

Obsah

1. Úvod	6
2. Film a literatura	10
2.1 Historický exkurz	10
2.2 Problém adaptace	11
2.3 Film jako syntetické umění	12
2.4 Filmové adaptace v užším slova smyslu	13
3 Literární předlohy	18
3.1 ...a bude hůř	18
3.1.1 <i>Jan Pelc</i>	18
3.1.2 <i>Spor tří doktorů</i>	18
3.1.3 <i>My a oni</i>	20
3.1.4 <i>Expresivní jazyk</i>	26
3.2 Anděl	27
3.2.1 <i>Jáchym Topol</i>	27
3.2.2 <i>Nový styl</i>	27
3.2.3 <i>Jak vznikají ságy</i>	28
3.2.4 <i>Genius loci</i>	29
3.2.5 <i>Nomen omen</i>	30
3.2.6 <i>Kámen mudrců</i>	32
3.2.7 <i>Záhada jménem Li</i>	33
3.3 Dva pohledy	35
3.3.1. <i>Inspirace vlastním životem</i>	35
3.3.2. <i>Forma</i>	35
3.3.3 <i>Jazyk</i>	36
3.3.4 <i>Underground</i>	37
4 Filmová zpracování	39
4.1 ...a bude hůř	39
4.1.1 <i>Petr Nikolaev</i>	39
4.1.2 <i>Film a předloha</i>	39
4.1.3 <i>Film jako ilustrace</i>	40
4.1.4 <i>Road movie</i>	42

4.1.5 <i>V hlavní roli marketing</i>	43
4.1.6 <i>Jaký je film ...a bude hůř</i>	44
4.2. <i>Anděl Exit</i>	45
4.2.1 <i>Vladimír Michálek</i>	45
4.2.2. <i>Problém zpracování</i>	45
4.2.3 <i>Film a předloha</i>	46
4.2.4 <i>Nehrající herci</i>	48
4.2.5 <i>Novátorské postupy</i>	49
4.2.6 <i>Jaký je Anděl Exit</i>	50
4.3 <i>Když dva dělají totéž</i>	51
4.3.1 <i>Režiséři</i>	51
4.3.2 <i>Hrající neherci vs. nehrající herci</i>	51
4.3.3 <i>Adaptační postupy</i>	52
4.3.4 <i>Režijní postupy</i>	53
5 Závěr	55
6 Anotace	60
7. Seznam použité literatury	61

Příloha 1 – Bibliografie

Příloha 2 - Filmografie

Motto:

Na každém člověku je něco krásného, zajímavého nebo pozoruhodného. Jsme ale bohužel příliš mazaní nebo lhostejní, abychom to objevovali.

Jan Hanč

1. Úvod

V moderní historii zřejmě neexistuje jiná národní kultura (literatura), jejíž vývoj by byl v průběhu třiceti let třikrát násilným způsobem přerušen. Mám na mysli konec tzv. druhé Československé republiky v roce 1939, převzetí moci komunisty v roce 1948 a nástup normalizace po dubnovém plénu ÚV KSČ v roce 1969. Každý zásah proběhl specifickým způsobem a měl také odlišné následky. Fašistická okupace byla provedena příslušníky jiného národa, kteří se považovali za nadřazenou rasu a podle toho se také na našem území chovali. Po fašistické okupaci počítala česká literatura své mrtvé (Vladislav Vančura, Julius Fučík, Josef Čapek a lze sem snad započítat i Karla Čapka), ale z opravdu významných spisovatelů více méně nikdo morálně ani profesionálně neselhal (nepočítáme-li sporadická a problematická nařčení z kolaborace u několika autorů, např. Jaroslava Durycha).

Rozdělení kulturní obce po únoru 1948 již bylo vnitrostátní záležitostí, byť silně ovlivňovanou z Moskvy, a zbavilo řadu spisovatelů tvůrčí svobody. Někteří z nich přišli i o svobodu osobní, jiní o vlast a další dokonce o život. V podstatě násilná orientace umění na socialistický realismus bez možností jakýchkoliv kroků stranou s sebou přinesla první vlnu morálního rozkladu. Alespoň v počátečním stádiu však oficiálně vydávaní autoři upřímně věřili v budování lepších zítřků, věřili ve vybudování nového, spravedlivějšího společenského řádu. Protože se ale čím dál víc prohluboval rozpor mezi komunisty proklamovanými ideály a každodenní realitou, došlo u některých z nich (Pavel Kohout, Milan Kundera, Milan Jungmann) k určitému prohlédnutí, sebekritickému přehodnocení postojů a postupně docházelo k pomalému a obtížnému obnovování jednotného konceptu národní literatury. Když už situace vypadala, že by mohlo dojít k navázání přerušené tradice na období předmnichovské republiky, nastal třetí, nejtěžší otřes v letech 1968 a 1969.

Dokument Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ se stal základním pramenem pro posuzování jednotné a zároveň jediné správné linie vývoje společnosti a také kultury. Zejména spisovatelé byli přece autory celé řady myšlenek, které předznamenávaly obrodný proces z období

tzv. Pražského jara. Už na IV. sjezdu spisovatelů také zazněl požadavek svobody umělecké tvorby, jeden z důležitých předpokladů pro pozdější zrušení cenzury. To vše bylo v průběhu období normalizace sečteno a brzy následovala rázná opatření. Na podzim roku 1970 byl rozpuštěn Svaz československých spisovatelů, v jehož čele tehdy stál básník Jaroslav Seifert, pozdější laureát Nobelovy ceny, a první knižní tituly se dostaly na seznamy zakázané literatury. O necelé dva roky později vzniká „obrozený“ Svaz českých spisovatelů, který na svém ustavujícím zasedání přijal za hlavní směr v literatuře znovu socialistický realismus. Všechno dění v literatuře i v celé oblasti kultury postupně ovládli lidé, kteří tentokrát nebyli ve velké většině přesvědčeni o správnosti komunistických ideálů, ale „pragmaticky“ se rozhodli pro spolupráci s dogmatickým vedením státu při likvidaci nezávisle tvořících, myslících a jednajících umělců. Důležitým začalo být, „s kým autor jde“, nedůležitým se stal talent, umělecký přínos, nadčasovost, estetická hodnota, rozhodovala pouze politická správnost. Spisovatelé dostali na vybranou. Buď se přizpůsobí a budou moci publikovat, nebo se nepřizpůsobí a jejich dílo nikdo, alespoň oficiálně, nevydá. Nastává období trojkolejnosti české literatury. Vedle oficiálně vydávané literatury paralelně existovaly doma samizdatové edice (Texty přátel, Edice Petlice, Edice Expedice, Česká expedice atd.) a v cizině exilová nakladatelství (Rozmluvy, Sixty-Eight Publishers, Index, Konfrontace atd.). Důležitou roli při rozvoji svobodné kultury sehrála také literární periodika, z domácích třeba *Kritický sborník*, *Revolver Revue*, *Vokno*, v zahraničí např. *Svědectví*, *Listy* nebo *Proměny*.

Oficiální tvorbu ovládli lidé bez talentu, kariéristé a cynikové, kteří se buď aktivně podíleli na likvidaci myšlenek Pražského jara '68, nebo veřejně vyjádřili souhlas se sovětskou okupací našeho státu. Publikovat sice mohli i někteří spisovatelé, u nichž o tvůrčích kvalitách nebylo ani tehdy ani dnes pochyb, aby však jejich texty prošly schvalovacím řízením, museli je sami předem podrobit autocenzuře. „*Ti, kteří se o tuto cestu pokusili, dostali se zpravidla do slepé uličky, která znamenala dříve či později uměleckou krizi. Dílo Vladimíra Párala a Ladislava Fukse ze sedmdesátých let je dobrou ilustrací tohoto faktu.*“¹ Velká část

¹ KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, Corp., 1987. s. 40.

uznávaných autorů, kteří neodešli do exilu, mohla psát jen do zásoby anebo publikovat mimo rámec oficiálních nakladatelství. Ze známých jmen uvádím např. Ivana Klímu, Ludvíka Vaculíka, Evu Kantůrkovou, Jaroslava Seiferta, Karla Šiktance či Václava Havla.

Jedním z charakteristických projevů vydávané socialistické literatury byla absence kritických pohledů na současný život. Socialistický člověk krácel hrdě vpřed, jestliže překonával nějaké obtíže, pak byly vždy spojeny s jednáním protisocialistických živlů. Společnost byla oficiálně navenek homogenní, jakoby neexistovaly žádné alternativní názory nebo pokusy o jinou společenskou realitu. Teprve počátkem osmdesátých let se rovněž v oficiální literatuře objevují snahy o zachycení sociálních problémů, které jako kdyby do té doby neexistovaly. Se svými generačními výpověďmi přichází Zdeněk Zapletal, jehož hrdinové zdánlivě mají všechno, co potřebují, ale přece jen jim něco chybí, *Pozdě na hlasitou hudbu*, *Půlnoční běžci*. Václav Dušek se programově zabývá osudy mladých lidí, kteří se vlastní zásluhou, někdy i bez ní, ocitli na okraji společnosti, často v konfliktu se zákonem, *Lovec štěstí*, *Kukačky*. A konečně Radek John otevřel dlouho tabuizované téma drogové závislosti v románu *Memento*, oficiálně neexistující násilí na fotbalových stadionech sugestivně popsal ve scénáři k filmu *Proč?* a svět veksláků naturalisticky zachytil ve scénáři k filmu *Bony a klid*.

Lidé na okraji společnosti byli daleko častěji hrdiny próz alternativních autorů. Román Egona Bondyho *Invalidní sourozenci* etabloval v literatuře typ programového společenského outsidera. Bondy a řada dalších autorů ve svých románech využívali odlišnost menšinových sociálních skupin jako symbol protestu proti tehdejšímu režimu. Ať už šlo o samizdatovou nebo exilovou literaturu, daleko lépe vystihovala život v okrajových společenských strukturách, než to mohla udělat literatura oficiální.

Předmětem mé práce bude porovnání dvou románů popisujících život nonkonformních sociálních skupin. Exilový román ... *a bude hůř* Jana Pelce (autobiograficky laděný) kombinuje působení deprimujících účinků devastovaného životního prostředí severních Čech s programovou revoltou mladých lidí proti totalitním praktikám doby normalizace a přetvářce tehdejší většinové společnosti. V undergroundovém románu *Anděl* Jáchyma Topola je

čtenář vtažen do velkoměstského prostředí Prahy a Paříže, v němž vedle ulic, domů a krámků prochází jakýmsi podzemním, neviditelným světem, v němž vládnu drogy a sex. Prolínání obou světů, v nichž žijí hlavní hrdinové je často přivádí až k tajemnému východu, i když nevíme, jde-li o východ z nějakého konkrétního místa nebo definitivní konec života. Smíchovská balada se odehrává v dnes již téměř zmizelých kulisách skutečné pražské čtvrti.

Přestože oba generačně blízcí autoři vstupují do literatury s malým časovým odstupem a zobrazují také podobné sociální prostředí, nejenom částečným časovým posunem, ale zejména použitými literárními prostředky se jejich díla výrazně liší.

Ve druhé části své práce se budu věnovat filmovým adaptacím obou románů. Formálně uzavřený příběh Jana Pelce byl zřejmě snadněji zpracovatelný pro filmovou podobu, velký rozsah díla naopak způsobil, že pro film byla vybrána jen prostřední část románu. Nabízí se tedy úvaha o možných pokračováních. Filmová podoba *Anděla* je do značné míry poplatná postmodernímu charakteru Topolova rukopisu. Na první a mnohdy i další pohledy postrádá film srozumitelný příběh. Zajímavé je i porovnání přístupů obou režisérů (Petr Nikolajev, Vladimír Michálek) k literární předloze a jejímu zpracování.

Chci poukázat na zřetelnou rozdílnost zobrazení života společenských skupin na okraji většinové společnosti v exilové a undergroundové literatuře a srovnat filmová vyjádření s jejich literárními předlohami. Vzhledem k rozdílným přístupům filmových tvůrců ke zpracovávané látce se budu také věnovat některým teoretickým pojetím filmových adaptací a kritickému zhodnocení obou filmů. Podle mého názoru je takto široký přístup nutný k adekvátnímu pochopení dobových a uměleckých kontextů obou knih a jejich filmových adaptací.

Oba příběhy jsou svědectvím relativně nedávné doby, ale každý zachycuje generační vzpouru po svém, tedy jinak.

2. Film a literatura

2.1 Historický exkurz

Za počátek historie filmu je běžně považován 28. prosinec 1895, kdy bratři Lumiérové předvedli v pařížském Grand Café prvním platícím divákům své pohyblivé obrázky. Pro pořádek je nutno dodat, že během téhož roku přišlo několik dalších vynálezů (např. Thomas Alva Edison v USA, Birt Acres v Anglii nebo bratři Skladanowští v Německu) se svými vlastními metodami zachycení a opětného promítnutí pohyblivého obrazu; jejich produkce však neumožňovala hromadné sledování publikem. Žádný z těchto průkopníků filmu si však nedokázal představit, jaké možnosti zábavy a tím i výdělku nový vynález umožňuje. Proto lze zásluhu o budoucí mohutný rozvoj filmu přisoudit jinému Francouzi. Georges Méliés jako první pochopil obrovský potenciál tohoto nového média a měl také dost finančních prostředků, fantazie i dovednosti, aby své představy zrealizoval. Během necelých dvaceti let natočil téměř tisíc krátkých filmů a při jejich výrobě vykonával snad všechny funkce, se kterými se lze u filmu setkat. Psal si také vlastní scénáře a pravděpodobně jako první se pokusil převést na plátno děj románů svých oblíbených autorů. K jeho patrně nejznámějším snímkům patří *Výlet na Měsíc*, příběh volně inspirovaný románem Julese Vernea.

V počátcích filmové tvorby docházelo k bouřlivému rozvoji nového média, hlavně techniky a filmařských postupů. Z celé škály nových metod se pro zpracování románové literatury a jeho přepis do filmové podoby asi jako nejúčinnější ukázaly pohyblivá kamera, střih a montáž. Všechny tyto postupy byly poprvé použity v britské kinematografii. V souvislosti s adaptacemi literárních děl však byly nejefektivněji využity v počátcích italské filmové tvorby. V Itálii byly už před první světovou válkou natáčeny až dvouhodinové filmy. V dobách, kdy převládal názor, že divák udrží pozornost maximálně čtvrt hodiny, to bylo něco naprosto mimořádného. Italové vsadili na velké a bohaté produkce, kde nebyl zase až tak důležitý děj, jako především ohromení z pohledu na kolosální dekorace a tisícovky statistů. Vedle historických příběhů z římských dějin se stal velmi populárním a pro další vývoj světové kinematografie důležitým přepis slavného

románu Henrika Sienkiewicze *Quo vadis*. Tento film přímo inspiroval amerického tvůrce Davida Warka Griffitha, který se stal autorem filmařských postupů využívaných ve světové kinematografii více než půl století. Také v československém a později českém filmu můžeme nalézt vedle původních scénářů velké množství povedených i méně povedených literárních adaptací. Za všechny úspěšné uvedu jen *Dobrého vojáka Švejka* režiséra Karla Lamače, *Městečko na dlani* od režiséra Václava Binovce, *Markétu Lazarovou* Františka Vláčila, *Konec starých časů* a *Ostře sledované vlaky* oba od Jiřího Menzla, který se stal uznávaným expertem na filmová ztvárnění děl Bohumíra Hrabala.

2.2 Problém adaptace

Sám pojem adaptace má podle slovníků rozsáhlou škálu významů. Adaptovat například znamená přepracovávat, přizpůsobovat novým potřebám nebo používat k novým účelům. Tento obecně vyjádřený základní smysl pojmu je zavedený rovněž ve filmové vědě, která na jednu stranu přispěla k dalšímu rozvinutí specifických definic a teoretickému ukotvení pojmu, ale zároveň také adaptaci nepřípadně omezila pouze na vztah literatury a filmu. Pokud jsem měla k dispozici odbornou literaturu, pro velké množství filmových teoretiků a kritiků adaptovat skutečně znamená především přenést na plátno prozaické literární dílo, méně často poezii a téměř nikdy drama. Pro filmová ztvárnění divadelních her nejčastěji používají termín zfilmování. Má se tím výrazně odlišit rozdílnost vztahů román vs. film a drama vs. film. Mezi románem a filmem je podle filmové teorie rozdíl jako mezi vyprávěním a ukazováním, zatímco drama a film jsou si podobné bezprostředním představováním jednání vystupujících osob. Je to ovšem rozlišení čistě teoretické. V praxi se ukazuje, že fakticky stejné adaptační postupy se využívají ve všech třech uvedených případech.

Touhou značného množství filmových teoretiků v polovině dvacátého století bylo nalézt jednu obecně použitelnou adaptační techniku, která by zajišťovala zdařilé převedení jakéhokoli literárního díla do filmové podoby se zaručeně úspěšným výsledkem. Dnes připadá taková představa většině odborníků na filmovou vědu úsměvná. V současné době existuje tak obrovské množství popsaných a používaných modelů adaptace, že jejich proskripční užitečnost je

okamžitě zpochybněna. Kvalita či hodnota konkrétní adaptace není věcí použití nějakého abstraktního modelu přepisu, ale záležitostí aplikace určité filmové realizace.

