příběhu a stává se obyčejným účastníkem. Poprvé je divák s postavou Maxe seznámen v úvodní sekvenci filmu, kdy přijede k autobusu taxíkem jako poslední účastník, čímž je poukázáno na jeho jedinečnost ve vyprávění. V taxíku je s ním i mladá dívka, která spí, což odkrývá jeho zájem o ženy. O jeho popularitě se dozvídáme až z promluv ostatních postav. Jako slavný zpěvák se nechová nadřazeně a stejně jako literární postava je k ostatním účastníkům přívětivý. S redukcí Maxova zásahu do vyprávění bylo v adaptaci zachováno a rozšířeno Maxovo okouzlení Pamelou. Touha po krásné, ale hloupé průvodkyni se prolíná s Maxovými sympatiemi k Jolaně, která je na rozdíl od Pamelky chytrá a vtipná. Tímto způsobem je ve filmovém vyprávění vytvořen milostný trojúhelník, který zdůrazňuje vztahy, ale i vlastnosti jednotlivých postav. Z literárního vyprávění byla rovněž zachována Maxova tvůrčí krize, která se v románu zaměřovala na vznik textu. Zde se Max snaží napsat novou píseň. Ve finální sekvenci adaptace se Max inspiruje u Pamelky a její text písně i s melodií přezpívá.

Ignác a Oskar jsou Maxovi kamarádi, kteří mu na začátku literárního vyprávění pouze pomáhají a komentují přípravu textu. Jejich charakteristiky jsou popsány až v průběhu děje, kdy při seznamovací hře v letovisku před všemi odhalí svou homosexuální orientaci. Přes protikladné povahy (ochranitelský a rozumný Oskar, nespoutaný a horkokrevný Ignác) jsou od ostatních dvojic účastnících se zájezdu paradoxně vyobrazeni jako ideální partneři. Nemají mezi sebou žádné rozepře, odlišné názory či námitky na jednání toho druhého.

Ve filmovém vyprávění je jejich homosexuální orientace představena již v úvodní sekvenci adaptace, kdy se i s ostatními účastníky schází před autobusem. Naopak v literárním vyprávění je čtenáři jejich skutečný vztah utajován a na mnoha

místech v příběhu vyvrácen, např. když se snaží získat sympatie u Denisy a Army. Tyto klamné informace a celkové utajování směřují k momentu překvapení, který se dostaví při seznamovací hře v letovisku.

Ke zdůraznění absurdnosti dialogů mezi postavami z odlišných sociálních vrstev je v románové předloze využito dramatického textu doplněného o režijní poznámky, který dialogu postav dodává dynamický spád. Tímto způsobem je zachycen např. rozhovor Jardy a Jituš s poslancem Hynkem a jeho ženou Zuzanou, který se týká počasí. Vedle promluv určitých postav je vyjádřeno i stanovisko odtažitosti Hynka a Zuzany vůči prostým vlastnostem Jardy a Jituš:

JARDA: A chčilo a chčilo. (*Předstírá úlek.*) Teda s prominutím.

JITUŠ (*k Hynkovi*): Tepláky, spacáky, jídlo, všechno. Za takovou dovolenou to jsou pak akorát vyhozený peníze.

JARDA: To teda jo. Já za to dal takový prachy – a jediná nahá ženská, kterou jsem za celou dovolenou viděl, byla tudle naše máma.

JITUŠ (*se smíchem*): Ty si blbej!

(*Dlouhá pauza*)

ZUZANA: Doufejme, že pršet nebude. (*Významně na Hynka pohlédne.*)

HYNEK: Doufejme... (*Oplácí Zuzaně upřený pohled.*) Ano, souhlasím s tím, že deštivé počasí může dovolenou u moře značně zlepšit...¹¹⁴

Jak už jsme uvedli, z filmového vyprávění byly vypuštěny zásadní postavy pretextu, poslanec Hynek a jeho žena Zuzana. Jejich příhody, manželská krize a absurdnost hádek byly přisouzeny postavám Jolanina otce (Bohumil Klepl) a Jolaniny matky (Eva Holubová). V důsledku této změny se tak ve filmovém vyprávění místo Hynka dvoří Irmě Jolanin otec a místo Zuzany jede s Helgou a Šarlotou na výlet Jolanina matka. Přenesení příběhu odlišných postav do vyprávění o Jolanině otci a matce z nich zároveň vytvořilo stěžejní postavy filmu, které v románové předloze měly menší prostor. Jolanin otec se na dovolené vyrovnával se ztrátou svého zaměstnání a Jolanina matka prosila Maxe, aby napsal podle jeho životního osudu knihu. Společně se zachováním jejich vlastností (matčina čtenářská vášeň a otcův sklon k alkoholismu) byla do adaptace přenesena i otcova ztráta zaměstnání. Na rozdíl od literárního vyprávění Jolanin otec tuto skutečnost před svou manželkou zatajuje, čímž ve filmovém vyprávění vzniká zcela nová zápletka.