2.3 Film jako syntetické umění

Následující pasáž může zdánlivě působit jako nepatřičná, příliš vzdálená tématu této práce. Podle mého názoru je ovšem důležitá pro komplexní pochopení filmového díla jako celku. Film totiž pro svoji potřebu adaptuje nejen literární předlohu, ať už je jakékoli povahy. Někteří teoretikové dokonce považují za adaptaci také film natočený podle původního scénáře, protože scénář je podle jejich názoru rovněž literární dílo. Za původní tak lze podle nich považovat pouze dílo natočené na základě poznámek, vznikající jako čistá improvizace. Film ale přizpůsobuje svým potřebám také hudbu a vlastně všechno, co se objeví v dosahu kamery a mikrofonu. Ve filmu se tak objevuje velké množství různorodého materiálu, který nevystupuje sám za sebe, ale je filmem přetvářen a v širším slova smyslu adaptován. V důsledku takto chápané adaptace se ve filmu vedle sebe objevují materiály různého původu, z různých historických období, z různých odvětví kultury, některé programově na základě rozhodnutí režiséra, jiné, hlavně při natáčení v exteriérech, téměř bezděčně. Dobrý film ovšem nepůsobí jako nahodilá skládanka, nýbrž jako celek s dojmem organické kompaktnosti bez rušivých jevů. Klidně tak může ve filmu ze současnosti znít v jednom záběru barokní hudba, v jiném může být herecký dialog podkreslován aktuálními zprávami v televizi a diváka to neruší. Ani u historického filmu není úplně důležité použití naprosto přesného dobového oblečení a třeba i současné hudby, jako spíš obecná implikace pocitu, že vše odpovídá charakteru doby, v níž se děj filmu odehrává. Samozřejmě by se neměly stávat takové kolapsy, jako když se ve filmu *Poklad na Stříbrném jezeře* v jednom záběru v dálce na chvíli objeví autobus nebo jsou v *Noci na Karlštejně* u středověkého kolbiště chvíli vidět opřená jízdní kola. V ideálním případě prostě film využívá materiály jiných umění či jakýkoli jiný hotový materiál, vyjímá je z jejich původních kontextů a uvádí je v kontextech nových. Vrství je na sebe, ukazuje vedle sebe, vzájemně je kombinuje. To vše působí na diváka přirozeně, protože i on v reálném životě dělá více činností naráz a přijímá svými smysly v jednom okamžiku více podnětů.

Zaujat dějem ani nehledá původní kontexty jednotlivých fragmentů a přijímá je beze zbytku v jejich nových, filmem vytvořených souvislostech. Jen stručně chci zmínit, že film využívající takto adaptované kulturní statky je rovněž možné považovat za vzdělávací médium. Někteří diváci se sice půjdou pouze podívat na Leonarda di Capria jako Romea, uvidí ho jako člena soudobého gangu, ale uslyší zároveň originální Shakespearovy veršované dialogy. Půjdou ze zvědavosti na zfilmovaný literární hit Dana Browna *Šifra mistra Leonarda*, ale uvidí i část expozice pařížského Louvru. Adaptace v nejširším slova smyslu nezná omezení a zasahuje do všech oblastí lidského života.

2.4 Filmové adaptace v užším slova smyslu

Převedení literárního nebo dramatického díla do podoby filmu, jsou tak staré jako kinematografie sama. Při jejich provádění by měla být zachována myšlenka původního díla a tlumočena vhodnými filmovými prostředky. Za adaptace je možno považovat jak přepisy celého literárního díla tak filmy inspirované jen některým z motivů románu (*Tři mušketýři* vs. *Muž se železnou maskou*). Nejčastěji se filmoví tvůrci uchýlovali k literárním předlohám v počátcích zvukového filmu, ale s přepisy literárních děl se ve větší či menší míře opravdu setkáváme už více než sto let. „*Původních filmových námětů není nikdy dost, a tak literární či dramatická díla režiséry vždy lákala. Řada titulů světové literární klasiky byla zfilmována mnohokrát – k nejčastějším filmovým adaptacím patří romány Lva Nikolajeviče Tolstého a Shakespearovy hry.*“²

Vztah mezi filmem a literaturou je velmi těsný. Filmy i romány vyprávějí dlouhé příběhy s množstvím podrobností a dělají to z perspektivy svého tvůrce (autora nebo režiséra), který čtenáři či divákovi podává svou vlastní představu skutečnosti. V tom si jsou hodně podobné, i když samozřejmě využívají své původní vypravěčské prostředky (film obrazové, román literární). Film i literatura používají systém znaků, které lze rozložit na dvě složky – signifikant a signifikát. V literatuře jde o rozlišení velmi výrazné, ve filmu jsou však obě složky téměř totožné. Obraz knihy ve filmu je knize mnohem bližší než slovo kniha. Tak jak se

² BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ, Pavla. *Malý labyrint filmu*. 1. vyd. Praha : Albatros, 1988., s. 13.

člověk musí naučit jazyk, musí se rovněž naučit „číst“ filmové obrazy. Filmové znaky mají totiž význam denotační, jsou tím, čím jsou, a zároveň konotační, jsou symbolem či metaforou něčeho jiného. Konotace je potom výsledkem kreativního myšlení a práce filmových tvůrců.

Na druhou stranu se film od románu výrazně liší. Film je omezen reálným časem. Byl natočen v nějakém rozsahu, nelze jej urychlit, a pomineme-li dnešní technické možnosti videa a DVD přehrávačů, nebylo pro diváka dlouhá léta možné se v rámci jedné produkce podle libosti k některým zajímavým pasážím vrátit. Hlavním problémem však je, že film nedokáže reprodukovat celý rozsah románu ve svém vymezeném (a z hlediska udržení pozornosti diváka také omezeném) čase a musí tedy děj redukovat. Jako příklad uvádím *Jméno růže* režiséra Jeana-Jacquesa Annauda. Umberto Eco napsal svou knihu jako historické pojednání, detektivní román a filozofický traktát v jednom. Čtenář si může vybrat, které složce dá přednost, nebo číst román třikrát jinak. Režisér Annaud výrazným způsobem potlačil filozofické úvahy, jen zběžně využil zmínky o náboženských heretických proudech v době vrcholného středověku a soustředil se na detektivní zápletku románu v historických reáliích. Tomu, kdo nečetl knihu, se musí film určitě líbit, čtenář však může vypuštěné přesahy postrádat. Obecně lze říci, že na úplný převod děje delších a mnohovrstevných literárních děl film z výše uvedených důvodů nestačí. Úspěšně jej může zastoupit snad jen vícedílný televizní seriál. Jako ilustrativní příklady mohou posloužit anglické seriály *Sága rodu Forsythů* a *Já Claudius* nebo ruský seriál *Mistr a Markétka*.

Film má na druhé straně obrazové možnosti, které přirozeně románu chybí. Co autor nenapíše, čtenář se nedoví. Vizuální podoba fikčního světa včetně jednotlivých postav je už ze své podstaty neúplná a jednotlivé čtenářské konkretizace se mohou velice lišit. Je nutné si uvědomit, že režisér filmové adaptace je především interpretem předlohy a že mezi oběma díly – literárním a filmovým – dochází k významovému posunu již na základě této autorské konkretizace. Režisér filmu také zachycuje vizuálním způsobem děj podle svých představ, ale nemůže stoprocentně ovlivnit, na kterou část filmového plátna soustředí divák svoji pozornost. Dnes lze jen spekulovat, zda lze při současném bouřlivém rozvoji zobrazovacích technologií – zejména 3D formát – v blízké

budoucnosti důvodně očekávat, že tvůrci filmu dosáhnou nuceného zaostřování a tím vlastně přinutí diváka, aby se soustředil na konkrétní detail na plátně.

„Pro romanopisce by bylo absurdní snažit se popsat scénu tak podrobně, jak nám ji podává film. Důležitější ale je, že cokoli romanopisec popisuje, je filtrováno jeho jazykem, jeho předsudky a jeho úhlem pohledu. Ve filmu máme určitou míru svobodné volby, můžeme si vybrat spíše jeden detail než jiný.“³ Těžko říci, jestli se jedná v tomto případě o výhodu nebo nevýhodu. Jisté je, že divák má u filmu mnohem větší možnost aktivní spoluúčasti na výsledném dojmu z díla než čtenář. Také tuto skutečnost lze chápat dvojím způsobem. Zcela vážně míněný film může nabýt díky divákově znalosti použitých exteriérů nechtěně komické prvky. Když se na přelomu století natáčely v Čechách americké produkce různých akčních filmů, nemohl se český divák ubránit úsměvu při nezbytných automobilových honičkách v křivolakých uličkách staré Prahy. A to se už vůbec nechci zmiňovat o evidentních geografických nesmyslech, kdy se třeba hrdina přemísťuje mezi dvěma nepřiliš vzdálenými místy přes v realu neexistující neprostupné hory.

Podle některých názorů neumožňuje román dostatečný rozvoj čtenářovy fantazie, protože získává jen ty informace, které mu poskytne autor. Já sama jsem ovšem přesvědčena o naprostém opaku. Čtenářova vizualizace verbálně popsaného světa a jeho hrdinů může silně aktivizovat představivost. Fakticky u každé četby dochází k vlastní, třeba bezděčné vizualizaci fikčního světa, byť zákonitě nemusí a ani nemůže být zcela konkrétní a úplná. Pokud ale má někdo oblíbenou knihu, kterou přečetl mnohokrát a zná ji do detailních podrobností, nutně si časem vytvoří zcela určité vlastní vizuální obrazy hlavních postav a důležitých míst. Když se pak stane, že je jeho oblíbený román zfilmován, mohou se tyto představy zcela minout s názorem režiséra, který si vybírá herce a exteriéry zase podle vlastního názoru. Potom může shlédnutí takové adaptace přinést jen zklamání.

Populární literární díla se stala nevyčerpatelným zdrojem inspirace pro komerční filmy. Situace došla tak daleko, že postupem času začali někteří autoři

³ MONACO, James. *Jak číst film : Svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha : Albatros, 2004., s. 42.

psát svá díla s vizí pozdějšího zfilmování a snažili se přizpůsobit rozsah díla i styl svého vyprávění filmovým možnostem. „*Vlastně ekonomika populárního románu je taková, že recyklování materiálu jako filmu je pro většinu nakladatelů prvořadou úvahou. Občas to téměř vypadá, jako kdyby populární román (v protikladu k elitnímu prozaickému umění) existoval jenom jako první zkušební verze scénáře pro film.*“⁴ Velmi zjednodušeně lze říci, že se literatura ve dvacátém století rozdělila do dvou zcela odlišných forem. Na jedné straně populární román zastoupený např. Stephenem Kingem nebo Daniele Steellovou, v našich podmínkách snad Michalem Vieweghem, jejichž díla jsou převáděna do filmové podoby jako na běžícím páse a někdy vzniknou přímo jako scénář; a na straně druhé elitní román, jejichž tvůrce zastupuje brněnský rodák Milan Kundera, kde vzniká umělecké avantgardní dílo. Právě pokusy se zfilmováním románů Milana Kundery jasně ukázaly, že přestože má film obrovské vyjadřovací možnosti a téměř cokoli se dá říci v románu, může zhruba být zobrazeno nebo řečeno ve filmu, všechno se na filmové plátno v odpovídající kvalitě převést nedá. Kdo viděl film *Nesnesitelná lehkost bytí* amerického režiséra Philipa Kaufmana, nemůže se divit Kunderovu rozhodnutí neudělovat nadále souhlas k natáčení svých románů. Nechci soudit nakolik byla na vině malá erudice režiséra a nebo nesnadná převoditelnost literární předlohy do filmové podoby.

Filmové adaptace románů Jana Pelce a Jáchyma Topola se do jisté míry vymykají předcházejícím úvahám. Ani v jednom případě nejde o populární román ve vlastním slova smyslu. Víím, že ...*a bude hůř* Jana Pelce je pro nezanedbatelný počet čtenářů kultovním dílem, ale v žádném případě nejde o vyhledávanou četbu většinové populace. S *Andělem* Jáchyma Topola je to do jisté míry podobné. Ani filmové verze není možné označit jako komerční filmy. ...*a bude hůř* režiséra Petra Nikolaeva a producenta Čestmíra Kopeckého je do určité míry protipólem popisu života v době normalizace, jak je vykreslen v románu *Báječná léta pod psa* Michala Viewegha i ve stejnojmenném filmu. Hlavně producent si jeho výrobou chtěl splnit svůj tajný sen. *Anděl Exit* zase představuje určitý experiment v úspěšné filmové a televizní tvorbě režiséra Vladimíra Michálka, a to po stránce ocenění velice úspěšný experiment. Vladimír Michálek za něj dostal českého lva za nejlepší režii. Jinak se nemohou dva filmy s podobnou tematikou od sebe více

⁴ Tamtéž, s. 41.

lišit. Film Petra Nikolaeva, přestože měl svou premiéru na festivalu v Berlíně, nebyl záměrně zařazen do běžné distribuce a lze si jej pouze objednat na víceméně uzavřené akce, film Vladimíra Michálka získal řadu ocenění a reprezentuje českou kinematografii i v zahraničí.

3. Literární předlohy

3.1 ... a bude hůř

3.1.1 Jan Pelc

Narodil se v roce 1957 v Podbořanech, vyučil se strojním zámečníkem a po vyučení pracoval v elektrárně Prunéřov. V roce 1981 emigroval do Francie, kde osm let pracoval v redakci Tigridova časopisu *Svědectví*. Literárně přispíval do exilových i samizdatových periodik a do Rádia Svobodná Evropa. Za náměty svých próz si vybírá nekonvenční jedince a tematiku života okrajových vrstev společnosti. Jeho díla jsou většinou autobiograficky zabarvena s častým využitím hyperboly. Tak jako Josef Škvorecký má své alter ego v Danym Smiřickém, je obdobnou literární postavou Jana Pelce Olin. Největšího ohlasu u čtenářů a rozporuplného přijetí u odborné kritiky dosáhl spontánním a realistickým vyprávěním za použití velice expresivního jazyka ve své prvotině *...a bude hůř*. Autentičnost knihy je podtržena v prvních dvou částech použitím ich-formy. Tato románová výpověď má ze všeho nejbližší k literárnímu dokumentu. V devadesátých letech se pokusil žánrově přestoupit k detektivce i sci-fi. Pro většinu odborníků i laiků však zůstalo nepřekonaným a tím stěžejním dílem *...a bude hůř*.

3.1.2 Spor tří doktorů

Trojdílný román Jana Pelce *...a bude hůř* byl poprvé celý vydán v exilovém nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem v roce 1985. Pro pořádek je třeba dodat, že ukázky z druhé části *Děti ráje* uveřejnil Pavel Tigríd v pařížském *Svědectví* už o rok dříve. Jde o román o mladých lidech na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let z prostředí společenské spodiny (tak aspoň byla tehdejší společnost chápána nonkonformní mládež) a exilových komunit. Okamžitě po zveřejnění se kniha stala jablkem sváru mezi představiteli českého disentu i české emigrace. Pro některé bylo nepředstavitelné, že bojovníky proti režimu by měla být sebedestrukční mládež v alkoholovém opojení, na hony vzdálená intelektuálními reprezentantům české opozice doma i v zahraničí. Jiní naopak

stejně horlivě poukazovali na syrový realismus Pelcova popisu života alternativních skupin mládeže na severu Čech, kde kombinace společenských a přírodních podmínek dosahovala devastujících účinků stěží srovnatelných s životním prostředím kdekoli jinde. Polemika tří významných představitelů české samizdatové a exilové literární vědy a kritiky osmdesátých let později vešla ve známost jako spor tří doktorů.

Literární kritik Ivan Sviták hodnotil novelu *Děti ráje* takto: „*Ačkoli se v posledních čtyřech tisíciletích generační problém moc nezměnil, přece se mi zdá, že nejpřesvědčivější svědectví o bankrotu literatury a úspěchu sovětizace v ČSSR přichází z andrgraundu. Reálná, nikoli vymyšlená tragédie a hrůzný úpadek všeho, čeho se sněť nejnovějšího proudu dotkne, se projevuje lavinou sprostoty a špíny. Pozoruhodné je právě to, že autoři těchto vulgárností jsou nejen hrdi na svou stupiditu a jsou pyšní na absenci kultury, ale povyšují svůj plevel na kulturní hodnotu.*“⁵

Podobně negativně se ke druhé části Pelcovy trilogie stavěl germanista Rio Preisner: „*Manichejský pansexualismus Děti ráje bych v té souvislosti definoval jako pasivní antipolitičnost (sebe)zotročených mas v konfrontaci s aktivní antipolitičností otrokářské nomenklatury. Obojí stojí bohužel k sobě v navzájem se podmiňujícím a doplňujícím vztahu. Pelcův „text“ není totiž – jak řečeno – pouhá literatura, nýbrž kombinatorika věcného popisu reálné praxe a návodu k následování. Dalo by se tu mluvit o (nekonečném) procesu ztotožňování mimesis a imitatio. Odkazuje k tradici esoterických textů odvěkých orgiastických mysterií, zasvěcuje příští adepty.*“⁶

Zcela jinak se na *Děti ráje* – pochopitelně- díval Egon Bondy: „*Mladí lidé v Dětech ráje ztratili všechny ideové hodnoty, protože právem konstatují, že se ty slavné systémy počínaje kostelem a konče rudou hvězdou prostě neosvědčily. Nemají nejmenší potřebu dávat se z kterékoli strany „uvědomovat“. Věří jen tomu, co sami žijí, důvěřují jen té nejelementárnější, ale možná i proto nejpevnější solidaritě psanců. Jinak jsou opuštěni. Nehrají si na bojovníky ani na hrdiny.*

⁵ SVITÁK, Ivan. *Šmejď z andrgroundu*. Dostupno z www.filmabudehur.cz/spor.

⁶ PREISNER, Rio. *Vážený pane redaktore...* Dostupno z www.filmabudehur.cz/spor.

Nemají potuchy o tom, co by se mohlo či dokonce mělo dělat a nedůvěřují v tomto punktu jakýmkoli radám zvenčí. A mají recht. Kdo nežije pod jejich černým sluncem, nemá dost dobře právo dávat jim jakékoliv recepty.“⁷

Dá se snad říci, že s podobně rozporuplnými reakcemi na Pelcovu knihu se můžeme setkat i dnes. Pro některé čtenáře se stala novodobým kultem, vidí v ní nadčasový protest proti diktátu většinové společnosti, pro jiné jde o pouhou pornografii na pozadí jistě společensky tísnivého období. Přesto je soudobé hodnocení Pelcova románu s odstupem času přece jen méně ovlivněno bezprostředním šokem z autorovy otevřenosti při popisu života v jedné severočeské podzemní komunitě. „*Přes veškeré výhrady, s nimiž se Pelcův román setkal i u disidentské a exilové literární kritiky, je nesporné, že jeho nelibivý obraz života určitých společenských skupin rozhodně není povrchnější než zhruba ve stejné době oficiálně vydané a bestsellerově úspěšné Memento (1986) Radka Johna.*“⁸

3.1.3 My a oni

... a bude hůř představuje underground v nejsyrovější a nejživelnější podobě. Nekompromisně pravdivě zachycuje přelom sedmdesátých a osmdesátých let, jak jej prožíval Jan Pelc a okruh jeho přátel. Běžného čtenáře na tomto románu zaujme především neobyčejně vulgární slovník a na české poměry velice otevřené líčení sexuálních hrátek hlavního hrdiny. Příběh dospívajícího Olina je rozčleněn do tří dílů: *Děti rodičů*, *Děti ráje* a *Děti cest*. První dva se odehrávají v severních Čechách, třetí je putováním po italských a rakouských utečeneckých táborech a vysněném francouzském exilu. Zejména prvními dvěma částmi románu se Pelc v zásadě řadí do severočeské literární školy, jak bývá někdy nazývána tvorba autorů ovlivněných neopakovatelnou atmosférou sídlišť, dolů, elektráren a chemických továren v severních Čechách. Stejně jako Vladimír Páral v šedesátých letech a po něm Jiří Švejda, Václav Dušek nebo Josef Volák dokáže i Jan Pelc svéráznou scénérii severočeské přírody a osobitou atmosféru

⁷ BONDY, Egon. *Když někomu přeskočilo*. Dostupno z www.filmabudehur.cz/spor.

⁸ PILAŘ, Martin. *Underground : Kapitoly o české literárním undergroundu*. 1. vyd. Brno : Host, 1999. s. 96.

zdejších měst využít k podtržení celkově pochmurného obrazu života v této industrializované části státu. „*Vedro, vedro, vedro. Pere to do nás a vzduch smíchaný s kouřem tří nedalekých elektráren je k nedejchání. Obloha by měla být modrá, ale díky rozvinuté socialistické společnosti je na nebi jen velký žlutý mrak. Naši energetici plní plán na sto deset procent, hlásá první stránka Průboje, který leží dvakrát přehnutý na pípě vedle srovnaného skla. Starý Řezáč se podíval oknem Boučků na ten podivný mrak: Do prdele, Oline, jestli do třech dnů neskrápne, tak z toho pojdu. To by mě tedy zajímalo, o kolik se tady v tom zasaným kraji krátí věk, nadechl se a chytil ho záchvat kašle.*“⁹ Pelcovi hrdinové nejsou ničení jen zdevastovaným životním prostředím. Jsou hlavně obětmi alkoholu a tehdy dostupných drog. Představují zvláštní vrstvu lidí: opilců, zlodějů, kriminálníků, psychotiků, lidí bez domova, nebo s domovem, který nenávidí. Vyznačují se odporem k práci, podřízenosti, uznávaným pravidlům, milují nicnedělání, sex, partu, mají svůj jazyk, svoji logiku i morálku. Vegetují na okraji společnosti v neustálém konfliktu s policií a jejich život je permanentně omezen začarovaným trojúhelníkem: polepšovna – blázinec – vězení. Většina z nich se do nezáviděníhodného postavení dostala ostrakizací majoritní společnosti, která nesnesla že vypadali jinak, mysleli jinak, chovali se jinak a chtěli žít naprosto jinak než ostatní. Olin a spolu s ním další mladší hrdinové románu se do tohoto společenství dostávají vcelku tradiční cestou – útekem z domova. U Olin je to vlastně původně vzpoura proti stereotypům, jež mu vnucují rodiče. „*Konec těm denním kázáním, co smím a co nemůžu, věčné dovolování, kdy a do kolika můžu ven. Konec. Rodinná rada utře hubu.*“¹⁰ Větší prostor pro seberealizaci a svobodu myšlení nachází v partě, která se schází v hospodě U Boučků. Všichni společně pak vysvětlují svoji revoltu tím, že nenávidí československý komunistický systém. Opovrhují měšťáckým způsobem života, jehož symboly jsou práce, rodina a televize. „*Život je sračka, která nemá obdoby. Ráno vstaneš, jdeš do práce, strhanej dojdeš domů, zazubíš se na starou, vynadáš dětem, zalehneš do postele, ve středu hupsneš na tu ženskou vedle sebe, ale jen z nudy, protože už dopředu znáš každou její vzdech a heknutí a usneš dřív, než se vrátí z koupelny. A ráno znovu. Den co den, tejden co tejden, rok co rok a pak ti je*

⁹ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 112.

¹⁰ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 11.

*čtyřicet a ty se bojíš obrátit, abys hrůzou neskočil z okna.*¹¹ Jejich životní způsob se vyznačuje jednak absolutním odporem ke konzumní společnosti, sešněrované pokryteckou morálkou, jednak pokusy vytvářet si alespoň iluzi svobody pomocí alkoholických a erotických extází a pořádáním vlastních sportovních a kulturních akcí. Zformují si tedy svět podle svých představ, s vlastními pravidly, opoziční vůči všem, kteří představují konformitu. Ačkoliv Olin a ostatní postavy trilogie za svými postoji ukrývají intenzivně prožívanou touhu po svobodě v její ideální podobě, jiné životní hodnoty a etické normy opomíjejí, nebo lépe řečeno ostentativně odmítají. Mají svůj svět postavený jen na dvou základních hodnotách, solidaritě a svobodě. Ona solidarita je ovšem chápána přísně komunitně. Viděno zvenčí však jde ze všeho nejvíc o pouhou deviaci, která si jen hledá ospravedlnění v politické rezistenci. Také Olinova sestra Hanka to tak aspoň ze začátku chápe. *„Podívejte se na sebe, co jste – chudáci, ubožáci, pivní žoky, který se na nic jiného nezmůžou než na vopici a nadávky na režim, kterej vás prej zkazil, jak říkáš, ale houby vás zkazil, vy byste byli stejně ubohý za jakýhokoli režimu, vám to tady vlastně moc vyhovuje, aspoň to máte čím vokecat, blbci. Za všechno můžou voni – vy, vy.*“¹²

Kombinací svérázné svobody a solidarity však paradoxně undergroundová komunita vytváří tlak na své členy. Jde o novou, zvrácenou totalitu, která si nárokuje celého člověka. Osvobozuje ho sice z pout stávajících společenských norem, ale zbavuje ho individuální svobody požadavkem poslušnosti vůči normám vlastním. Jde o typické rozdělení na „my“ a „oni“. Olin se zprvu vymezuje jako jedinec, tedy „já“. Zřiká se vzdělání i kvalifikace, odcizuje se rodičům, oddává se nezávaznému způsobu přežívání hraničícímu s kriminalitou a za každou cenu se snaží zapadnout do společnosti lidí, kteří dokáží žít podle svých vlastních představ. Jeho socializace do tohoto paralelního světa však neprobíhá úplně hladce. *„Serou na mě, protože jsem neseseděl. Ale jsem pako, abych se kvůli tomu že s nimi chci sedět u stolu, nechal zavřít? Vysnil jsem si, že tohle jsou lidi, se kterými stojí za to žít. Že jsou to lidi, kteří serou na prachy, na zaměstnání, byt, auto. To všechno je pravda, ale oni serou taky na mě, protože jsem neseseděl.*

¹¹ PELC, Jan. ...a bude hůř. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 32.

¹² PELC, Jan. ...a bude hůř. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 207.

*Nejsem jejich, protože neznám filtrované světlo mříží.*¹³ Jeho průvodcem a informátorem v novém prostředí se ale stává protřelý kriminálník Josef, který mu podá pomocnou ruku a jako posvátný guru jej velice rychle zasvětil do tajů onoho svérázného života a provází ho dvěma prvními díly románu, dokud je smrt nerozdělí. Z Josefových úst také zazní motto, které dalo název celému románu: „*A pak heslo dvě: bude hůř. Vždycky si to řekni, až ti bude nejblbějc.*“¹⁴ Individuální Olinova vzpoura se proto mění na vzpouru kolektivní, soukromé nepřátelství vůči normálním lidem se mění v kolektivní nepřátelství vůči společenskému režimu. Olin, který se nechtěl podřizovat pravidlům jedné skupiny, se nutně musí podřídít pravidlům skupiny jiné. „*Žádná láska, jen zvířecí, krutý sex. Společné kundy, společní čuráci, společná bída, společná hrůza a narození, společná radost ze smrti.*“¹⁵ Přesto chce také být uznáván, chce se stát jakýmsi hrdinou, zůstat v tomto směru individualitou. Když selhává jeho ukvapeně uzavřené manželství, pokusí se o sebevraždu a končí v psychiatrické léčebně. Tím způsobem oddaluje svůj nástup základní vojenské služby, protože získává potvrzení o své nenormálnosti. Dočkává se rovněž definitivního přijetí do party, konečně poznal „světlo filtrované mřížemi“.

V první části románu se také Olin dostává do kontaktu s pražským undergroundem. Je to setkání dvou absolutně myšlenkově i fyzicky odlišných světů. Praha představuje vědomé duchovní úsilí, intelektualizovaný pohled na soudobé problémy a poskytuje rovněž mladým lidem z okraje společnosti bohatší příležitosti k experimentování s omamnými látkami než chudší sever Čech. Hovorům v pražských hospodách Olin nemůže rozumět, nebo je spíš nechápe. Připadají mu ve srovnání s jeho vlastními zážitky příliš akademické. „*Kráska dál a dál leje do dubové desky stolu Bondyho moudrosti a já začínám chápat, že mluví o tom, jestli je dobré být tištěný a za jakou cenu. ... Nikdy jsem tím nežil, mým životním problémem bylo utéct od rodičů, později jestli se mám zabít, nebo ne, kdy mě zavřou... a tady v Praze tyhle kecy. Mají tu tedy starosti. Publikovat, nebo ne. V Klostrdlé je problémem nechat se zavřít dneska, nebo až zítra.*“¹⁶ Zato

¹³ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 73.

¹⁴ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 21.

¹⁵ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 30.

¹⁶ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 49.

experimentům s drogami Olin rozumí a okamžitě jim podlehně. Nová zkušenost mu připadá neskonale dokonalejší než vymývání mozku alkoholem. „*Chvilí necítím nic. Pak mě mohutná vlna zvedne ze země, vymačká jak citron a já pozoruju, jak zbytky, ubohé zbytky mého těla padají na zem mezi lidi, ti chodí, baví se, pracují, prcají a já se tomu z vejšky směju... Budu žít jinak, se stříkačkou v ruce a s nadhledem, jaký svět neviděl.*“¹⁷ Srážka s embéčkem po jedné drogové seanci ukončí jeho první pražskou návštěvu a Olin se už mezi pražské intelektuály ani k umělým drogám nedostane.

Ve druhé části trilogie severočeská parta pokračuje v mejdanových opojeních, avšak romantické útky od reality se daří stále méně. Protipólem hospodských existencí se postupně stává Lesní muž, pomatený vyběrač popelnic. „*Podivná postava městečka, kterou straší matky neposlušné děti, je to stařík, který nikde nebydlí, který jen ztěžka a málo komunikuje s lidmi a živí se vybíráním popelnic. Nikdo o něm nic neví, ani jak se jmenuje, pro všechny je to prostě Lesní muž.*“¹⁸ Na jeho osudu jsou nejvíce patrné restriktivní reakce komunistického režimu vůči jeho odpůrcům. Teprve postupně totiž vychází najevo fakt, že se jedná o bývalého letce RAF, válečného hrdinu, po válce majora československého letectva. Jako většina vojáků ze západní fronty byl po změně režimu zatčen a odsouzen na dvacet let odnětí svobody, které si odpykával v uranových dolech v Jáchymově. Kryl své kamarády, kteří se pokoušeli o útěk, a při následných brutálních výsleších přišel o rozum. Na sklonku života jej úřady umístily do domova důchodců, který mu však příliš připomínal vězení, a tak si vzal vlastní rukou život. Vyprovokování tragickým osudem někdejšího letce jsou členové severočeské party jen malou chvilku méně ustrašení a z pohřebního obřadu Lesního muže se stává malá protestní demonstrace komentovaná mladým zřízencem krematoria slovy: „*Dovolili jste si dost. Aspoň tak na tři járy.*“¹⁹ Pro partu okolo Olina se Lesní muž stal symbolem hrdinství a odporu vůči nenáviděnému komunistickému režimu, symbolem všech tragických obětí společenského systému, mezi něž se oni sami rovněž počítali.

¹⁷ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 54.

¹⁸ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 192.

¹⁹ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 240.

Ostatně hrozba vězení se nad hlavami undergroundu vznášela pořád. Tehdejší Veřejná bezpečnost se přímo vyžívala v bezdůvodné šikaně pasivních odpůrců režimu. Hlavně mladí příslušníci působí místy dojmem samolibých sadistů. Fyzické napadání bylo běžné a případné protesty zadržených se odbyvaly slovy „Víš, kde seš, ty hajzle? Tady seš na VěBě, tady se může všechno.“²⁰ Jen náčelník Adamec občas projevuje náznaky lidskosti a zpočátku se pokouší přivést Olinu na „správnou“ cestu domluvou. „Koukni, na to je paragraf 203, příživnictví. Jediná tvoje šance je sehnat si práci pokud možno ještě dnes. Jasný? A teď běž. Jestli ti smím radit, tak ne do té hospody.“²¹ Když se ovšem Olin zaplete do vraždy nastrčeného udavače, jeho vztahy s policií se radikálně změní a začne jít doslova o život. Posledních patnáct stránek druhé části románu je příběhem tří mladých lidí, kteří chtějí nelegálně přejít hranice a emigrovat na západ. Přes sebevětší snahu i popření vlastní hrdosti se jim plán nepodaří zrealizovat, Ota s Olinou spáchají sebevraždu a Olin opět končí v blázinci, tentokrát na tři roky. Po svém návratu se rozhodne opustit své zbývající přátele, sežene si falešný pas, na který získá výjezdní doložku do Jugoslávie. Porušuje tím sice zákony party, ale naplno se projevuje jeho individualita a on již nechce být součástí komunity a žít v této „obrovské králíkárně“. Cesta od individuální vzpoury ke skupinové a zpět je dokončena.

Třetí část románu popisuje Olinovu cestu za svobodou – od výjezdu do Jugoslávie přes ilegální překročení hranic do Itálie, pobyt v utečeneckém táboře, další ilegální přechod do Francie, několikadenní epizodu s cizineckou legií až po jeho definitivní prozření. „Nad námi spěchají kroky lidí odnikud nikam ve věčném zbytečném fofru. A já pochopil. V tom to je. Ležet na pláži hodiny a dívat se do moře. Pak teprve člověk pozná, pochopí jeho krásu, krásu života, který nic nemusí, nikam se nežene. To je smysl života. Klid, dívat se, pohoda nad lahvičkou... Takhle a pro to chci žít.“²² Olinova polemika s náčelníkem policie, který protagonistu a jeho kamarády označuje za kriminální živly, feťáky a notoriky, vedená samozřejmě jenom v duchu, se tak stává pouhou chimérou. „Ale byli bysme to i v tom jiným režimu? To se zapomene zeptat ten vůl. Ota by místo

²⁰ PELC, Jan. ...a bude hůř. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 200.

²¹ PELC, Jan. ...a bude hůř. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 97.

²² PELC, Jan. ...a bude hůř. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 424.