¹¹⁴VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*. Brno: Petrov, 1996, str. 90–91.

Obměna těchto postav v adaptaci oslabila linii vyprávění, která se soustředila na lidské prohry a pády. Zatímco bylo manželství Hynka a Zuzany v literárním vyprávění líčeno jako beznadějně, vztah Jolaniny matky a otce je v průběhu filmového vyprávění obnoven. Jejich usmíření především koresponduje se šťastným koncem adaptace. V románové předloze byl naopak vztah Hynka a Zuzany vygradován a jejich dovolená byla zakončena rozpadem manželství. Melancholickou podobu vyprávění reprezentovalo právě Hynkovo a Zuzanino vzájemné odcizení a Hynkova nevěra s Denisou, která v závěru vyprávění zapříčinila rozpad jejich manželství: „Zaskočilo ji (Zuzanu), jak přesně ten výjev, který měla nyní před sebou, odpovídá její původní představě. Očekávala, že uvidí svého muže Hynka líbat tu mladou dívku – a její muž Hynek skutečně líbal tu dívku. Zaplavilo ji jakési zvláštní horko.“¹¹⁵

Filmové vyprávění oproti literárnímu směřuje ke šťastnému konci. Jolanina matka s otcem taktéž prožívají manželskou krizi, ale jejich vyprávění se mění v důsledku nové zápletky, kterou je otcovo tajemství týkající se ztráty zaměstnání. Jolanin otec se s touto skutečností svěří své ženě, která mu však oznámí, že už to dávno ví, neboť nikdy neuměl lhát. Toto vzájemné porozumění a oboustranná náklonnost obnoví jejich manželství. Proměnu jejich vztahu dokazuje filmová sekvence, která ukazuje jejich společné přisunutí původně oddělených postelí k sobě.

Odlíšné postavení ve filmovém vyprávění získal i Hynkův a Zuzanin jedenáctiletý syn Jakub, který byl přesunut do rodiny Jardy a Jituš, přičemž byl jeho osobní příběh pretextu zachován. Jak už jsme uvedli, Jakuba trápí myšlenka, že by mohl být homosexuál. Po Ignácově a Oskarově odhalení jejich sexuální orientace začne Jakub pátrat po názvu masti, kterou podle spolužáka používají homosexuálové při souloži. V románové předloze je Jakubova sugesce homosexuální orientace vystupňována natolik, že se s ní Jakub snaží vyrovnat a přijmout ji, např. na tanečním večeru vyzve k tanci kluka, zvažuje výběr partnera ze svých kamarádů atd. Společně s tímto tajemstvím se Jakub v románové předloze rovněž potýká s rozpadajícím se manželstvím svých rodičů, Hynka a Zuzany, což bylo s redukcí těchto postav z adaptace vypuštěno.

Změna Jakubových rodičů, kterými se v adaptaci stali Jarda a Jituš, přinesla do percepce Jakubova příběhu nový aspekt. Na rozdíl od tolerantního Hynka a Zuzany, se Jakubova starost ve filmovém vyprávění prohloubila (byla zdůrazněna) v souvislosti

¹¹⁵VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 339.

s Jardovou a Jitušinou homofobií, která byla i součástí pretextu. Tento odpor k homosexualitě dokazuje ve filmu několik sekvencí, v nichž se projevuje jejich přímočaré a negativní vnímání vztahu Ignáce a Oskara, doprovázené nevhodným oslovováním jako buzeranti či teplajzníci. Jarda s Jituš se domnívají, že jsou oba hrozbou pro jejich děti, a proto před nimi Zuzanu a Jakuba přehnaně chrání. Toto jednání je zřejmé ze sekvence, v níž Oskar starostlivě přikryje spící děti v autobuse dekou: Jituš: Jardo, sahal na děcka.

Jarda: Kdo? (podívá se na děti) Co blbneš, vždyť spjej jak zabití.

Jituš: Sahal na Zuzku.

Jarda: Kdo?

Jituš: No ten buzík. Ten starší.

Jarda: Blbost. Proč by buzerant sahal na holku? Nevíš? Podívej se, mámo, kdyby sahal na kluka, tak rychle něco udělám. Ale nechápu, proč šílíš.

(00:24:25)

Postavy Jardy a Jituš disponují v adaptaci stejnými vlastnostmi jako postavy v románové předloze. Tyto postavy ztělesňují stereotyp českých turistů na zahraniční dovolené, kdy si vaří na pokojích, nosí ponožky v sandálech a kradou hnědé podšálky a na rozdíl od ostatních účastníků působí neohrabaně. Ve filmovém vyprávění byly zachovány také jejich dialogy, které obsahují prvky obecné češtiny plné vulgarismů. Vystavění jejich promluv se v adaptaci zakládá na nesourodých tématech, kdy jeden mluví zcela o něčem jiném než ten druhý (např. Jituš plánuje rozdělení domácích prací po návratu domů, zatímco Jarda se těší na české pivo). Tato neschopnost vzájemného porozumění se odráží také na neochotě porozumět Jakubovým starostem.

Domníváme se, že propojení názorů Jardy a Jituš na homosexualitu společně s příběhem Jakuba, který se v adaptaci stal jejich synem, umocnilo vnímání Jakubových pocitů. Strach z odmítnutí cizích lidí tak jistým způsobem prohloubila i obava svěřit se vlastním rodičům. Jsme přesvědčeni, že toto nahrazení chápavých rodičů homofobními poukázalo na mainstreamové odsuzování odlišné sexuální orientace.

Vynechání Hynka a Zuzany z filmového vyprávění proměnilo také osobní příběh Denisy a Irmou a zapříčinilo vznik nové postavy. Na rozdíl od knižní předlohy, v níž Denisa s Irmou mezi sebou soutěží o pozornost poslance Hynka, v adaptaci bojují o přízeň mladého místního plavčíka Roka. Zařazením této zcela nové postavy do filmového příběhu vznikla odlišná zápleтка zdůrazňující vztahy mezi Denisou

a Irmou. Postava Roka byla do adaptace zahrnuta v důsledku silnější orientace na publikum, které z velké části začala tvořit mládež (tzv. teenageři). Podle vzoru amerických komedií, které se soustředí na zájmy mladých jako flirtování a sex, vznikaly i české filmy jako *Snowboard'áci*, *Raftáci*, *Panic je nanic* a další. Z toho důvodu soudíme, že zařazení postavy místního plavčíka Roka do adaptace mělo zdůraznit rovinu vyprávění, jež se přibližuje právě tomuto žánru filmu. V souvislosti s touto nově vzniklou postavou se v adaptaci mění i události filmového vyprávění, kdy mezi sebou Irma (Šárka Opršalová) s Denisou (Kristýna Leichtová) soupeří o Rokovy sympatie. Z jejich jednání je však zřejmý i jakýsi nezáměr o tuto postavu a pouhá touha zažít nezávazný sex na dovolené. Roko jako pomocná vedlejší postava rozvíjí příběh a přátelství mezi Denisou a Irmou.

Ve filmovém vyprávění se mění také postava potápěče Vladimíra (Martin Pechlát), který nahradil postavu literárního vyprávění Ukrajince Olega. Ačkoliv jsou si oba v určitém ohledu podobní (plachost, laskavost, všímavost, samota na zájezdu), jejich vzhled se liší. Oleg je v románu popisován jako urostlý a silný muž: „Nápadně opálený. A – ušklibla se v duchu Jolana – samozřejmě s řetězem na krku. V laciných, nekvalitních modrých džínkách, nevkusných černých polobotkách a žlutém tričku z jakéhosi syntetického materiálu. Playboy třetí kategorie, říkala si Jolana opovržlivě.“¹¹⁶ Oproti tomuto popisu je Vladimír ve filmu vyhublý, snědý a nosí brýle. Tato proměna partnera umocňuje v adaptaci Jolanino nízké sebevědomí, kdy se s osamoceným a nehezkým Vladimírem ztotožňuje. Zatímco se v literárním vyprávění Jolana soustředila na Olegovu mužnost, ve filmu vyplývá její zájem o Vladimíra z jejího přijetí sebe sama.

Ke změně Jolanina charakteru došlo v adaptaci také pomocí zredukování několika erotických scén pretextu. Jolana v románové předloze se jeví jako emancipovaná, soběstačná a sexuálně náruživá třicátnice. Dokladem této charakteristiky je zevrubný popis jejích sexuálních zážitků, které jsou součástí pretextu. V erotických scénách románové předlohy jsou zastoupeni především Jolana a Ukrajinec Oleg. Jejich vztah je popisován jako vášnivý, ale i složitý, jak z hlediska jazykové bariéry, tak i pro jejich odlišné vlastnosti.

Jolana ve filmovém vyprávění se od té literární liší. V souvislosti se zrušením erotických scén působí Jolana v adaptaci jako sympatická, upřímná, sebeironická

¹¹⁶ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 28.

a milá dívka. Její jednání je rovněž rozšířeno především ve vztahu k Maxovi, kterého se snaží svést. Postava Maxe, jež byla oslabena z pozice tvůrce textu, se v adaptaci soustředí především na získání sympatií u Pamelu. Jolanino snažení tak získává jinou perspektivu, kdy jako nehezka dívka bojuje o Maxovy sympatie s krásnou průvodkyní Pamelou. Po několika marných pokusech Jolana zmenšuje své nároky na partnera a začne se scházet se stydlivým Vladimírem, který v adaptaci nahradil vášnivého Olega.

Kvůli proměně Olega na potápěče Vladimíra vznikly ve filmovém vyprávění nové události, jako např. soud nad „úchylem“. Vladimír během potápění v moři pozoruje Jituš, jak plave, a přitom se vzruší. Ostatní účastníci po Jitušině volání o pomoc začnou Vladimíra soudit. Jediná Jolana se ho však zastane: „Ježíši Kriste, tak už toho chudáka nechte. No tak si ho honil no, ježíšmária to je toho. Vy si to snad neděláte nebo co?“ Vladimír se po této ostudě neukáže na večeři, a tak mu Jolana jídlo donese na pokoj. Následují pak sekvence, jak se Jolana s Vladimírem potápějí a jak jdou spolu do města na večeři. Jolana se zde dozvídá o příčině Vladimírovy samoty na dovolené.