*bláznění z povolání byl filozof, já normální zámečník, kterej by si psal svoje blbý cancy pro pár kámošů a chodil na koncerty...*²³ Když dostane ve Francii možnost odjet do Paříže, kde by mohl začít pracovat, zahodí jízdenku a zůstává raději v Marseille ve společnosti klošářů jako jeden z nich. *„Vím, že kdybych do té Paříže jel, byl bych nepředstavitelně velkéj vůl...”*²⁴

3.1.4 Expresivní jazyk

Samostatnou kapitolou díla je použitý jazyk. *„Vyprázdňenost jazyka, jeho ritualizovaná neosobnost a sterilita bývají obvykle spojovány s instrumentalistou života veřejného a oficiálního. V Pelcově trojrománu se objevují na opačném pólu, v prostředí plného života ničím nespoutaných lidí. Jazyk deviantního prostředí jako nejprůkaznější forma distance od veřejnosti... Pohoršuje, odpuzuje. Ale má také svůj vnitřní smysl: Jako nástroj komunikace není jen výrazem sociální příslušnosti a kompetence, nýbrž utváří základní formy kontaktů.”*²⁵ Typickým znakem tohoto jazyka je vulgarita, která odkazuje k živočišnosti života hrdinů románu. Jejich řeč nedokresluje celkovou atmosféru díla, ona ji vytváří. Společný jazyk ulice je dalším potvrzením sounáležitosti se světem „my“. Je otázkou, jestli paradoxně, nebo záměrně Pelc používá značnou míru ritualizace jazyka svých hrdinů, čímž jej formálně přibližuje politickým frázím, které rovněž využívají ustálených klišé. Jednoduché věty korespondují s jednoduchými formami života. Jazyk působí jako socializační instrument, který přizpůsobuje jedince obrazu deviantního společenství. *„Vydáním Pelcovy knihy k nám vstupuje nový kulturní fenomén – popření kánonů literárního zobrazení nikoliv hrůznou fakticitou, ale hrůznou prezentací.”*²⁶

²³ PELC, Jan. *...a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 265.

²⁴ PELC, Jan. *...a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 424.

²⁵ ALAN, Josef. Počkám, až naskočí červená, a spokojeně přecházím. *Tvar*. 1991, roč. 2, čís. 6, s. 4.

²⁶ ALAN, Josef. Počkám, až naskočí červená, a spokojeně přecházím. *Tvar*. 1991, roč. 2, čís. 6, s. 4..

3.2 Anděl

3.2.1 Jáchym Topol

Jáchym Topol vstoupil do literárního života samizdatovými prvotinami ve druhé polovině osmdesátých let. Zpočátku se věnoval poezii a působil rovněž jako šéfredaktor *Revolver Revue*. Psal hovorovým jazykem a zaměřoval se na záznam zdánlivě banálních situací, které dokreslovaly šedivost života doby normalizace, postupně pak přešel k tvorbě prózy. Od počátku se snažil o propojení literatury s jinými formami umění. V osmdesátých letech minulého století jako textař a krátkou dobu i zpěvák spoluvytvářel repertoár undergroundových hudebních skupin (*Národní třída*, *Psí vojáci* jeho bratra Filipa Topola) a později úzce spolupracoval s výtvarníky při doplňování výrazu svého literárního díla obrazovým doprovodem (vydání *Anděla* z roku 2006 je doprovázeno kresbami Michala Cihláře). Od konce tisíciletí se začal věnovat psaní filmových scénářů (*Karty jsou rozdaný*, *Anděl Exit*) a v poslední době se věnuje také tvorbě divadelní (*Uvařeno*, *Cesta do Bugulmy*).

3.2.2 Nový styl

Prozaická prvotina Jáchyma Topola *Sestra* představuje v současné české literatuře specifický fenomén nezvyklého chápání životního prostoru a plynoucího času. Jednotlivé události a samostatné příběhy se vzájemně prolínají, časová kontinuita ztrácí význam, děj románu se rozlévá do obrovské šířky, aby se vzápětí vrátil do původního koryta a znovu nabral sílu k dalšímu pronikání do otevřeného prostoru světa. Nejde v něm jen o topografickou neukotvenost v konkrétní dimenzi, ale i také o prolínání snu a skutečnosti, různých prostředí, o kombinaci mystických, sakrálních a profánních prvků. Poměrně rozsáhlá sága se nerodila zrovna lehce. Sám autor o tom v rozhovoru řekl: „*Skoro jsem neodpočíval, psal jsem v mánii deset dvanáct hodin. Dostavily se zdravotní problémy – závratě, poruchy vidění... Poslali na mě doktora... Tři čtvrtě roku potom, co jsem v Německu skončil, jsem na tom v Praze seděl a vyškrtával a upravoval. Vždycky dýl škrtám, než píšu vlastní text.*“²⁷ Tvrdá práce se vyplatila. V *Sestře* Jáchym

²⁷ WEISS, Tomáš . *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000. s. 120.

Topol prokázal osobité vidění světa a schopnost vytvořit vlastní literární styl. I když je děj románu zasazen do přelomových let kolem sametové revoluce v Čechách a popisuje tak svým způsobem specifické období našich dějin, dočkal se poměrně příznivého přijetí také v zahraničí. Není tedy divu, že brzy dostal nabídku z nakladatelství Hynek vydat další knihu.

3.2.3 *Jak vznikají ságy*

Anděl už vznikal úplně jinak. „*Naučil jsem se rozdělanou práci zaklapnout a navázat na ni plynule druhý den. Snažil jsem se dodržovat aspoň nějaký lidský rytmus psaní a spaní.*“²⁸ Text byl podle autorových slov hotov za dva týdny, úpravy trvaly dalšího půl roku. *Anděl* myšlenkově navazuje a zároveň nenavazuje na *Sestru*. V obou případech jde o vypsání se z pocitu městské bídy, působení městského prostředí na osud konkrétního člověka. *Sestra* i *Anděl* popisují zhruba stejné období nastupujících nových poměrů. *Anděl* je však oproti *Sestře* mnohem sevřenější, všechny motivy (až na malé výjimky) jsou otevřeny i ukončeny na relativně malém prostoru stotřiceti stran. „*Epickým prostorem románu Sestra procházely desítky horizontál a vertikál, svět bez hranic se tu stal zhuštěným labirintem a nahromaděninou post-civilizační změti. V Andělovi jsou průniky napříč ojedinělé, vypravěč neopustí (až na bohnickou a pařížskou epizodu) okruh pražské páté čtvrti, Prahy mizerné. Ta je nejen domovským a důvěrným rajónem vypravěče, ale i pars pro toto, částí za celek, zkratkou času a místa.*“²⁹ Podle Josefa Vohryzky prvními dvěma knihami dovršil Jáchym Topol jednu etapu své tvorby a je připraven přehodit výhybku. On sám to také v několika rozhovorech připustil.

²⁸ WEISS, Tomáš . *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000. s. 125.

²⁹ PEŇÁS, Jiří. Tajemný předmět v krvi. *Lidové noviny : příloha Nedělní LN*. 1995, 8, 300, s. 15.

3.2.4 *Genius loci*

Praha je odedávna považována za mystickou křižovatku událostí, které mají dodnes schopnost ovlivňovat její současné obyvatele. Tyto příběhy zůstávají zachovány v legendách, které mají pramálo společného s realitou. Tentokrát ovšem netvoří kulisu příběhu Praha středověká ani rudolfinská, nýbrž ryze současná. I s ní spojil Jáchym Topol jednu takovou legendu, popisující vznik pojmenování městské části Smíchov. Jde o příběh bohatého měšťana, který koupil všem obyvatelům čtvrti zrcadlo a oni tak v něm měli poprvé možnost uvidět svoji podobu. Salvy smíchu, které se pak ozývaly ze všech domů, daly název celé čtvrti. *„Směšnost prvního sebepoznání, která překlene jen první náraz setkání s bludnou povahou lidské existence, dobře zapadá do sevřeného okruhu významů, které tu autor směřoval.“*³⁰ Nejde o celý Smíchov, ale jen o křižovatku u Anděla a její nejbližší okolí. Jen projet tímto místem tramvají se stává pro Jateka zkouškou odvahy a testem nově nabytých sil po absolvování psychiatrické léčby. Centrum Smíchova se stává živým organismem, s nímž navazují jednotlivé postavy příběhu vztah, a nejen to. Samy jsou produktem městského organismu, ztrácejí lidské rysy a jsou deformovány do nelidských podob. *„U Topola se z těchto aktérů stávají nositelé básnického symbolu. Jsou tu, aby naplnili román tajemstvím, aby zde sehráli roli „uvaděčů“ do legendy... Výsledkem je jakýsi nový mýtus, v němž se slévají ve velmi neortodoxní směsici religiozity nejrůznějších odrůd, třeba i ty, které si Topol v tu chvíli právě vybírá.“*³¹ Město chce v Topolově próze člověka zničit, psychicky i fyzicky. Těžko definovatelná atmosféra křižovatky Anděl se stavenišťem nové stanice metra, z něž lze pozorovat jen temnou díru s příznačným označením Exit, je neustálou připomínkou starých, dávno minulých časů. Vše v okolí křižovatky ale prochází změnou, skrytou za ohradami staveníšť, narušující ukotvení místa a lidí v minulém čase. Vzniká nový prostor, poznamenaný destruktivní lidskou činností, který zpětně lidi mění ke svému novému obrazu. *„Dřív tu pod stoly kolovaly petice, nahradily je drogy. Nikdo už neuvažoval o společnosti jako bestii, šlo o to vydržet bestii v sobě.“*³² Scéna pro akt oběti a vykoupení je připravena a čeká na svou chvíli.

³⁰ PEŇÁS, Jiří. Tajemný předmět v krvi. *Lidové noviny : příloha Nedělní LN*. 1995, 8, 300, s. 15.

³¹ Tamtéž

³² TOPOL, Jáchym. *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 75.

3.2.5 *Nomen omen*

Jáchym Topol sám říká, že v české literatuře jsou jména románových postav často symbolická, navíc z českého prostředí asi nepřenosná. V tomto smyslu nabízí *Anděl* poměrně dost námětů k přemýšlení. Vlastně jen jako okrajové dokreslení prostředí činžákového bytu zmiňuje obraz papeže, kterým je Čech Vlk. Bráno explicitně je souvislost zřejmá. Jednu dobu, ještě za pontifikátu Jana Pavla II., se v českém tisku opravdu spekulovalo o možnosti, že by se kardinál Vlk mohl stát papežovým nástupcem. Implicitně ovšem spojení slov papež – Čech – vlk může nahrávat i jinému výkladu. Čech, příslušník sekularizovaného národa papežem? Vlk pastýřem stáda? O spojení člověk – vlk ani nemluvě. Pro vlastní příběh jsou ovšem důležitější jména tří hlavních představitelů – Jatek, Ljuba, Věra – a k nim ještě patří čtvrté jméno, jméno oběti – Naděa.

Kdo je vlastně Jatek? Podle Seymora Chatmana lze nalézt klíč k postavě kombinací názvů rysů, které ji vystihují. Autor v tomto případě poskytuje čtenáři velké množství různorodých informací, na jejichž základě lze do jisté míry rekonstruovat motivy Jatekova chování. „Jatek vyrůstal v knihovně“, „toužil po nezávislosti“, „dětství zapomněl“, „mládí proflákal“, „bál se prášků“, „míval hrůzu z policie“, „málokdy chodil ven“, „před očima mu pochodovaly hroby“... Přesto ale existuje jedno slovo, které jej charakterizuje nejvýstižněji – krev. Ať už se naň díváme prismatem drogy nebo lásky, stejně je nejčastěji spojován s krví. Hned první seznámení s jeho postavou zní: „*Jatek mrk. Ale nezmizelo to. Viděl ji, krev, něco jako rudou plástev, jako blánu v levém oku. Pak v pravém. Předtím krev tekla z oblohy, padala mu do očí.*“³³ Při loučení s ním na konci knihy opět krev nechybí: „*Nebe bylo rudý, plný krve, a plálo nad starejme ulicemi, vypalovalo v nich hnilobu a špínu, krev nebe se sytila bolestí a vracela ji. Neděsilo ho to.*“³⁴ Jeho krvavé vize prolínají celým dílem. A znovu vyvstávají otázky. Trpí Jatek nějakou oční chorobou? Nebo se jedná o projev psychické poruchy? Může ale zrovna tak vidět něco, co jiní nevidí, a je tedy svým způsobem vizionář nahlízející do budoucnosti. Krví se podle pověstí rovněž upisuje d'áblu,

³³ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 12.

³⁴ Tamtéž, s.131.

kterým může symbolicky být ona zvláštní droga, která je schopna zajistit blaho všem. A Jatek krev skutečně k poněkud zvláštnímu podpisu použije. V neposlední řadě je zde závěrečná apokalypsa, v níž hraje vedle krve roli očištný oheň. Právě závěrečná scéna ze všeho nejvíc připomíná jatka, což je nejpříjemnější vysvětlení vzniku jména hlavní postavy. Játka jako nutné očištné inferno na začátku nového života. „...právě tohle hrdina bohužel udělat musel.“³⁵

Ljuba je láska. Je první ženou, ke které hlavní hrdina chová tento cit. Kvůli ní je ochoten změnit svůj život, pro ni se snaží skoncovat s drogou; k tomuto rozhodnutí se ovšem musí nejprve dopracovat. Nakonec, aby ji ochránil, je schopen téměř jakýchkoli obětí, pro ni je připraven i zabít. „*Ljuba, říkal si tehdy v noci její jméno pořád dokola. Ljuba, Ljuba... Ljuba, říkal si to jméno pořád, opakoval ho jak zaklínadlo, jak upomínku na něco, co už je tajemně a hluboko v něm...*“³⁶ Skrze svou lásku je ale také zranitelný. „*Pernica ho chytla za zápěstí a šeptala mu: Jo, udělal bych cokoli, je mi všechno jedno. Dáš nám to, nebo zabiju Ljubu. Já, nebo Vladimír, nebo ta vrchní sestra. Nebo někdo jiný. Nemáš šanci.*“³⁷ Vztah Jateka a Ljuby je ústředním motivem *Anděla*. Všechno ostatní jsou jen kulisy. Z tohoto úhlu pohledu není *Anděl* příběhem drogy, nemůže být chápán jako nemorální. Láska mezi dvěma lidmi je čistá navzdory okolnostem, navzdory tomu, co si snad navzájem provedli.

Věra je víra, víra v život nebo lépe řečeno v užívání života, zosobněné carpe diem. Vynoří se před čtenářem náhle, její postava vtrhne na stránky románu bez předchozího expozé. Svoji živočišností strhává Jateka, který k ní chová těžko definovatelný cit. V jednom období života je k ní silně přitahován a zároveň je schopen se s ní do krve porvat. Není schopen být ani s ní, ale ani bez ní. Věra má také výrazný podíl na vytvoření zhmotněného blaha, které ovládalo jejich společný život. „*Položil jí hlavu na prsa. Teď ji mohla useknout, ukousnout jako hluchavku, vědomě by svalama krku nehejb. Ale ona chytla jeho hlavu pevně do rukou a přitiskla ji k sobě. Bylo to za láskou, za šílenstvím lásky a bylo to víc než*

³⁵ WEISS, Tomáš . *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000, s. 127.

³⁶ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 28.

³⁷ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 115.

*láska. Znali se. Dojeli do brány.*³⁸ Takovým způsobem však lze žít jen určitou dobu. Přes nejrůznější peripetie je konec jejich vztahu docela symbolický. Věra skončí zamknutá v bytě a Jatek hodí klíč do kanálu.

Nad'a – naděje – je vlastně nejtragičtější postavou *Anděla*. Drobná dívka je fyzicky i psychicky týraná adoptivní rodinou. Citově je vázána na zesnulou babičku. Má jen jedinou naději. Že po smrti se s ní opět setká. Tato naděje jí nedovoluje utéct z bludného kruhu trápení a znásilňování. Přestože nějakým zvláštním způsobem ví, že zemře, vrací se ke svým tyranům. „*Šla a dlažba pod jejíma nohama byla pevná. Nad'a už věděla, co se stane. Bába jí řekla, co se musí stát. Ale řekla jí taky, že pak už jí nikdy nebude nic bolet. Potom už jí nikdy nikdo nebude moci ublížit. Nepůjde to.*“³⁹ Její osobní naděje v lepší posmrtný život má přesah i na další postavy příběhu. Nevinná oběť představuje vyhlídku na změny i v jejich životě. Musí ovšem k temnému konci samy aktivně přispět.

Ljuba, Věra, Nad'a – láska, víra a naděje. Tři ženy, tři symboly. Spolu s motivem oběti, která snímá z ostatních jejich vinu, lze tyto symboly jistě chápat také ve smyslu základních křesťanských ctností. „*A tak zůstává víra, naděje, láska – ale největší z té trojice je láska.*“ (1K 13,13) Možná i proto, jako jediná ze tří, má v tomto životě nějakou perspektivu Ljuba.

3.2.6 Kámen mudrců

„*Droga v Andělovi je degenerovaná podoba rudolfínského hledání kamene mudrců. Kritici, který se při psaní o Andělovi moc věnovali drogám, mě netěšili.*“⁴⁰ Drogy jsou natolik vděčným tématem pro masová media, že to někdy vypadá, jako by současná společnost neměla žádné jiné problémy. Nelze se pak divit, že pokud se toto téma objeví v nějaké podobě v české literatuře, může být považováno za osu celého příběhu. Já osobně doufám, že většina společnosti podobný náhled nesdílí. Podle uvedeného citátu to tak nevidí ani Jáchym Topol. Tak jak v renesanci všichni věděli, k čemu kámen mudrců slouží, ale nikdy jej neviděli, tak v dnešní době jsou všichni poučeni o škodlivosti drog, ale ve většině

³⁸ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 49.