Vztah Jolany s Vladimírem v adaptaci ovlivňuje i odlišné vnímání její povahy. Filmová Jolana je nezištná, blaho ostatních klade před svoje zájmy a prospěch. V souvislosti se změnou partnera vznikla v adaptaci také nová erotická scéna. Jolana s Vladimírem diskutují u něho na pokoji o Hvězdných válkách. Tato debata vyústí v nezvyklou erotickou scénu, kdy se mu Jolana sama nabídne. Vladimír se ostýchá, a tak mu Jolana navrhně, aby si nasadil potápěčské brýle, protože si je vědoma toho, že ho to vzrušuje. Jolana pak předstírá, že plave. Ve filmu jsou erotické scény vyjádřeny velice decentně, čímž bylo ovlivněno žánrové zařazení snímku – rodinný film.

Domníváme se, že pro Jolaninu charakteristiku bylo nahrazení postavy Ukrajince Olega za potápěče Vladimíra zásadní. Její původní vášnivý vztah s Olegem pouze potvrzoval její nezávislost a soběstačnost. Naopak ve filmovém vyprávění se Jolana projevuje jako citlivá osoba, která se s Vladimírem sblíží v důsledku svého nízkého sebevědomí. K tomuto vnímání přispívá především její snaha svést Maxe, který ji několikrát odmítne. Po seznámení s Vladimírem působí Jolana spokojeně, neboť nemusí nic předstírat. Jejich vztah je tedy založen na Jolanině snížení požadavků na partnera a na vztahu z rozumu.

V kontrastu k chytré, vtipné, ale nehezské Jolaně stojí průvodkyně zájezdu Pamela, která je hloupá, naivní, avšak krásná. Charakterové vlastnosti této postavy jsou v románové předloze reflektovány ze strany ostatních účastníků a prostřednictvím jejího jednání. Její povahu umocňují rovněž infantilní pohádky na dobrou noc, které vypráví účastníkům za jízdy v autobuse, nebo její typická mluva, která je založena na početném využití deminutiv: „...Malinkatý Moulínek, bydlící se svou kamarádkou žabičkou Rosničkou pod maceškovým lístečkem u rybníčka jménem Mokráček, byl – zjišťoval postupně Max – očividným výplodem Pameliny lásky k Rákosníčkovi, Křemílkovi a Vochomůrkovi a patrně i k víle Amálce (...).“¹¹⁷ Vedle jejich hloupých monologů jsou však v literárním vyprávění popsány i ženské přednosti, kterých si nejvíce všímá Max.

Filmová Pamela (Jitka Kocurová) nepůsobí až tak hloupě, jak je popisováno v literárním vyprávění. K tomuto odlišnému vnímání podle našeho mínění přispělo především zrušení pohádek a jejich nahrazení za písně. Se změnou Maxe na zpěváka se v adaptaci totiž proměnila i postava Pameliny, která zpívá a hraje na kytaru (ukolébavka v autobuse a píseň v závěrečné sekvenci). Románová Pamela si s Maxovými pocity pohrává. Je si vědoma toho, že ji chce získat, a tak se tváří nedostupně. Ve filmu se zdá být Pamela nevinná, dobrosrdečná, až hloupá, což prokazují např. situace, kdy musí odsoudit potápěče za onanii ve vodě nebo když přijde večer Maxovi zazpívat na pokoj ukolébavku. Pamela si totiž nepřipouští, že by Max mohl tuto návštěvu chápat jinak než ona, což se objevilo i v pretextu.

Původní vyjádření Pameliny naivnosti a hlouposti bylo ve filmu omezeno. Tím, že zde nebyly zachovány všechny původní události pretextu a došlo k redukci, se charakter Pameliny vyvinul. Jedná se o krásnou, sebevědomou ženu, která ale žije ve svém dokonale nádherném světě. Jak uvádí představitelka role Jitka Kocurová, Pamela se v adaptaci změnila: „Původně to měla být taky potvora. I my jsme si to s režisérem říkali. Ale bůhvíproč nám z toho nakonec vylezla takhle – hodné naivní děvče, které nechápe, proč se lidé nedívají na svět skrze růžové brýle jako ona. Snad jen s tím Maxem si pohrává jako potvora, jenže ve finále se ty role obrátí.“¹¹⁸

Kromě Pameliných ženských předností jsou v literárním vyprávění zdůrazněny také fyzické a tělesné nedostatky určitých účastníků, což se projevuje např. v popisu

¹¹⁷ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*. Brno: Petrov, 1996, str. 109.

¹¹⁸ VERECKÝ, Ladislav: *Jitka Kocurová: Co byste chtěli od hloupé blondýnky?*

Dostupné z: <http://ona.idnes.cz/jitka-kocurova-co-byste-chteli-od-hloupe-blondynky-f81-/krasa.aspx?c=A060525_150420_missamodelky_lf> [cit. 16. 10. 2014]

Šarloty: „Jolana si při pohledu na ta beznadějně svaštělá ústa, špatně namalované rty, jaksi příliš krásné porcelánové zuby a ošklivý fialový jazyk umínila, že ona po šedesátce nikdy na nikoho jazyk nevyplázne.“¹¹⁹

Ve filmovém vyprávění získala postava Šarloty větší prostor, než jaký zaujímal v předloze. Z literárního příběhu byl vybrán motiv zaměřený na Šarlotino vzpomínání na zesnulého muže. U Šarloty (v podání Květy Fialové) byly zachovány vlastnosti literárního vyprávění: je roztržitá a zapomnětlivá. Kromě těchto rysů se filmová Šarlota stala také sentimentální osobou, která se touží vrátit do doby svého mládí. V několika sekvencích filmu se Šarlota vrací myšlenkami ke svému muži: sleduje pohybující se postavy na fotografiích, ztratí se ve městě v přesvědčení, že zahlédla svého muže (00:41:50 – 00:42:45), tančí s ním na molu atd.

Epizodické postavy literárního vyprávění, Olga a Láďa, nemají ve filmu žádné repliky, proto působí jako kompars. Naopak jejich syn Petr, který neměl v románové předloze žádný prostor, nahradil v adaptaci Jakubova spolužáka ze školy, který mu oznámí, že je homosexuál. Ve filmovém vyprávění byly také zachovány postavy řidičů, Karla (Miroslav Krobot) a Karla (Pavel Liška), kteří apelovali na vracení hnědých podšálků. Všechny tyto postavy v adaptaci vystupují jako čistě funkční vedlejší, protože pouze zachovávají rámeček vyprávění.

¹¹⁹ VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996, str. 99.

Závěr

Podrobnou analýzou jednotlivých románů a filmových adaptací jsme došli k závěru, že filmové adaptace zachovávají prvky románové předlohy, ale v souvislosti s odlišným filmovým médiem jsou narušeny vyprávěcí postupy specifické pro Vieweghovy romány. Z filmového vyprávění je především vypuštěna narativní rovina věnující se psaní románu, přičemž se vyprávění zaměřuje pouze na stěžejní příběh románové předlohy. Adaptace je rovněž přizpůsobena požadavkům producentů, kdy dílčí události pretextu jsou proměněny v závislosti na publiku.

Ve filmové adaptaci románu *Báječná léta pod psa* byla zachována především atmosféra normalizační doby a vztahy mezi postavami. Z filmového vyprávění byly vypuštěny rozhovory Kvida s redaktorem, což zapříčinilo prohloubení vztahů Kvidovy rodiny v období totalitního režimu. K dodržení časového rámce vyprávění, který se soustředil na dvacetiletou historii Kvidovy rodiny, využili tvůrci opakující se motiv jara, který odkrývá časové i politické změny. Ačkoliv byly zachovány všechny postavy vyprávění, jednání některých postav bylo v souvislosti s důrazem na Kvidovu nejbližší rodinu, oslabeno.

Ve filmovém vyprávění stojí v popředí postavy Kvida a Kvidova otce, jež odlišným způsobem prožívají totalitní režim. Propojení vážného s humorným bylo ve filmovém vyprávění umocněno Kvidovými starostmi s dospíváním a otcovým psychickým stavem. Podobu adaptace ovlivnili především přední tvůrci Petr Nikolaev a Jan Novák, kteří přistupovali k literární předloze velice uctivě. Byla zachována rovina vyprávění, která se věnovala příběhu Kvidovy rodiny, a rovněž byl dodržen ráz komunistické doby.

V románu *Výchova dívek v Čechách* Viewegh experimentuje s vyprávěcími postupy. Sebereflexivní vyprávění románu doprovází rámcová struktura „psaní o psaní“, v níž autorský vypravěč vytváří příběh přímo před očima čtenáře. Proces vzniku textu se zakládá na hře se čtenářem, kdy vypravěč zdůrazňuje autenticitu předkládaného příběhu, kterou však svými zásahy do dílčích událostí vyvrací. Filmoví tvůrci zachovali v adaptaci všechny prvky příběhu: citáty slavných osobností, rozdělení dvou narativních rovin, jež odkrývají fiktivnost vyprávěného příběhu, a komunikaci se čtenářem (divákem). Byl dodržen i akt spisovatelství, který se soustředí na rozdělení dvou narativních rovin a odhaluje fiktivnost vyprávěného příběhu.