³⁹ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 125.

⁴⁰ WEISS, Tomáš . *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000, s. 126.

případů se kromě alkoholu a tabáku s žádnou drogou v životě nesetkají. Jako symbol něčeho zvláštního nebo zakázaného ovoce mohou ovšem drogy tvořit extravagantní kulisu pro zdánlivě obyčejný příběh lidských vztahů. Milostný příběh knihy – Jatekův vztah k Ljubě a Věře – výrazně přesahuje běžné klišé milostného trojúhelníku. V rámci změny dosavadního stylu života hlavního hrdiny je nezbytně nutná volba. Složitost této volby je ještě podtržena závěrečnou smrtí Nadi. Ve světle těchto vztahů lze Jateka chápat opravdu spíše jako „vizionáře“ než narkomana. A o vztahy jde v *Andělovi* především. Co je člověk schopen pro získání něčeho výjimečného udělat? Co bude muset udělat? „*Ta věc je blaho. Někdo nebo něco, co má strašnou sílu, to chce. Stejně dostaneš nabídku kerou nebudeš moct odmítnout. Sou věci, na kerejch ti záleží, ne? Jako každý! Budeš v pasti, říkám ti! Jako já.*“⁴¹

3.2.7 Záhada jménem Li

„*Anděl je vystavěn z kapitol, které svou sevřeností, úspornou skladbou, zřetelnou tematickou členitostí a v neposlední řadě i díky markantním, úderným názvům působí téměř jako samostatné povídky.*“⁴²

Kapitol je celkem dvacet. Osmnáct z nich vytváří příběh *Anděla*, první a šestnáctá se z ucelené řady poněkud vymykají. První kapitola s názvem *Ukradené Jezule* není ani tak ouverturou samotného děje jako spíše seznámením s bizarním prostředím rozestavěného Smíchova a přelomovou dobou příběhu. Z hlavních protagonistů příběhu se v ní objevuje pouze Ljuba. Jako určitý vhled do období bezprostředně po Sametové revoluci je však tuto kapitolu možno pochopit. Šestnáctá kapitola s názvem *Kde je Li* působí mezi ostatními silně cizorodě. V ní se sice seznamujeme s původem názvu Smíchov, což by se ještě dalo akceptovat, ale hlavně se objevuje tajemný cizinec z východu jménem Li. Li přichází neznámo odkud, má za úkol sledovat Jateka, ale kdo a proč si ho najal, ví jen vševědoucí vypravěč a ten se o své vědomosti se čtenářem nepodělil. Není tedy ani tak relevantní otázka kde je Li (jak zní název kapitoly), jako spíš kdo je Li. Proč se o něm vlastně mluví? Kromě toho, že je jedním z těch, kteří se změnili

⁴¹ TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 80, 81.

⁴² VOHRÝZEK, Josef. Topolova křižovatka. *Respekt*. 1996, 7, 8, s. 18.

v bestii, o něm nevíme vůbec nic. „*Jako by se sem přichomýtl z jiného příběhu a zase beze stopy zmizel.*“⁴³

⁴³ JUNGSMANN, Milan . Topolův Anděl. *Literární noviny*. 1996, 7, 18, s. 18.

3.3 Dva pohledy

3.3.1 *Inspirace vlastním životem*

Oba autoři ve svých dílech ukazují životní osudy sociálních skupin, které lze ve srovnání s většinovou společností považovat za deviantní, i když převážně v sociologickém slova smyslu. Oba se také v podobném prostředí určitou část života pohybovali. Jan Pelc v románu daleko více vychází z vlastních životních osudů. Důvěrně zná prostředí severních Čech a dokáže výstižně zachytit jeho atmosféru v době nejtuzší normalizace. Nelze samozřejmě spolehlivě rozhodnout, jaký je přesný poměr mezi faktickým životopisným materiálem na jedné straně a umělecky transformovanými či úplně smyšlenými skutečnostmi na straně druhé. Celkově však Olinův příběh koresponduje s životními osudy Jana Pelce, pokud lze posoudit, docela přesně. To Jáchym Topol využívá autobiografických prvků daleko střídměji. V rozhovoru s Tomášem Weissem sám říká, že občas ve svých knihách používá narážky či repliky, které se týkají konkrétních osob, nesmí však působit samoučelně a musí fungovat v souvislosti s celkem. V *Andělovi* tak „vystupuje“ smíchovský dům, v němž autor nějakou dobu bydlel, a z popisu Jatekova pobytu v blázinci je jasně patrné, že autor má osobní zkušenost se zařízením tohoto druhu. „*Blázinec byla tvrdá škola, ale protože jsem extremista, tak jsem tam odtud vylezl nejen s modrou, ale rovnou s důchodem na hlavu.*“⁴⁴ Rozdílná míra využití autobiografie v obou románech je také dána rozdílnou formou zpracování.

3.3.2 *Forma*

„*Pelcova próza je hlavně v prvních dvou částech typickou ukázkou spontánního, autobiograficky zakotveného realistického vyprávění.*“⁴⁵ S určitou mírou zjednodušení můžeme ...a bude hůř chápat jako částečně autobiografický román. Jan Pelc používá ich-formu, dodržuje chronologický sled událostí, z nichž lze vysledovat psychologický a lidský vývoj osobnosti hlavního hrdiny. Zároveň

⁴⁴ WEISS, Tomáš . *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000, s. 44.

⁴⁵ DOKOUPIL, Blahoslav, et al. *Slovník českého románu 1945 - 1991 : 150 děl poválečné české prózy*. 1. vyd. Ostrava : Sfinga, 1992, s. 181.

seznamuje čtenáře s prostředím a hlavními postavami, které nějakým způsobem Olinův životní osud utvářejí. U některých postav a událostí se ovšem Pelc nedrží striktní chronologie, čímž pozornému čtenáři poněkud komplikuje orientaci v celkovém příběhu. Mám na mysli především náhlé objevení se Oty a Oliny na začátku druhého dílu, kde jsou popisováni jako dlouholetí Olinovi přátelé. V první části o nich není ani slovo. A pak také dvouřádková zmínka o vojenské prezenční službě, kterou měl Olin absolvovat v Martině, a my se o ní dovídáme až na straně 417, když je Olin už dávno v cizině. „*Ten, který nás přivezl, mi prorokuje velkou budoucnost jako řidiči tanku T-54 Modesta. Martinskou poddůstojnickou školu si považujou i tady, na rozdíl od mého zámečnického diplomu dělníka.*“⁴⁶

V případě Topolova *Anděla* „*je celý příběh poutí za blahem, které člověku na této zemi nepřísluší; získat ho znamená ztratit sám sebe.*“⁴⁷ Byť i v tomto díle nacházíme řadu autobiografických prvků, jde o uměleckou prózu s estetickým a filozofickým přesahem, která osciluje mezi mysticismem a mýtem. Několikastupňová cesta ke splynutí s věčným blahem se prolíná se sakrálními a filozofickými prvky výkladu reality a současně je čtenáři předkládána zkušenost subkultury konzumentů drog. Topol zároveň postihuje nadčasové stránky lidského bytí a na příběhu Jateka ukazuje povahu světa skrz „*představy excitovaného či halucinujícího vědomí.*“⁴⁸ Anděl je konečně také příběhem velké lásky. Lásky, která má mnoho podob, která ovlivňuje lidské osudy a ve všech dobách a režimech se stává pro člověka velkou inspirací.

3.3.3 Jazyk

Užívání hovorového jazyka a slangu bylo pro undergroundové umělce něčím naprosto přirozeným. Zejména v průběhu sedmdesátých let šlo o bezprostřední důsledek situace, kdy jádro představitelů tohoto směru tvořili převážně mladí autoři bez vyššího vzdělání. Jan Pelc je exemplárním příkladem předcházejícího tvrzení.

⁴⁶ PELC, Jan. ...*a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 417.

⁴⁷ KUDLOVÁ, Klára. Texty Jáchyma Topola jako východisko filmových a divadelních inscenací. In *Intermedialita: Slovo - obraz - zvuk : Sborník příspěvků ze symposia*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 71.

⁴⁸ Tamtéž

O roli jazyka v románu *...a bude hůř* jsem se již zmínila. Expresivní vulgarita dokonale ilustruje animalitu života románových hrdinů. Jan Pelc ovšem nejen využívá vulgární jazyk jako jedinou možnou variaci pro zachycení deviantních vztahů, jeho jazyk je zároveň spolutvůrcem těchto vztahů. Původní gesto odlišení od normálu získává konstituční funkci jiné normality. Využitím takového způsobu vyjadřování v krásné literatuře porušil Jan Pelc všechny do té doby platné kánony kulturního zobrazování. „*Autenticita svědectví dělá z umění krutou karikaturu, mění ho v exkrement. Ale i to je stopa, v níž se zračí naše doba.*“⁴⁹

Ani Jáchym Topol se v *Andělovi* nebrání použití různých vrstev českého jazyka včetně vulgarismů. Podle jeho názoru je řeč každého Čecha složeninou spisovného, hovorového i nespisovného jazyka a tato směs je přirozeným způsobem verbálního vyjadřování. Do jaké míry ji autor ve svém díle využije, je pouze a jenom jeho odpovědnost. V tomto směru neexistuje žádná hranice, kterou by nešlo překročit. „*Občas použiješ tvar spisovný, občas vulgarismus a stejně to zní přirozeně.*“⁵⁰ Jazyk ulice podává zprávu o stavu našeho světa a zprávě podané přirozeným jazykem může každý čtenář dobře rozumět. Méně kontroverzní jazyk představuje pro Jáchyma Topola parciální výhodu. Jeho román může oslovit daleko širší skupinu čtenářů. Přestože také popisuje život okrajové komunity společnosti, nemusí být „jen“ kultovním dílem pro duševně spřízněnou skupinu obdivovatelů obdobného způsobu života.

3.3.4 *Underground*

Oba autoři bývají řazeni k undergroundové literatuře. U Jáchyma Topola jde v případě jeho tvorby před Listopadem 1989 zjevně o čisté zařazení, u Jana Pelce situaci poněkud komplikuje jeho emigrace, kterou se zařadil do exilové literatury. Oba však dobrovolně přešli z „normálního“ světa do „podzemí“, protože tímto krokem dávali vědomě najevo odmítnutí tehdejších společenských hodnot, odpor k oficiálnímu světu a jeho kultuře, a vytvářeli si jiný, paralelní svět s vlastní kulturou a vlastními hodnotami. Spojovala je autenticita v životě, v němž

⁴⁹ ALAN, Josef. Počkám, až naskočí červená, a spokojeně přecházím. Tvar. 1991, roč. 2, čís. 6, s. 4.

⁵⁰ TOPOL, Jáchym. *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006. s. 115.

se pokoušeli uplatňovat alternativní komunitní formy, samotnými příslušníky undergroundu označované jako veselé ghetto, a také autenticita v umělecké tvorbě, která se projevovala zejména realismem a užíváním hovorového jazyka a slangu v literatuře. Dalším důležitým společným znakem bylo odmítání nátlaku v jakékoli podobě. Tuto zásadu nelze chápat jen ve smyslu politickém. Oba tvůrci prakticky prosazovali myšlenku umělecké svobody i ve vztahu k umělecké kontinuitě. Podobně jako před nimi modernisté nechtěli uznávat pravidla, podle nich překonaná, vytvářeli si pravidla vlastní, která ovšem věrni svým zásadám nechtěli vnucovat nikomu jinému. Underground pro ně neznamenal pouhé prostředí, v němž se pohybovali odpůrci režimu, byl jim hlavně specifickým kulturním fenoménem. Fenoménem, který se dokázal dále vyvíjet i po změně politických poměrů. Minimálně z těchto důvodů lze považovat za undergroundovou literaturu i román *...a bude hůř* (byť byl psán v exilu a s časovým odstupem) i *Anděla*, který vznikl snad už v umělecky svobodných podmínkách.

4. Filmová zpracování

4.1 ...a bude hůř

4.1.1 Petr Nikolaev

Životní osudy Jana Pelce a Petra Nikolaeva jsou si do jisté míry podobné. Oba se narodili v roce 1957, prožívali své mládí za husákovské normalizace v okupovaném Československu a později oba žili několik let ve Francii. Petr Nikolaev na sebe poprvé upozornil už v době studií na FAMU snímky *Schopen – odveden* a *Praga kaput regni*. Jejich svobodomyslnost a nonkonformita mu tehdy vynesly podmíněné vyloučení ze školy a později ocenění za nejlepší studentské cvičení. Ve Francii strávil devět let. Poté, co prošel celou řadou zejména pomocných profesí, režíroval vzdělávací pořady a vyučoval na soukromé filmové škole. Počátkem devadesátých let se vrátil domů. Petr Nikolaev zpočátku spolupracoval jako pomocný režisér na několika francouzských filmech, natáčených u nás. K samostatné režii se dostal v roce 1997, kdy úspěšně debutoval nostalgickou hořkou komedií podle stejnojmenné knihy Michala Viewegha *Báječná léta pod psa*. Snímek popisuje osudy jedné české rodiny od padesátých let po gorbačovovu perestrojku. Po dlouhých osmi letech natočil milostné drama *Kousek nebe*, vycházející z próz Jiřího Stránského, v němž konfrontoval obyčejné lidské osudy se zvláštnostmi komunistického režimu, tentokrát na příběhu politických vězňů 50. let. Jeho třetím filmem je *...a bude hůř*.

4.1.2 Film a předloha

Producent Čestmír Kopecký uvažoval o zfilmování Pelcova románu už na počátku devadesátých let, kdy pracoval v České televizi. Možná je škoda, že tehdy nevyužil ještě poměrně čerstvou porevoluční náladu ve společnosti a nenavrhl nakonec adaptaci k realizaci ve spolupráci s televizí. Až po deseti letech se k námětu na popud Petra Nikolaeva vrátil, tři roky sháněl sponzory a film byl nakonec natočen v roce 2007.

Pro svůj přepis zvolil režisér Nikolaev prostřední část Pelcova románu *Děti ráje*. V literární podobě je v ní nejvíce akcentován vzdor části mládeže ze severu Čech proti totalitnímu režimu i proti většinové společnosti obecně. Snímek začíná návratem hlavního protagonisty Olina z psychiatrické léčebny domů. Nevíme proč v léčebně byl, ani do kterého města to vlastně přijíždí. Jako by to ani nebylo důležité. Všechny hlavní postavy jsou na tom podobně. Nevíme vůbec nic o příčinách jejich způsobu života, o rodinných vazbách ani o vzájemných vztazích. Při příchodu Olina do hospody, která představuje nejen jeho alternativní svět, se ve zkratce dozvíme některé informace; např. hospodský má nahlásit na policii Olinův návrat, Olin chodí s Otou, Ota je pro změnu v „pakárně“. Kdo je Olin, kdo Ota, proč je Olinův návrat pro policii důležitý – to zůstává utajeno. Film ostatně nemá žádnou hlavní dějovou zápletku, která by směřovala k nějakému vyústění. Sled drobných epizod je víceméně nahodilý, filmový čas je nejasný. Stejně jako v knize probíhá směsice alkoholových dýchánek, souloží a konfliktů s muži zákona. Z početných epizod literární předlohy se na plátno dostaly vlastně jen tři: fotbalový zápas FC Boučkovi vs. FC Bufeták, jehož vizualizace je podle Jiřího Peňáse silně inspirovaná fotografiemi Abbé J. Libbánského; soutěž ve vytváření živých obrazů, ve filmu následuje bezprostředně po fotbalovém utkání; a konečně vznik a následné produkce amatérské kapely, jejíž texty by jí podle J. Peňáse profesionál záviděl.

4.1.3 Film jako ilustrace

Pokud se ovšem budeme chtít zaměřit na příběh, nastane problém. Jako téměř všechny adaptace ani tato není schopná vybrat z předlohy srozumitelný úsek děje vhodný pro devadesátiminutový film. V románu je například Olinovým průvodcem a rádcem v jeho „socializaci“ protřelý kriminálník Josef. Pokud by nebyl uveden v závěrečných titulcích, nevěřili bychom, že se vůbec ve filmu mezi vystupujícími postavami objevil. Jako částečně spojující prvek v prvních dvou třetinách filmu naopak působí Lesní muž, který je v předloze postavou spíše okrajovou. A právě scény s ním připsané speciálně pro filmovou podobu jsou na pokraji uvěřitelnosti. Mladíci, kteří se po zavírací době hospody potácejí ven, kde zvracejí a zalézají doslova do kanálu, jsou z ničeho nic schopní připravit pro bývalého letce hostinu. A když si pro něj přijdou příslušníci VB, vytvářejí téměř

hroživou hradbu, aby bývalého pilota RAF chránili (marně) před násilným umístěním do domova důchodců. Divák se nestačí divit, kde se v nich bere ta empatie, vědomí historické (ne)spravedlnosti i láska, byť v poněkud svérázné podobě. „*Paradoxní je přitom v Nikolaevově filmu skutečnost, že jeho hrdinové, ona alternativní skupina mladých lidí, žijí kolektivním životem velmi podobným tomu, jaký bylo lze nalézt v mnoha oblastech života v Československu sedmdesátých a osmdesátých let.*“⁵¹ Tento underground není ve své podstatě partou žádných hrdinů. Jeho představitelé se nechtějí dostat do konfliktu s paragrafy a tak se snaží za každou cenu získat razítko do „psí knížky“ (občanského průkazu), že jsou zaměstnaní a nejsou tedy z pohledu tehdejších zákonů příživníky. Přesto se často stávají terčem bezdůvodné šikany místní policie. Zejména její mladší příslušníci jsou ve filmu vykresleni téměř jako sadisté s nižším intelektem a z pohledu současného diváka mohou působit až groteskně. Jediným v některých chvílích rozumným policistou je kapitán Adamec, který je však o to nebezpečnější, z hlediska hereckého ztvárnění zároveň nejuvěřitelnější. „*Hlavní fízl Adamec působí tak věrohodně, až by člověk přísahal, že herce Miroslava Hanuše viděl v nějaké socialistické kriminálce.*“⁵²

Jinak jsou herecké výkony většiny představitelů povážlivě nevyrovnané. Režisér Nikolaev s producentem Kopeckým si zcela záměrně pro svůj film vybrali málo známé herce, většinou studenty konzervatoře, a doplnili je neherci. Hlavní postavu tak ztvárnil Karel Žídek, litvínovský satanista, kterého si Nikolaev vybral navzdory tomu, že v konkurzu zkoušel i známé herce. „*Autenticitu filmu jsem považoval za natolik zásadní, že jsme pořád hledali i jinde.*“⁵³ Co ovšem nelze přehlédnout je fakt, že prakticky všichni, kdo se na filmu podíleli, se se svými postavami i s prací dokonale identifikovali. Celé natáčení pak režisér Nikolaev charakterizoval takto: „*Film se dával dohromady s velkým nadšením. Ty lidi se scházeli jako sedm statečných. Řada z nich to dělala poprvé, ale nezkušenost byla nahrazována motivací a touhou. Bylo to moje nejtěžší a zároveň nejkrásnější*

⁵¹ ČULÍK, Jan. *Jací jsme : Česká společnost v hraném filmu devadesátých let*. 1. vyd. Brno : Host - vydavatelství s.r.o., 2007, s. 101.

⁵² BALDÝNSKÝ, Tomáš. ...a bude hůř. *Reflex*. 2008, 19, 1, s. 47.

⁵³ NIKOLAEV, Petr. Úlety z dusivé vaty. *Cinema*. 2008, roč. 17, čís. 5, s.87.

*natáčení. Pro všechny zúčastněné to byl trip, na který do smrti nezapomeneme.*⁵⁴

V podobném duchu plynule ubíhají dvě třetiny filmu. Pak je náhle svérázná idyla narušena dvěma událostmi. Lesní muž spáchá v domově důchodců sebevraždu a jeho mladí obdivovatelé mu uspořádají přes protesty ředitelky krematoria undergroundový pohřeb. Smuteční řeč na rozloučenou pronáší Olin, a i když je jako vždy po flámu, jeho projev je čítankovou ukázkou školní eseje o svobodě a demokracii. Mladý pracovník krematoria se potom projeví jako sympatizant protirežimních postojů a předá Olinovi urnu s popelem, aby mohl Lesní muž symbolicky skončit na místech, kde několik posledních let každodenně přebýval.

Druhou událostí, která narušuje monotónní stereotyp jednotvárně ubíhajícího života je likvidace policíí nastrčeného donašeče. Doposud v podstatě milá a sympatická skupinka, která jen provokovala většinovou společnost, se najednou stává spolupachatelem vážného kriminálního činu. Z filmu není zcela patrné, že udavač s raketou vytetovanou na obličejí důrazné varování drsnějších členů komunity nepřežil. Lze to jen vytušit z následných akcí policie. Při hromadných výsleších, kdy příslušníci VB používají značně nevybíravých prostředků, aby zjistili pachatele, zraní Olina svého vyšetřovatele popelníkem a je za to umístěna do diagnostického ústavu. Ota s Olinem se rozhodnou, že ji z ústavu unesou. To je praktický projev Otovy lásky a Olin je přece kamarád.

4.1.4 Road movie

Tak začíná druhá část filmu, pojatá téměř jako road movie. Mladíci využijí situace, kdy jde Olina s vychovatelem na nákup do samoobsluhy, zneškodní její doprovod a s pomocí komplice odjíždějí do neznáma. Z filmu opět není explicitně jasné, že chtějí nelegálně překročit hranice a že to má být v Bratislavě. Teprve teď ke konci začíná režisér využívat k dokreslení děje záběry na zpustošenou přírodu. V první části filmu jsou sice tři nebo čtyři velmi krátké záběry na elektrárenské komíny a chladicí věže, což ovšem spíše přibližuje místo děje, než aby to umocňovalo celkovou morální a ekologickou devastaci socialistického Československa. Až při leteckých záběrech na jedoucí auto má divák částečnou

⁵⁴ NIKOLAEV, Petr. *Rozhovor s režisérem filmu Petrem Nikolaevem*. Dostupno z www.filmabudehur.cz/film

možnost posoudit důsledky průmyslové exploatace severozápadních Čech na tvářnost krajiny. Když už jsou uprchlíci někde na Moravě, je ještě jednou použit letecký záběr nějakého kopce se zříceninou na vrcholku, z něžž se zřejmě symbolicky loučí tři utečenci se svou rodnou zemí – macechou. Jak ovšem Olin v knize několikrát zdůrazňuje, nic v jeho životě nedopadlo dobře. Ani naplánovaný přechod hranic se neuskuteční, a tak přijde nazmar i největší oběť, když všichni tři prostituují, aby získali peníze pro převaděče. Myslím si, že je škoda, že Nikolaev filmařsky více nerozvinul tuto část příběhu a spokojil se nakonec jen s komentářem vypravěče. Návrat uprchlíků do Prahy, neúspěšný pokus sehnat další peníze a konečně Olinina a Otova smrt jsou pouze velmi stručně verbálně okomentovány bez filmové vizualizace. Film končí na Eiffelově věži, z níž se Olin dívá na Paříž jako na možný příslib lepšího života.

4.1.5 V hlavní roli marketing

Samostatnou kapitolou filmové adaptace je její formální stránka a marketing. Syrovost prostředí je podržena černobílým obrazem, k němuž se hodí na dnešní poměry nedokonalý zvuk. Ve 4D formátu by tvůrci nepochybně využili pachové stopy hospod, alkoholu a plných popelnic, tedy atributů, které jsou pro filmové ztvárnění románu typické. Undergroundový charakter z filmu přímo číší. První rok tomu také odpovídala distribuční strategie. Film byl vyroben pouze ve třech kopiích na šestnáctimilimetrovém pásu. Promítání bylo nutné objednat a doporučeným místem projekce byla vždy hospoda. Divák tak měl zaručen opravdu bezprostřední zážitek, vždyť si mohl s hrdiny doslova připít. Šum v sále pak přehlušil zvukové nedostatky i občas kotrbaté dialogy. Navíc bezprostřední diskuse o ději na plátně mohla umocnit dojem z filmu, a tím potom každá projekce byla vlastně originálem. Tímto způsobem se film stal skutečně výjimečným. Po roce byl uvolněn pro klubová a artová kina, do běžné distribuce asi opravdu nepatří.

4.1.6 Jaký je film ...a bude hůř

„Je sympatické, že se Nikolaev, etablovaný režisér, který nemá nouzi o práci na televizních seriálech, vrhl s takovou energií do práce tak nepohodlné a nejisté. Jeho nasazení dává filmu stejnou neochotu se podřídit, jakou projevují máničkovští hrdinové. Jako by se taky rozhodl, že nebude „chvilku posranej“ – před televizními činovníky, product-placementem, sledovaností a vysíláním před dvaadvacátou hodinou. To je důvod, proč je to film důležitý a jedinečný.“⁵⁵

Po Listopadu 1989 byla natočena celá řada filmů, jejichž tvůrci se snažili nějakým způsobem umělecky zachytit život v reálném socialismu. Vyjadřovali protest proti útlaku, snahu o očištění z toho, co lidé dlouhých čtyřicet let prožívali. Největšího diváckého úspěchu dosáhly filmy, které se na dobu nesvobody dívaly s určitým odstupem a nabízely ještě trochu laskavého humoru. Ostatně Nikolaevova *Báječná léta pod psa* do této kategorie také nepochybně patří. V porovnání s filmy z první poloviny devadesátých let však nemá přepis Pelcova románu onu bezprostřední naléhavost. Možná cítil režisér potřebu ukázat drsnější podobu života okrajových skupin společnosti, které se chovaly na veřejnosti i ve svém soukromí stejně, nepřetvařovaly se a viděly únik z nenáviděné reality jen v alkoholu, tehdy dostupných drogách a sexu. Možná je ...a bude hůř jen expresivní odpovědí na *Báječná léta pod psa*. I tak je zamýšlená formální drsnost, bezprostřednost i autenticita filmu dnes spíše záležitostí komerční než postojovou. Také dnes totiž existují skupiny lidí, kteří se chovají naprosto stejně a nemohou svůj způsob života omlouvat nebo vysvětlovat rezistencí vůči režimu. Těmto lidem a pak také těm, kteří nechtějí spojovat normalizaci s lehkým úsměvem je určen Nikolaevův film. Jestliže románový (méně zřetelně filmový) Olin hledá smysl svého života a doufá jej nalézt ve svobodě, kterou si musí vyvzdorovat, má dnešní člověk poněkud jiný problém. Co si se svobodou počít. Pak může Pelcova kniha i Nikolaevův film sloužit jako příklad. Jestli následování hodný či odstrašující je už na každém z nás.

⁵⁵ BALDÝNSKÝ, Tomáš. ...a bude hůř. *Reflex*. 2008, 19, 1, s. 47.

4.2 Anděl Exit

4.2.1 Vladimír Michálek

Narodil se v roce 1956 v Mladé Boleslavi. Po ukončení střední školy vystřídal několik různých povolání, zahájil dokonce studium medicíny a na FAMU byl přijat až ve svých 28 letech. Už během studia dokumentární tvorby působil jako asistent režie, později jako pomocný režisér. V těchto funkcích spolupracoval s celou řadou evropských renomovaných režisérů. Počátkem devadesátých let začíná se samostatnou tvorbou celovečerních filmů a od samého počátku (adaptace Kafkovy *Ameriky*) dokazuje mimořádný cit pro zpracování literárních předloh i původních scénářů. Důkazem je 19 ocenění Český lev v různých kategoriích pro jeho filmy. *Je třeba zabít Sekala* je dodnes s deseti oceněními nejúspěšnějším českým filmem. Cenu za nejlepší výtvarný počin získal také *Anděl Exit*.

4.2.2 Problém zpracování

Jde v případě Michálkova filmu *Anděl Exit* vůbec o filmové zpracování Topolova *Anděla*? Vždyť sami autoři scénáře Jáchym Topol a Vladimír Michálek ve všech dostupných vyjádřeních jasně signalizovali, že se filmem snažili vytvořit nový, nezávislý svět obrazů, nezátížený zbytečnou poezií slov. „...*vůbec si nemyslím, že moje slova jsou zlatý a musej bejt vyřčený. Takže hodně měníme.*“⁵⁶ „*Točili jsme to takřka v reálném čase. Kdybychom tam inscenovali nějaké retrospektivy, celé by se to zbouralo.*“⁵⁷ Jejich úmysl nenechat se svázat literární předlohou je sice čitelný, přesto však výsledný tvar zůstal knize svým způsobem blízký, i když je ve filmu mnoho detailů i podstatnějších věcí jinak. Řada dějových pasáží z románu ve filmu chybí, některé filmové sekvence jsou naopak navíc. I proto se film stává bez znalosti předlohy méně srozumitelným.

⁵⁶ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000. s. 125.

⁵⁷ KRIVÁNKOVÁ, Dana. *Anděl Exit je jen na vlastní nebezpečí : varuje před svým novým celovečerním filmem režisér Vladimír Michálek. Lidové noviny*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 17.

4.2.3 Film a předloha

Topolova kniha poskytuje snímku základní dějové schéma a prostředí. Hlavní hrdina příběhu Mikeš žije v typickém smíchovském činžáku s hodně pestrým osazenstvem - početnou romskou komunitou, pokoutními kšeftaři a ortodoxní členkou náboženské sekty. Svůj čas tráví programově nečinně, pohybuje se jen na trase mezi hospodou plnou „kamarádů“ a svým prázdným bytem. Osvobozující změnu do jeho života přinese nová sousedka Jana, která v něm vzbudí na krátkou dobu touhu po všední lidské existenci. Nová známost s extravagantní Kájou jej ale brzy vrací do víru drogového opojení a přenáší jej do vzdálených končin Jižní Afriky. Tam ožívá příběh o neutuchajícím blahu drogy s novou neznámou příměsí. Proslulost geniálního výrobce se rychle šíří mezi tamní komunitou narkomanů a Mikeš s Kájou zažijí několik týdnů života podle svých představ. Protože ale Mikeš nedokáže uspokojit stále rostoucí poptávku po svém elixíru, utíká zpátky do Prahy a Káju ponechává jejímu osudu v Africe. V Praze se snaží znovu navázat vztah s Janou a zbavit se drogové minulosti. Věhlas získaný v Africe jej ale pronásleduje i v Praze. Nakonec pod pohrůzkami drogu znovu vyrobí, ale sám s ní už nechce mít nic společného. V závěru mizí v podchodu smíchovské stanice metra s dívkou Nad'ou, kterou zachránil z hořícího bytu svých zvláštních sousedů.

Filmový *Anděl* jen zhruba respektuje děj a prostředí knihy, změnil se však čas. Děj se odehrává v jakési neukotvené přítomnosti bez pevných záchytných bodů, zatímco v knize je vše jasně rozděleno na dobu před listopadovou revolucí a první léta po ní. Narážky na politický kontext původního smíchovského undergroundu ve filmu programově absentují. Život v komunistické realitě ale vývoj jednajících postav v knize opravdu poznamenává, provokuje je a hlavně tu slouží jako kontrast k polistopadové změně. Proto jsou některé postavy filmu hůře čitelné. „*Postavy v hracím plánu režisér neexponuje, ale rovnou je vrhá do situací, v nichž se divák nemusí úplně orientovat. Při následném zhlédnutí se sice bílá místa obrazu zaplňují, ale je fěr s tím počítat?*“⁵⁸

⁵⁸ KŘIVÁNKOVÁ, Darina . Filmu *Anděl* Exit lze vzdorovat nebo podlehnout. *Lidové noviny : speciál kultura*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 24.

K určité nepřehlednosti přispívá i výrazně odlišný styl filmového vyprávění. V knize má každá hlavní postava svůj vlastní mikropříběh, často ještě zvýrazněný samostatnou kapitolou, a tím získává jasně zřetelné kontury vytvářející do značné míry její rámcový portrét. Ve filmu jsou takto zřetelně vykresleny pouze postavy Jany a Káji (v knize Ljuby a Věry). Ani u hlavního protagonisty příběhu nejsou pohnutky jeho způsobu života zřejmé. „*Mikeš vkročí do vyprávění jako „muž z neznáma“ a charakter získává průběžně, reakcemi na události, jež přitahuje svou touhou skrýt se a nereagovat. Situace „tady a teď“ relativizuje status antihrdiny, který dříve Zlo nejen bral, ale i dával.*“⁵⁹ Je jako westernový hrdina Sergia Leoneho, přichází z neznáma a poté, co mimoděk způsobí (dočasné) vítězství dobra nad zlem, i když sám není jednoznačně kladnou postavou, mizí do neznáma, v Michálkově filmu prezentovaném eskalátorem stanice metra Anděl. Z jeho zobrazení ve filmu není patrný jakýkoli vývoj, byť na sebe logicky strhává hlavní pozornost. Jeho základním povahovým rysem je do sebe zahleděná pasivita, která přetrvává po celou dobu filmu. Prožité události jdou jakoby mimo něj. „*Zůstává konstatování, že pokoušet se o únik je marné a změnit přítomné panující pořádky nelze.*“⁶⁰ I když v závěrečné scéně zachraňuje Nad'u z hořícího bytu, ze všeho nejvíc to působí jako náhoda, a ne jako moment očištění a nového startu do života. Zatímco románový Jatek je postavou s minulostí, procházející mučivým vnitřním dilematem, Michálkův Mikeš představuje niterně prázdného člověka, jehož prožívání a motivy jednání zůstávají vlastně neobjasněné. Vůbec celé závěrečné vyznění filmu jde do ztracena. Není v podstatě jasné, zda Mikeš skončí s drogami, jestli se vrátí k Janě ani co bude dál s Nad'ou. Myslím si, že taková neuspokojivá otevřenost finále je od autorů zcela záměrná. Snad tím dávají najevo, že z bludného kruhu drogové závislosti nelze jen tak vystoupit. Pak se ovšem do podobného kruhu bezvýchodnosti dostává celý film.

⁵⁹ PROKOPOVÁ, Alena . Anděl Exit. *Film a doba*. 2000, roč. 46, čís. 4, s. 211.

⁶⁰ PROKOPOVÁ, Alena . Anděl Exit. *Film a doba*. 2000, roč. 46, čís. 4, s. 212.