Adaptace Románu pro ženy podléhá Vieweghově zásahu do scénáře, v němž dodržuje prvky literární předlohy v podobě zkratkovitosti a tempa vyprávění. Filmová adaptace zachovává situační humor, vyprávěcí styl Laury, který byl ve filmu přenesen do vypravěčského komentáře, a dialogy postav. Románová předloha se vedle Lauřina příběhu věnuje také vážným motivům vystihujícím odlišné názory mužů a žen, vedle kterých rovněž paroduje ženské časopisy a oblast reklamy. Tato rovina byla v souvislosti s žánrovým zařazením snímku zcela vypuštěna. Dílčí proměny příběhu jsou podmíněny požadavkem producentů, který se soustředil na vznik romantické komedie. Z toho důvodu je na události pretextu v adaptaci nahlíženo s humorem a nadsázkou.

Ve filmovém vyprávění Účastníků zájezdů se zásadním způsobem proměnila postava hlavního hrdiny Maxe, který byl v románu tvůrcem textu a hybatelem jednotlivých událostí. Maxova profese se v adaptaci změnila ze spisovatele na zpěváka, čímž byla narušena celá struktura zaměřená na Maxův zásah do vyprávění. S redukcí této narativní roviny věnující se různým polemikám o možnostech textu se ve filmovém vyprávění rozvinul příběh zaměřený na cestu a pobyt u moře, který odhaluje starosti a vztahy postav. V adaptaci byla zachována většina postav románové předlohy s jejich charakteristikami i promluvami.

Vieweghovy romány se soustředí na způsob vzniku textu, sebereflexivní vyprávění a model „psaní o psaní“. Odlišné médium nedisponuje takovými možnostmi jako literární text, a proto nejsou polemiky o možnostech vyprávěcích postupů do filmového vyprávění transformovány. Akt spisovatelství je součástí filmových adaptací, ale ve vyprávění nevystupuje jako stěžejní motiv. Jelikož forma média ztrácí prvky literárního vyprávění, rozvíjí se ve filmové podobě pouze dílčí události a postavy. Filmové adaptace se věnují především příběhu románové předlohy.

Tvůrci filmových adaptací přizpůsobují vypravěče filmové formě za pomoci vypravěčského komentáře a odlišných narativních rovin, jež odkrývají proces vzniku předkládaného příběhu. V některých adaptacích jsou narativní roviny zaměřené na proces psaní přímo vynechány, čímž je vypuštěn také Vieweghův dialog s kritikou, který by ve formátu filmového média ztratil význam. V důsledku redukce těchto prvků se vyprávění soustředí na stěžejní příběh románu. Adaptátoři rovněž přizpůsobují vyprávění diváckému publiku a jednotlivé události mění v souvislosti s žánrovým zařazením snímku. Požadavky producentů ovlivnily především výslednou podobu Románu pro ženy a Účastníků zájezdu. Adaptace vzniklé z Vieweghova scénáře

zachovávají situační humor, promluvy postav, ale i erotické pasáže, jež jsou častým motivem jeho románů. Naopak adaptace vzniklé ze scénářů jiných autorů se zaměřují především na zachování podoby literárního vyprávění, prohloubení nastíněných charakteristik postav a jejich vztahů.

Seznam zdrojů

Primární zdroje

Romány

VIEWEGH, Michal: *Báječná léta pod psa*, Praha: Československý spisovatel, 1992.

VIEWEGH, Michal: *Román pro ženy*, Brno: Petrov, 2001.

VIEWEGH, Michal: *Účastníci zájezdu*, Brno: Petrov, 1996.

VIEWEGH, Michal: *Výchova dívek v Čechách*, Praha: Český spisovatel, 1994.

Filmové adaptace

Báječná léta pod psa (1997) – režie Petr Nikolaev, scénář Jan Novák

Román pro ženy (2005) – režie Filip Renč, scénář Michal Viewegh

Účastníci zájezdu (2006) – režie Jiří Vejdělek, scénář Jiří Vejdělek a Michal Viewegh

Výchova dívek v Čechách (1997) – režie Petr Koliha, scénář Václav Šašek

Sekundární zdroje

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění. 2011.

BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Nepublikovaná disertační práce, Filozofická fakulta Brno, 2007.

BUŠTÍKOVÁ, Petra: *Produkční historie filmových adaptací podle literárních předloh Michala Viewegha*. Nepublikovaná diplomová práce, Filozofická fakulta Brno, 2008.

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

GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění*. Přel. Eva Brechtová, Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2008.

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

HUTCHEON, Linda: *Teória adaptácie*, Přel. Simona Nyitrayová, Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2012.

CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček, Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000.

CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Přel. Milan Orálek, Brno: Host, 2008.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Přel. Vanda Pickettová, Brno: Host, 2001.

SEDLÁČEK, Jaroslav: *Rozmarná léta českého filmu*, Praha: Albatros media, 2012.

Periodika

ČULÍK, Jan: *Hakl a Viewegh: jak se vyrovnat s banalitou života*. Česká literatura. Roč. 55, 2007, č. 5, str. 669–706.

GENETTE, Gérard: *Rozprava o vyprávění (Esej o metodě)*. Přel. Natálie Darnadyová, In: Česká literatura. Roč. 51, 2003, č. 3, str. 302–327, č. 4, str. 470–495.