4.2.4 Nehrající herci

Každý film stojí a padá s výkony herců. „*Nejdřív jsme s Jáchymem přejmenovali postavy, abychom získali od knížky odstup. Pak jsem vytipoval určité lidi a na ně jsme napsali postavy. Pak už jsem jenom trnul, aby to vzali.*“⁶¹ V případě představitelů ústřední trojice se záměr režisérovi určitě vydařil. Příjemně civilní neherec Jan Čechťický (je zároveň autorem hudby k filmu) tvoří spolu s přesvědčivou Klárou Issovou a lehce introvertní Zuzanou Stivínovou (což byl zdá se docela zajímavý protiúkol) velice zajímavý vztahový trojúhelník. Je jenom škoda, že vývoj jejich postav nedostal ve filmu dostatečný prostor. Ostatní obyvatelé činžáku jsou víceméně pouze epizodní figurky a tvoří sice důležitou, ale přece jen pouhou kulisu sdělovaného příběhu. Poněkud větší šanci si zahrát dostal Pavel Landovský v roli obchodníka Machaty a zhostil se jí s určitou mírou teatrálnosti a přehrávání, což k jeho hereckému projevu neodmyslitelně patří. Sázka na Evu Holubovou v roli náboženské sektářky se vůbec nevyplatila. Eva Holubová je jistě velice dobrá herečka, dokázala to v celé řadě jiných filmů, ale s touto rolí si prostě nevěděla rady a tak nehrála. Pokud to mělo vyvolat dojem autentičnosti, pak se záměr, dle mého soudu, nepovedl. Naopak roli vrchní sestry v nemocnici, vlastně takovou malou hereckou etudu osoby pod vlivem návykové látky, skvěle sehrála Věra Galatíková. A i když ve filmu nedojde mezi ní a Mikešem k takovému duševnímu souznění jako mezi stejnými postavami v knize („*Jatek a vrchní sestra se dorozumívali spodními signály alkoholických pragmatiků. Je to řeč trvale ohrožených.*“⁶²), ukázala, že lze i epizodní postavu odehrát se ctí. Stejně jako se v knize objeví záhadná osoba muže z východu jménem Li (mimochodem ve filmu se vůbec nevyskytuje) a čtenář marně pátrá po důvodu její existence, mihne se ve filmovém zpracování na několik vteřin prostitutka, kterou si zahrála Veronika Žilková. K její postavě režisér v rozhovoru řekl: „*Tohle je jen takový vtípek na matení diváka, aby si říkal, kam ta její postava asi povede. Nikam. To jsem si udělal jen tak pro radost.*“⁶³ Bohužel to nikam

⁶¹ KŘIVÁNKOVÁ, Dana. Anděl Exit je jen na vlastní nebezpečí : varuje před svým novým celovečerním filmem režisér Vladimír Michálek. *Lidové noviny*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 17.

⁶² TOPOL, Jáchym . *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006, s. 91.

⁶³ KŘIVÁNKOVÁ, Dana. Anděl Exit je jen na vlastní nebezpečí : varuje před svým novým celovečerním filmem režisér Vladimír Michálek. *Lidové noviny*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 17.

nevede s daleko více postavami než jenom s jednou „*kurvou*“ (tak je v titulcích postava označena).

4.2.5 Novátorské postupy

Vizuální podoba filmu se asi blíží literární předloze nejvíce. Je roztěkaná, pulsující, útržkovitá a silně evokuje přerušovaný tok zmateného vědomí, neschopného soustředění. Na tomto vyznění se výrazně podílí digitální technologie záznamu, vůbec poprvé použitá v českém celovečerním filmu. „*V Andělu vznikl dojem nahodilosti po mimořádně pečlivé přípravě a – především – po computerové úpravě natočeného materiálu. Obraz získal při přepisu z videa na 35-mm materiál realistickou hrubost a byl pak dál počítačově promyšleně „degradován“ v novou kvalitu.*“⁶⁴ Kamera je v neustálém bezprostředním kontaktu s dějem, pohybuje se mezi jednajícími postavami, a divák tak může mít pocit přímé účasti na zobrazovaných událostech. Obraz je v neustálém pohybu, působí tímto dojmem i v několika málo staticky snímaných sekvencích. Tím se velice blíží způsobu Topolova psaní.

Jestliže je Topolův *Anděl* především románem o lásce, kde droga je pouhou kulisou a symbolem hledání, je Michálkův *Anděl* filmem o drogách, v němž láska je nepodstatným doplňkem. Film akcentuje jistě vizuálně velmi vděčnou syrovost příběhu a z dějové linie zejména atraktivitu, či efektnost drogové zápletky. Zavádí také hrdiny do exotického prostředí horké Jižní Afriky, která nahrazuje knižní Paříž, protože pařížské exteriéry byly málo kontrastní vůči pražské realitě. Svou důležitou roli při výběru této destinace sehrály rovněž finanční podmínky, překvapivě výhodnější na jižní polokouli. Michálkův *Anděl* je tedy nekončícím rychlým sledem více či méně efektních scén, které mají jediný cíl – šokovat diváka. Není žádný prostor na oddech, i těch několik málo scén, které by si snad volnější tempo zasloužily (sekvence Nadi u náhrobku na hřbitově nebo Jany v nemocnici), je sestříháno do takového tvaru, že zcela zapadnou do jednolitého způsobu vyprávění. Jsem přesvědčena, že i toto byl jasný záměr tvůrců filmu. Ona rychlost ovšem neobsahuje nic osobního, neumožňuje ani divákovi proniknout pod povrch příběhu, tím se film nejvíc vzdálil své předloze.

⁶⁴ PROKOPOVÁ, Alena. *Anděl Exit. Film a doba*. 2000, roč. 46, čís. 4, s. 212.

Hraní si se symboly zůstává ve velmi povrchní rovině a magický trojúhelník života, víry a smrti zůstává na rozdíl od předlohy jen nejasně zašifrovaným vedlejším motivem. S hlavním symbolem krvavé oblohy, který je leitmotivem knihy, se sice ve filmu setkáme také, jenže zde působí příliš osaměle, bez vztahu k probíhajícímu ději, a stává se tak čirou manýrou. „*Anděl Exit si zahrává se symboly zrození, smrti, víry. Smrt je tu děsivě blízko, dítě umírá v zárodku a místo boha je tu sektářství. Exit je pouhou iluzí.*“⁶⁵

Vizuálně vykalkulovaný, svým způsobem precizní filmový sloh je umocněn zvukovou složkou, která je tvořena širokou škálou ruchů kombinovaných se scénickou hudbou, často zesílených i nad úroveň probíhajících dialogů. Divák tak má často problém rozumět, o čem je vlastně řeč. Režisér Michálek k tomu v rozhovoru řekl: „*Je pravda, že jsou ve filmu momenty, kdy jsou lidské smysly zahlcené. V tu chvíli je podstatný pocit, ne slova.*“⁶⁶ Možná by však přece jen stálo za to v takových momentech využít titulky, které jsou jinak používány v případě anglických dialogů.

4.2.6 Jaký je *Anděl Exit*

Anděl Exit byl v době svého vzniku novátorským pokusem o jiné vnímání filmové tvorby, s využitím programově odlišných postupů od tradiční filmové produkce. Autoři scénáře a hlavně režisér chtěli vytvořit ryze současný film bez formálních i dějových spojitostí s minulostí. To se jim nepochybně povedlo. Je otázka, jestli toto novátorství působí stejně silným dojmem i po deseti letech. Dnes je více než tehdy zřejmá účelovost, s níž byl film natočen. Při srovnání s klasikou žánru, britským *Trainspottingem*, nedopadá *Anděl* právě nejlépe. Vymstila se mu záměrná degradace původního Topolova příběhu a slabší scénář nedokázalo eliminovat ani využití moderní filmařské technologie. Přesto jde o alespoň částečnou odpověď na moderní filmařskou vlnu konce druhého tisíciletí, která se programově zabývala životem lidí na okraji společnosti a dokázala jej bez

⁶⁵ KŘIVÁNKOVÁ, Darina . Filmu *Anděl Exit* lze vzdorovat nebo podlehnout. *Lidové noviny : speciál kultura*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 24.

⁶⁶ KŘIVÁNKOVÁ, Dana. *Anděl Exit* je jen na vlastní nebezpečí : varuje před svým novým celovečerním filmem režisér Vladimír Michálek. *Lidové noviny*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 17.

zbytečných příkras téměř realisticky zobrazovat. Ve své kategorii tedy *Anděl Exit* zřejmě ještě nějakou dobu zůstane nedostižným příkladem pro české tvůrce a právem zůstává jedním z nejkultovnějších filmů české polistopadové kinematografie.

4.3 Když dva dělají totéž

4.3.1 Režiséři

Jak Vladimír Michálek tak Petr Nikolaev si předlohy pro své filmy vybrali sami. Oba v nich nacházeli vzpomínky na dobu prožitou v socialistickém Československu a podobnost osudů románových hrdinů s jejich vlastními pro ně byla jedním z hlavních motivů pro převedení literárních děl do filmové podoby. Petr Nikolaev chápal *...a bude hůř* jako kultovní výpověď celé jedné generace, která se nechtěla smířit s vládnoucím režimem, Vladimír Michálek zase v *Andělovi* viděl skvělou příležitost k vyzkoušení nových experimentálních filmařských postupů. Jejich hlavní snahou bylo dosáhnout co největší autenticity filmových verzí. Zde podobnost končí a nastupují rozdíly. Na první pohled se filmy odlišují použitím barvy. Zatímco *...a bude hůř* natočil Petr Nikolaev pro zdůraznění dokumentární autenticity černobíle, Vladimír Michálek zatahoval diváka do centra dění barevného *Anděla Exitu* použitím digitální kamery. Všechny rozhodující postavy v Nikolaevově filmu ztvárňují neherci nebo studenti konzervatoře, aby diváka neovlivňovaly známé tváře. Vladimír Michálek naopak vsadil na herce, kterým byly postavy ve scénáři psány téměř na tělo, a očekával, že dokážou osudy filmových hrdinů přesvědčivě zahrát.

4.3.2 Hrající neherci vs. nehrající herci

Petr Nikolaev se rozhodl v rámci sázky na maximální autenticitu filmu obsadit do všech rolí zcela neznámé tváře, většinou neherce. Původně byl sice vypsán konkurz na obsazení hlavní role Olina a ke kamerovým zkouškám přišla celá řada známých herců, kteří by zřejmě byli schopni v roli obstát se ctí, jenže režisér se nakonec rozhodl i pro tuto důležitou postavu najít představitele jinde. Při rešerších různých filmových materiálů narazil na Karla Žídku, který po všech stránkách splňoval jeho představu, jak by měl filmový Olin vypadat. I když šel

tímto výběrem do poměrně velkého rizika, Karel Žídek byl vyučený kuchař a neměl s natáčením hraných filmů vůbec žádné zkušenosti, rozhodl se tohoto bývalého satanistu obsadit. I podle dobových kritik se mu sázka na naturščiky vyplatila. Neherci ve velké většině obstáli a skutečně působili jako zkrachovalé existence, jejichž hlavní starostí je sehnat pár korun na alkohol a cigarety a prostřednictvím alkoholového a sexuálního opojení aspoň na chvíli vypadnout z šedivé klece normalizovaného Československa. Vladimír Michálek šel úplně jinou cestou. Už při psaní filmového scénáře měl jasnou představu, kdo by měl jednotlivé postavy příběhu spodobnit. A podle jeho vlastních slov mu nakonec všichni oslovení herci na nabídku kývli. Svůj názor na jednotlivé výkony jsem uvedla již v předchozí podkapitole, takže jen stručné resumé. Pokud u neherců divák sleduje spíše jejich typové splnutí s filmovou postavou, u herců jej zajímá, jak dokážou roli zahrát. A v tomto kritériu *Anděl Exit* trochu pokulhává. Jestliže hlavní představitelé odvedli velice slušný výkon, v případě Jana Čechtického podle mého názoru téměř dokonalý, představitelé vedlejších, ale rozhodně důležitých rolí zůstali většinou v pozadí i herecky. Jejich nehraní rozhodně autenticitu příběhu neumocnilo.

4.3.3 Adaptační postupy

Základem Nikolaevovy adaptace byly výběr a eliminace. Z třídílného románu si vybral jako základ díl druhý a z něj pak vypustil některé postavy, či spíše výrazně omezil jejich vliv na zobrazovaný děj. Tento postup je samozřejmě legitimním rozhodnutím režiséra jakožto hlavního tvůrce nového uměleckého tvaru. Nedalo se čekat, že by divák většinu času se zájmem vydržel sledovat partu mladých lidí popíjejících pivo. Z tohoto pohledu byla redukce děje zcela na místě. Také zaměření na divokou cestu trojice protagonistů na Slovensko, ale už ne zpět, nabídlo filmařsky vděčné záběry. Co ovšem výrazně snížilo vypovídací hodnotu filmu byla absence vypravěče, ať už v jakékoli podobě. Již jednou jsem konstatovala, že divák bez znalosti románu nemůže získat ucelenou představu o vývoji jednotlivých postav a motivech jejich jednání. Proto chápu film spíše jako vhodný doplněk ke knize, zvláště pro ty čtenáře, kteří si sami vytvořili pouze neúplnou nebo nedokonalou vlastní vizualizaci postav a prostředí Pelcova románu. Jestliže u Petra Nikolaeva došlo k redukci děje románu, Vladimír

Michálek si pro svůj film vybral jen jedno z několika základních témat. Topolův literární *Anděl* představuje přes svoji hutnost a stručnost vícevrstevný příběh. Michálkův film *Anděl Exit* je filmem o drogách. Zobrazuje subjektivním pohledem hlavních protagonistů silně stylizovanou a útržkovitou skutečnost, která postrádá filozofický přesah, v knize jasně patrný. Hrdinové neprocházejí žádným podstatným vývojem, reálné prostředí ztrácí význam a hlavní téma – drogy – je různými způsoby akcentováno stále znovu a znovu. Jestliže lze v knize nalézt celou řadu symbolů, odkazů nebo náznaků, film jako by symbolizoval pouze zmatek období přechodu od totality k demokracii a svobodu, s níž si lidé v té chvíli neví rady. Jen v případě Mikeše je trochu naznačena naděje, že snad bude schopen novou realitu zvládnout. Jestli to tak ovšem opravdu bude, bůh ví.

4.3.4 Režijní postupy

Ve snaze vyvolat atmosféru autentičnosti natočil Petr Nikolaev film černobíle s náznaky patiny – zrnitosti. Cílem zřejmě bylo navodit u diváka podvědomý dojem, že jde o dobový dokument. To mělo rovněž zabezpečit obsazení neherců nebo v té době začínajících neznámých herců do všech rolí. Režisér na rozdíl od syrové Pelcovy předlohy severočeskou mládež poněkud idealizuje. Jejich v podstatě humánní jednání je tak v přímém protikladu k chování zbyrokratizované společnosti období normalizace, ve filmu reprezentované zejména příslušníky veřejné bezpečnosti. Občasný nedostatek obratnosti v projevu herců–neherců je možno chápat jako režijní záměr, kterým by mohla být stylová souvislost s režimními filmy sedmdesátých let. Zachycení atmosféry doby se režisérovi povedlo téměř dokonale a spolu s dokumentární obrazovou stylizací působí děj na plátně uvěřitelně. Vedle režijního vedení k tomu nepochybně přispěla solidní práce kameramana, který dokonale využil příslušně depresivních zákoutí, odrbaných kostýmů i typově dobře vybraných interpretů.

Vladimír Michálek si svého Anděla dokonale připravil. Tematická redukce předlohy a neobvykle početně minimalizovaný štáb mu umožnily chronologické natáčení v téměř reálném čase a prostředí. Diváka se pokusil vtáhnout do centra děje použitím ruční digitální kamery a přepisem digitálního záznamu na filmový pás a jeho následnou úpravou dosáhnul téměř stejného dokumentaristického

efektu jako Nikolaev, který ovšem postupoval technicky jinak. Přestože scénář programově rezignoval na filozofické přesahy předlohy, použil režisér v obraze celou škálu symbolů, které měly zejména odkazovat k andělskému názvu filmu. Jestli obsahuje *Anděl Exit* nějaké poselství, pak je to varování před závislostmi všeho druhu. Ve filmu je to především závislost na drogách, ale také na penězích, na místě, v němž žijeme, nebo na víře. Zejména Mikeš, byť zprvu působí spíše odevzdaně, se pokouší o únik ze svých závislostí. A i když není vždy úspěšný, jeho snaha se o to stále pokoušet je do značné míry sympatická. V tom je zcela patrný Michálkův rukopis. Jeho hrdinové jsou vždy intenzivně hledajícími postavami, i když často prohrávají. Jinak by to ani nebyli Michálkovi hrdinové.

5. Závěr

Ve své práci jsem se zabývala srovnáním dvou děl generačně blízkých autorů, kteří se zabývali životem sociálně handicapovaného hrdiny ve společnosti, a jejich filmovým adaptacím. Pro výběr konkrétních titulů byl nejdůležitější fakt, že popisovaly situaci z období před přelomovými změnami v naší společnosti a těsně po nich a zároveň jsem očekávala, že vzhledem k jejich rozdílnému původu (exil – underground) bude zajímavé sledovat odlišné přístupy autorů k danému tématu. Podle mého názoru bylo při analýze a komparaci obou děl nutné vycházet ze širšího kulturně-historického rámce pro efektivnější pochopení společenského kontextu jejich vzniku, ale také jejich přijetí jak odbornou kritikou tak čtenářskou veřejností. Základními vytyčenými cíly práce bylo vzájemné porovnání literárních děl, jejich převodů do filmové podoby a vzájemné porovnání filmových zpracování.