HANUŠKA, Petr: *Postmoderní hledání Michala Viewegha*. Tvar. Roč. 8, 1997, č. 3, str. 14–15.

JUST, Vladimír: *Opentlený Harlekýn (aneb Filmový „midcult“ Michala Viewegha)*, Film a doba. Roč. 43, 1997, č. 4, str. 194–195.

MÍŠKOVÁ, Věra: *Herci táhnou Kolihův film Výchova dívek v Čechách*. Právo. Roč. 17, 1997, č. 4, str. 10.

MÍŠKOVÁ, Věra: *Nakonec jsem filmařům nechal volnou ruku: Spisovatel Michal Viewegh nejen o vztahu k filmům natočeným podle jeho knih*. Právo. Roč. 7, 1997, č. 113, str. 10.

MRAVCOVÁ, Marie: *Love story do kabelky*. Film a doba. Roč. 43, 1997, č. 4, str. 192–194.

PROKOPOVÁ, Alena: *Filmování Viewegha*. Film a doba. Roč. 52, 2006, č. 2, str. 119–120.

PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Od románu o psaní k románu v přímém přenosu: Role a podoba čtenáře ve dvou sebereflexivních románech Michala Viewegha*. Česká literatura. Roč. 55, 2007, č. 4, str. 453–478.

SPÁČILOVÁ, Mirka: *Renč točí Vieweghův Román pro ženy*. MF Dnes. Roč. 15, 2004, č. 183, str. B1.

SPÁČILOVÁ, Mirka: *Účastníci zájezdu: lehkost a vtip*. MF Dnes. Roč. 16, 2005, č. 266, str. A8.

SPÁČILOVÁ, Mirka: *Z herců se stali Účastníci zájezdu*. MF Dnes. Roč. 16, 2005, č. 220, str. B4.

TRÖHLEROVÁ, Margrit – TAYLOR, Henry M.: *Několik faset lidské postavy v hraném filmu*. Přel. Michal Pacvoň. Iluminace. Roč. 17, 2005, č. 1, str. 5–23.

VERECKÝ, Ladislav: *Marek Vašut. Láska je jen krásná chemická reakce*. MF Dnes magazín. Roč. 16, 2005, č. 15, str. 26–31.

WILKOVÁ, Scarlett: *Kam dojel český film*. MF Dnes magazín. Roč. 18, 2007, č. 10, str. 28–30.

Internetové zdroje

Archiv České televize: *Báječná léta pod psa*. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/95045-bajecna-leta-pod-psa/29635414163/> [cit. 8. 9. 2014]

Archiv České televize: *Rozmarná léta českého filmu*. (video) Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267861763-rozmarna-leta-ceskeho-filmu/21056226508-rozmarna-leta-ceskeho-filmu-1997/video/148616?> [cit. 1. 4. 2014]

Archiv České televize: *Řekli o filmu*. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/95045-bajecna-leta-pod-psa/29635414163/4796-rekli-o-filmu/> [cit. 26. 2. 2014]

Archiv České televize: *Výchova dívek v Čechách*. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/94881-vychova-divek-v-cechach/29635818104/> [cit. 3. 10. 2014]

BALAŠTÍK, Michal: *Fenomén Viewegh*. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/3-2011/fenomen-viewegh> [cit. 27. 2. 2014]

CINGER, František: *Michal Viewegh: Účastníci zájezdu žijí ve filmu*. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/kultura/65485-michal-viewegh-ucastnici-zajejdu-ziji-ve-filmu.html> [cit. 6. 10. 2014]

DRTILOVÁ, Zuzana: *Román pro ženy ze „Švand'áku“ je promarněná šance*. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/svandovo-divadlo-uvadi-roman-pro-muze-recenze-f4k-/divadlo.aspx?c=A110702_115227_divadlo_jaz [cit. 9. 11. 2014]

FILA, Kamil: *Účastníci zájezdu*. Dostupné z: <http://www.cinemamagazine.cz/recenze/265/ucastnici-zajejdu> [cit. 8. 10. 2014]

GRÁFOVÁ, Jitka: *Vieweghovi Účastníci zájezdu ožívají ve filmu*. Dostupné z: <http://kultura.idnes.cz/vieweghovi-ucastnici-zajezdu-ozivaji-ve-filmu-fq9-/filmvideo.aspx?c=A050913_124815_show_aktual_gra> [cit. 6. 10. 2014]

KOULOVÁ, Lucie: *Film Spalovač mrtvol*. Dostupné z: <http://gml.vse.cz/data/vzorova_reserse_3.pdf> [cit. 5. 4. 2014]

KRATOCHVIL, Jiří: *Kdo je Max z českého románu? Dvě literární postavy z románu Michala Viewegha*. Dostupné z: <<http://www.sme.sk/c/2085616/kdo-je-max-z-ceskeho-romanu-dv-literarni-postavy-z-romanu-michala-viewegha.html>> [cit. 10. 10. 2014]