Proč měly neoficiální struktury české literatury daleko větší možnost sociálně kritického zachycení společenské reality po sovětské okupaci v srpnu 1968? Československá společnost druhé poloviny dvacátého století byla vystavena sociálním, politickým, vědecko-technickým i jiným experimentům, především však tzv. sociálnímu inženýrství. Cílem státní politické reprezentace bylo vytvořit beztřídní společnost. Proklamovaná vzájemná rovnost, s níž se alespoň z počátku ztotožnilo nezanedbatelné množství obyvatelstva, byla ovšem realizována ve značně deformované až zruďné podobě. Typickými průvodními jevy se staly destrukce individuality, likvidace osobní svobody a spontaneity. Základním konfliktem dvacetiletých sedmdesátých a osmdesátých let byl z hlediska této diplomové práce zápas československých umělců se svobodné kultuře nepřející mocí. Zejména v první dekádě téměř nemohli představitelé oficiální literatury vyjadřovat svou subjektivní zkušenost nebo nastiňovat vlastní celkovou koncepci života. Očekávalo se od nich optimistické, později konstruktivně kritické zrcadlení, či reprodukce života, v konečném důsledku tedy hlavně dokumentování úspěchů a sem tam nějakých drobných problémů socialistické společnosti. Pokud se tedy chtěli ke společenským problémům vyjadřovat, sahali k jinotajům a alegoriím, nikoli k syrovému a přímému zobrazení skutečnosti. Teprve druhá polovina osmdesátých let znamenala i pro oficiálně vydávané autory

částečné uvolnění a možnost zabývat se některými do té doby reálně existujícími, ale zároveň představiteli státu popíranými patologickými společenskými jevy. Po celou dobu tzv. normalizace tedy byla společensky kritická literární tvorba doménou samizdatu a exilu.

Po ztrátě naděje, že tvrdý politický režim nastolený v dubnu roku 1969 nebude mít dlouhého trvání, se pokusila část československé inteligence, která neodešla do exilu, organizovat alespoň ve skromných podmínkách do jisté míry svobodný kulturní život mimo pečlivě střežené oficiální struktury. Většinou to znamenalo rozmnožování a distribuci nových textů prostřednictvím samizdatových edic a časopisů. V menší míře také někteří autoři pronikali i do zahraničních nakladatelství, odkud se jejich díla ilegální cestou vracela k českému čtenáři. Druhý proud tvořil český a slovenský exil, který byl reprezentován zejména dvěma základními vlnami – poúnorovou a posléze posrpnovou emigrací.

Jak jsem uvedla už v úvodu a v kapitole o literárních předlohách, bývá Jan Pelc řazen právě do exilové literatury. Má to své opodstatnění, román *...a bude hůř* byl skutečně napsán ve Francii a Pelc působil postupně v Tigridově *Svědectví* a později ve Svobodné Evropě. Srovnáním Pelcova *...a bude hůř* a Topolova *Anděla* jsem se snažila dokázat, že v případě prvně jmenovaného díla se z hlediska použitých literárních prostředků jedná daleko víc o undergroundovou než o typickou exilovou literaturu. Protože Pelc odešel do exilu až na začátku osmdesátých let, jeho popis života alternativních komunit v normalizovaném Československu daleko více odpovídal atmosféře tehdejší doby, než jak ji mohli zachytit exiloví autoři, kteří odešli už po únoru 1948 nebo těsně po srpnu 1968. Pelc sám se také ve svém románu s představiteli různých exilových politických struktur vypořádal pro něj typicky drsným způsobem. Když v utečeneckém táboře v Itálii mluví k emigrantům představitel nejmenované exilové organizace a zmiňuje odkaz prezidentů Masaryka a Beneše, odpovídá mu Pelc Olinovými ústy: „*Já vám na ty mršiny zakopaný seru. Pane, kde je vaše pomoc, když Battěk dostal pět a půl jaru, Havel čtyři a půl a Magor čeká na soud. Kde jste, vy zasloužilej?*“⁶⁷ Tím se podle mě od obou hlavních proudů emigrace sám distancoval. Možná

⁶⁷ PELC, Jan. *...a bude hůř*. 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. s. 402.

právě tento fakt vedl k ne příliš přívětivému přijetí románu některými příslušníky českého exilu i disentu.

Protože Jáchym Topol psal *Anděla* až v roce 1995, nelze v jeho románu logicky hledat explicitní vyjádření odporu k totalitním politickým strukturám, jako je tomu v případě Pelcova románu. Pokud vůbec náznaky takových úvah v *Andělovi* jsou, zaznívají pouze v reminiscencích na dobu před revolucí. Daleko výrazněji se undergroundový charakter díla projevuje v odmítání jakéhokoli nátlaku, tedy nejen politického. Totalita na sebe bere podobu závislosti, honby za ziskem za každou cenu a náboženského fanatismu. A underground je programově proti každé totalitě.

Rozdílnost formy a obsahu obou literárních děl je dána rozdílným literárním stylem jejich autorů a rozdílnou dobou jejich vzniku. Jan Pelc inklinuje k realisticky dokumentární popisnosti a psal svůj román v období, kdy popisované události byly stále aktuální. Jáchym Topol se vyžívá v mysticismu a symbolismu, zajímají jej především filozofické otázky smyslu existence, a uváděné politické totalitní praktiky byly v době vzniku *Anděla* už jenom vzpomínkou. Rozdílná míra využití hovorového jazyka a v případě Jana Pelce také výrazně vyšší frekvence vulgarismů rovněž přispěly k odlišnému vyznění srovnávaných textů. Z hlediska přijatelnosti pro větší skupinu čtenářů je na tom *Anděl* podstatně lépe. V obou dílech lze nalézt souvislosti s životními osudy jejich tvůrců. Biograficky daleko autentičtější je koncipován román *...a bude hůř*. Počínaje obdobím na učilišti, přes krátké období zaměstnání až po emigraci do Francie děj v podstatě kopíruje Pelcovy osudy. Odpovídá tomu narace příběhu i použitá forma. Jáchym Topol v *Andělovi* využil vlastní zkušenosti, ale jiným způsobem. Znalost topografického i sociálního prostředí převedl do podoby úvah a impresí, kterým ovšem ona zkušenost dodává na uvěřitelnosti.

Jednou z nejdůležitějších otázek při adaptaci literárního díla do filmové podoby je správná míra redukce a eliminace dějových linií. Film nemůže z důvodu trvání v reálném času postihnout celý obsah knihy. Proto i v případě porovnávaných adaptací se museli oba režiséři rozhodnout, co z předlohy použít. Petr Nikolaev si vybral prostřední část románu, Vladimír Michálek jedno z více témat. V tomto smyslu lze Nikolaevův film chápat jako věrnější podobu románu

než Michálkův, který se vlastně nechal *Andělem* „pouze“ inspirovat. Typickou snahou obou režisérů bylo dosáhnout maximální autentičnosti filmu. Lze říci, že je k tomu vlastně nutil undergroundový charakter předloh. Na tomto místě chci zdůraznit jeden důležitý společný rys adaptací, kterým se režiséři, každý jistě svým osobitým způsobem, přihlásili k jedné tradici československé kinematografie. Jde o využití neherců při obsazování hlavních rolí. Pokud pomínu úplné počátky filmu, asi prvním režisérem, který si programově zvolil pro hlavní postavu neherce, byl Martin Frič. V jeho po všech stránkách úspěšném filmu *Jánošík* (1935) si poprvé zahrál Paľo Bielik. Pro období tzv. nové vlny ze šedesátých let se stalo obsazování neherců přímo typickým znakem. Někteří z lidí, kteří měli své vlastní profese, se postupně stali doslova tvářemi českého filmu šedesátých let. Mám na mysli zejména Josefa Šebánka s Marií Motlovou, kteří se proslavili trilogií o rodině Homolkových režiséra Jaroslava Papouška, a Jana Vostrčila, který hrál ve filmech Miloše Formana *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky* a *Hoří, má panenko*. Petr Nikolaev jako by si vzal příklad z Formanovy komedie o hasičích nebo možná z vůbec prvního Formanova filmu *Konkurz*, protože v podstatě všechny role v ...*a bude hůř* hráli neherci.

Oba režiséři deklarují jakýsi srdeční vztah k porovnávaným filmům, předlohy jim připomínaly kus jejich vlastního života a určitě také proto se je rozhodli natočit. Pokud se podíváme na filmografii Petra Nikolaeva, ...*a bude hůř* v ní představuje žánrově a způsobem zpracování naprostou výjimku. V dnešní době nelze bez silného finančního zázemí opakovaně točit filmy ve třech kopiích pro úzkou skupinu diváků. Nikolaev si prostě splnil jeden svůj sen. Trochu to může připomínat Stevena Spielberga a *Schindlerův seznam*, aniž bych chtěla oba filmy jakkoli srovnávat. *Anděl Exit* naopak zapadá do filmografie Vladimíra Michálka naprosto dokonale. Co film, to originál. Michálek rád hledá a zkouší něco nového. Vždy se pokouší nalézt ideální formu k natáčenému tématu. A protože si zásadně vybírá odlišná témata, lze očekávat, že podobného experimentu, jakého použil při zpracování Topolovy předlohy, se už od něj nikdy nedočkáme.

V současné době určitě nelze žádný film v české distribuci označit jako undergroundový a není takovým ani jeden z porovnávaných filmů. Pokud někdy

filmy hodné takového označení vznikly, bylo to ještě v dobách fungování alternativní kulturní scény v sedmdesátých a osmdesátých letech. Natáčeli si je pro své potěšení příslušníci undergroundu a z pochopitelných důvodů se tato dílka (krátká metráž) nedostala k běžnému divákovi. Dnes se pro filmy typu ...*a bude hůř* používá označení nezávislá filmová tvorba. Způsobem vzniku sem možná patří i *Anděl Exit*. Určitě se nedá obecně říct, že undergroundová literární předloha vyžaduje při adaptaci nějaký konkrétní specifický přístup ze strany filmových tvůrců. Je nutné si uvědomit, že režisér filmové adaptace je především interpretem literární předlohy, realizuje vlastní představu podoby fikčního světa, a že mezi oběma díly – literárním a filmovým – dochází k nutně významovému posunu na základě této konkretizace. Proto ani není důležité, jestli má nebo nemá adaptace podobu klubového filmu. Uvědomil si to nakonec i producent filmu ...*a bude hůř* Čestmír Kopecký a uvolnil jej i k distribuci pro běžná kina. Jediným problémem pak pouze je, zda si takový film najde dostatečný počet diváků.

Po Listopadu 1989 se mezi literárními teoretiky rozvinula diskuse, zda po pádu totalitního režimu pokračuje existence českého undergroundu. Podle některých z nich, a paradoxně s nimi souhlasí i Jáchym Topol, spolu s totalitou skončil také underground. Objevil se i názor, že možnost oficiálního vydávání knih bude zkázou pro celé hnutí. Jiní naopak tvrdí, že underground bude existovat vždy jako projev kritického postoje k jakémukoli establishmentu s jeho strnulým systémem hodnot. Praxe ukazuje, že do literatury vstupuje další generace tvůrců a český underground není záležitostí minulosti. Pokud tedy fenomén českého literárního undergroundu existuje, a já tvrdím, že ano, pak si jeho představitelé píší podle svého a podobné teoretické úvahy pro ně nejsou vůbec podstatné.

6. Anotace

Autor práce: Bc. Simona Havlínová

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta

Název práce: Filmové adaptace současné české prózy

Podnázev práce: ... a bude hůř a Anděl jako filmové předlohy

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková

Počet znaků: 114 320

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 26

Klíčová slova:

Jan Pelc, Jáchym Topol, ...a bude hůř, Anděl, Anděl Exit, adaptace, film, underground, alternativní kultura

Abstrakt:

Cílem diplomové práce je poukázat na rozdílnost zobrazení společenských skupin na okraji společnosti v exilové a undergroundové literatuře a srovnat filmová vyjádření s jejich literárními předlohami - *...a bude hůř* Jana Pelce, *Anděl* Jáchyma Topola. Vzhledem k rozdílným přístupům filmových tvůrců ke zpracovávané látce je pozornost věnována některým teoretickým pojetím filmových adaptací a kritickému zhodnocení obou filmů. Takto široký přístup je nutný k adekvátnímu pochopení dobových a uměleckých kontextů obou knih a jejich filmových adaptací.

7.Seznam použité literatury

BERNARD, Jan, FRÝDLOVÁ , Pavla. *Malý labyrint filmu.* 1. vyd. Praha : Albatros, 1988. 507 s.

ČULÍK, Jan. *Jací jsme : Česká společnost v hraném filmu devadesátých let.* 1. vyd. Brno : Host - vydavatelství s.r.o., 2007. 656 s., 24 stran fotografické přílohy. ISBN 978-80-7294-254-1.

DOKOUPIL, Blahoslav, et al. *Slovník českého románu 1945 - 1991 : 150 děl poválečné české prózy.* 1. vyd. Ostrava : Sfinga, 1992. 314 s. ISBN 80-900578-9-6.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs : Narativní struktura v literatuře a filmu.* 1. vyd. Brno : Host - vydavatelství s.r.o., 2008. 328 s. ISBN 978-80-7294-260-2.

KOSKOVÁ, Helena. *Hledání ztracené generace.* Toronto : Sixty-Eight Publishers, Corp., 1987. 368 s.

KUDLOVÁ, Klára. Texty Jáchyma Topola jako východisko filmových a divadelních inscenací. In *Intermedialita: Slovo - obraz - zvuk : Sborník příspěvků ze symposia.* 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 334. ISBN 978-80-244-2054-7.

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

PELC, Jan. *...a bude hůř.* 4.vyd. Praha : MAŤA, 2007. 428 s. ISBN 978-80-7287-128-5.

PILÁŘ, Martin. *Underground : Kapitoly o českém literárním undergroundu.* 1. vyd. Brno : Host, 1999. 178 s. ISBN 80-86055-67-1.

TOPOL, Jáchym. *Anděl*. 4. Praha : Torst, 2006. 132 s. ISBN 80-7215-269-6.

WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol : Nemůžu se zastavit*. 1. Praha : Portál, 2000. 145 s. ISBN 80-7178-395-1.

Periodika

ALAN, Josef. Počkám, až naskočí červená, a spokojeně přecházím. *Tvar*. 1991, roč. 2, čís. 6, s. 1 a 4. ISSN 0862-657X

BALDÝNSKÝ, Tomáš. ...a bude hůř. *Reflex*. 2008, roč. 19, čís. 1, s. 47. ISSN 0862-6634.

BROŽOVÁ, Věra. Anděl Exit. *Tvar*. 1996, roč. 7, čís. 9, s. 21-22. ISSN 0862-657X.

JAROŠ, Jan. Anděl Exit. *Reflex*. 2000, roč. 11, čís. 44, s. 71. ISSN 0862-6634.

JUNGSMANN, Milan . Topolův Anděl. *Literární noviny*. 1996, roč. 7, čís. 18, s. 7. ISSN 1210-0021.

KŘIVÁNKOVÁ, Dana. Anděl Exit je jen na vlastní nebezpečí : varuje před svým novým celovečerním filmem režisér Vladimír Michálek. *Lidové noviny*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 17. ISSN 0862-5921.

KŘIVÁNKOVÁ, Darina . Filmu Anděl Exit lze vzdorovat nebo podlehnout. *Lidové noviny : speciál kultura*. 2000, roč. 13, čís. 250, s. 24. ISSN 0862-5921.

MÍŠKOVÁ, Věra . Anděl exit ustrnul v tématu a čase. *Právo*. 2000, roč. 10, čís. 254, s. 12. ISSN 1211-2119.

NIKOLAEV, Petr. Úlety z dusivé vaty. *Cinema*. 2008, roč. 17, čís. 5, s. 87. ISSN 1210-132X.

PEŇÁS, Jiří. ...a bude líp?. *Divadelní noviny*. 2008, roč. 17, čís. 3, s. 11. ISSN 1210-471X.

PEŇÁS, Jiří. Tajemný předmět v krvi. *Lidové noviny : příloha Nedělní LN*. 1995, roč. 8, čís. 300, s. 15. ISSN 0862-5921.

PREJDOVÁ, Dominika . Anděl Exit. *Literární noviny*. 2000, roč. 11, čís. 53, s. 12. ISSN 1210-0021.

PROKOPOVÁ, Alena . Anděl Exit. *Film a doba*. 2000, roč. 46, čís. 4, s. 211-212. ISSN 0015-1068.

VOHRYZEK, Josef. Topolova křižovatka. *Respekt*. 1996, roč. 7, čís. 8, s. 18-19. ISSN 0862-6545.

Elektronické zdroje:

...a bude hůř [online]. 2006 [cit. 2011-04-16]. ...a bude hůř. Dostupné z [www: <filmabudehur.cz/>](http://www.filmabudehur.cz/).