MÍŠKOVÁ, Věra: *Román pro ženy se snaží pobavit*. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/kultura/54102-roman-pro-zeny-se-snazi-pobavit.html>> [cit. 14. 11. 2014]

MÍŠKOVÁ, Věra: *Román pro ženy se snaží pobavit*. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/kultura/54102-roman-pro-zeny-se-snazi-pobavit.html>> [cit. 8. 11. 2014]

MÍŠKOVÁ, Věra: *Viewegh a Renč míří na osrdí a bránici*. Dostupné z: <<http://www.novinky.cz/kultura/54210-viewegh-a-renc-miri-na-osrdi-a-branici.html>> [cit. 6. 10. 2014]

MORAVCOVÁ, Tereza: *Román pro ženy: Barevné leporelo*. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=866>> [cit. 8. 11. 2014]

Oficiální stránky Michala Viewegha. Dostupné z: <www.viewegh.cz> [cit. 6. 8. 2014]

PEŇAS, Jiří: *Taková podařená groteska*. Dostupné z: <<http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2011/3-2011/fenomen-viewegh>> [cit. 27. 2. 2014]

PUTNA, Martin C.: *Recenze - Účastníci zájezdu*. Dostupné z: <<http://www.viewegh.cz/detail.php?typ=recenze&id=12#1>> [cit. 2. 10. 2014]

SKOUMAL, David: *Báječná léta milosrdných ponížení*. Dostupné z: <<http://www.ceskatelevize.cz/porady/95045-bajecna-leta-pod-psa/29635414163/4797-z-dobovych-recenzi/>> [cit. 27. 3. 2014]

SPÁČILOVÁ, Mirka: *Nehodlám točit cokoli, tvrdí Renč*. Dostupné z: <http://kultura.idnes.cz/nehodlam-tocit-cokoli-tvrdi-renc-dob-/filmvideo.aspx?c=A050413_205008_filmvideo_kot> [cit. 5.10.2014]

VERECKÝ, Ladislav: *Jitka Kocurová: Co byste chtěli od hloupé blondýnky?* Dostupné z: <http://ona.idnes.cz/jitka-kocurova-co-byste-chteli-od-hloupe-blondynky-f81-/krasa.aspx?c=A060525_150420_missamodelky_lf> [cit. 16. 10. 2014]

Anotace

Autor: Marie Kurzoková

Katedra, fakulta: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název: Filmové adaptace próz Michala Viewegha

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

Počet znaků: 199 023

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 57

Klíčová slova: filmová adaptace, Michal Viewegh, čas, vypravěč, postavy, naratologie, Báječná léta pod psa, Výchova dívek v Čechách, Účastníci zájezdu, Román pro ženy

Resumé: Diplomová práce se zabývá problematikou filmových adaptací. Reflektuje dílčí aspekty literárního a filmového vyprávění (příběh, vypravěč, čas a postavy) a zkoumá odlišnosti, jež během přenosu příběhu do filmové podoby nastaly. Předmětem analýzy jsou filmové adaptace románů Michala Viewegha: Báječná léta pod psa, Výchova dívek v Čechách, Román pro ženy a Účastníci zájezdu, které mají odlišné režisérské a scenáristické přístupy.

Summary

The subject of this thesis is to analyze the film adaptations of novels by Michal Viewegh: *Báječná léta pod psa*, *Výchova dívek v Čechách*, *Román pro ženy* a *Účastníci zájezdu*. The selection of these works were mainly due to different ways of literary narrative, but also partial adaptation approaches creators. Selected works emphasize the Viewegh's poetic narrative reflecting act penmanship. In parts *Báječná léta pod psa*, *Výchova dívek v Čechách* and *Účastníci zájezdu* manifested Viewegh's *alte ego* that permeates across these parts. *Román pro ženy* is styled differently, which is why we chose it as a contrast to the different narrative techniques of earlier works.

We structure the work into four chapters, which focus on the analysis of novels and adaptations. When analyzing prosaic text and adaptation will focus primarily on the transformation of the story. We are thus the transformation of the narrative structure and sub-events pretext to film. Another element of our research is the figure of the narrator, who has Viewegh novels specific form. We will define the structure of self-reflexive narrative and reflect on whether the plane was also transferred to film narrative and how it influenced the final image. In analyzes of novels and adaptations we define the time that complements the narrative process. In addition to the transformation of the narrator of the story and also monitor developments characters. In analyzes of film adaptations describes the way in maintaining the character of the novel, and thus whether the character during transmission to the film medium flattened or become more plastic. We follow the character changes the characters, but also differences in relationships.

Detailed analysis we conclude that the film adaptation of the novel by preserving elements but in connection with a different film medium are disrupted narrative techniques specific to Viewegh novels and creators adapt sub-events pretext spectator audience.

Adaptation arising from Viewegh scenarios maintain situational humor, utterances characters and erotic passages that are often the motive of his novels. Conversely adaptation scenarios arising from other authors focus mainly on maintaining the form of literary narrative, deepening outlined the characteristics of the characters and their relationships.