

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI
KATEDRA BOHEMISTIKY

**K VYBRANÝM ASPEKTŮM POETIKY ROMÁNŮ
JOSEFA ŠKVORECKÉHO
(*ZBABĚLCI, TANKOVÝ PRAPOR, PRIMA SEZÓNA*)**

**SELECTED ASPECTS OF THE POETICS
IN JOSEF ŠKVORECKÝ'S NOVELS
(*THE COWARDS, THE TANK BATTALION, THE SWELL SEASON*)**

Jekatěrina Mikešová

Školitelka prof. PhDr. Marie Sobotková, CSc.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité prameny.

V Olomouci 26.10. 2012

.....

podpis

Děkuji prof. PhDr. Marii Sobotkové, CSc., a prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc., za konzultace, cenné rady a připomínky, které mi během psaní této disertační práce poskytli.

OBSAH

ÚVOD	6
1. Teoretická východiska práce	12
1.1 <i>Zbabělci, Tankový prapor a Prima sezóna</i> v kontextu cyklu románů o Dannym Smiřickém	15
1.2 Autobiografičnost románů Josefa Škvoreckého	17
1.3 Geneze postavy Dannyho Smiřického	18
2. Vztahy literatury a filmu. Teorie filmové adaptace. Josef Škvorecký a film	21
2.1 Film jako specifický druh umění	21
2.2 Film a literatura (román)	22
2.3 Teorie adaptace. Filmové adaptace literárního díla	24
2.4 Josef Škvorecký a film: účast na filmových projektech	36
3. <i>Zbabělci</i>	39
3.1 Postava Dannyho Smiřického z narativního hlediska	39
3.2 Statičnost postavy hlavního hrdiny	42
3.3 Narativní prostředky vytváření ironie v textu	42
3.4 Hudba v románu a scénářích	45
3.4.1 Literatura a jazz	45
3.4.2 Jazz v díle Josefa Škvoreckého	46
3.4.3 Jazz jako strukturní a významový element románu <i>Zbabělci</i>	48
3.5 Synopse a scénáře k románu <i>Zbabělci</i> jako mezikrok k filmové adaptace	54
3.5.1 Synopse Josefa Škvoreckého a Miloše Formana	55
3.5.2 Scénář Petra Jarchovského	57
3.5.3 Scénář Bohdana Slámy <i>Jak hrozně hezkej svět</i>	58
4. <i>Tankový prapor</i>	61
4.1 Vypravěčství v románu	61
4.2 Hlavní postavy v románu i ve filmu	62
4.3 Transformace místa a času, redukce fabule	64
4.4 Hudba v románu a filmu	65

4.5 Některé aspekty transponování vyprávěcích situací, vyprávěcích strategií a taktik do filmové podoby	66
4.6 Vznik adaptace <i>Tankového praporu</i> v kontextu doby. Specifika filmové adaptace	69
5. <i>Prima sezóna</i>	73
5.1 <i>Prima sezóna</i> jako povídkový cyklus	73
5.2 Adaptace v rovině žánru	77
5.3 Typologie žánru televizního seriálu	78
5.4 Specifika seriálové adaptace ve srovnání s filmovou adaptací	81
5.5 Povídkový seriál <i>Prima sezóna</i> : historie vzniku	82
5.5.1 Specifika seriálu <i>Prima sezóna</i>	83
5.5.2 Narativní stavba seriálu <i>Prima sezóna</i>	85
5.5.3 Vizuální stránka seriálu	86
5.5.4 Hudba v seriálu	86
5.5.5 Přijetí seriálu a ohlasy na něj	87
ZÁVĚR	90
РЕЗЮМЕ	93
SUMMARY	95
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	97

ÚVOD

Jak plyne z názvu práce, předmětem našeho zkoumání jsou tři vybrané autorovy tituly. Mimo náš badatelský zájem zůstaly Škvoreckého romány, v nichž se Danny Smiřický sice vyskytuje (jedná se o romány *Mirákl*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Dvě vraždy v mém dvojitém životě*, novelu *Obyčejné životy*) a které nepochybně mají autobiografické rysy, ale jevy, na něž se v naší práci zaměřujeme, v nich nejsou tak markantní.¹

Celé dílo Josefa Škvoreckého je neuvěřitelně rozsáhlé a různorodé jak z hledisek časoprostorových a společenských (vznikalo v průběhu skoro šedesáti let za různých režimů a v několika státech), tak žánrových (próza, poezie, dramatická díla, eseje a publicistické články, komentáře, televizní a filmové scénáře, překlady) a v neposlední řadě z hlediska tematické pestrosti. Pokoušíme-li se Škvoreckého dílo reflektovat v jeho celku, musíme konstatovat, že všechno v něm má svou logiku a všechny jeho jednotlivé části zapadají do sebe přirozeně, přesně a přesvědčivě. Původní tvůrčí přínos Škvoreckého nemůžeme také vnímat izolovaně od jeho jiných činností a zájmů: editorských a překladatelských aktivit, bez jeho celoživotního zaujetí angloamerickou literaturou, angažovanosti a určitých ambicí v oblasti filmu a bez jeho lásky k jazzu. Literární dílo Škvoreckého je unikátní i z hlediska zakotvenosti a velice přirozeného „života“ v různých národních literaturách – české (československé) a kanadské. Všechny tyto aspekty se během naší práce budeme snažit brát v úvahu.

O díle Josefa Škvoreckého existuje značné množství článků, recenzí, studií, několik monografií, a to nejen v češtině, ale i jiných jazycích. Většina těchto příspěvků má literárněhistorický nebo sociálně-filozofický charakter, zabývá se buď konkrétním dílem Škvoreckého, soustřeďuje se na určité problémy, nebo se snaží pojmout a podrobit analýze celé jeho dílo, zachytit formování a vývoj jeho poetiky, estetiky a vystihnout celkový význam Škvoreckého literární tvorby. Údaje o všech pracích je možné vyhledat na CD *Život a dílo Josefa Škvoreckého* (1999), v čtyřdílné *Bibliografii* (1990–1994), kterou uspořádal Ilja Matouš, a ve dvoudílné *Bibliografii Josefa Škvoreckého* (2004–2005), redigované Michalem Přibáněm. Podle našeho mínění vynikají mezi nimi některé práce, které si zaslouží zvláštní pozornost. Je to především monografie Heleny Koskové *Škvorecký* (2004),² v níž se autorka věnuje celému dílu Škvoreckého napříč tématy, epochami, souvislostmi, literárními a mimoliterárními vlivy i otázkami svéráznosti poetiky jeho próz a snaží se představit

¹ O problému autobiografičnosti románů Josefa Škvoreckého bude podrobněji pojednáno níže.

² KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*. Praha: Literární akademie Josefa Škvoreckého, 2004.

spisovatelovu tvorbu do posledního detailu a v co nejrozsáhlejším záběru. Pozoruhodnou a inspirativní prací věnovanou podrobné analýze konkrétního románu J. Škvoreckého je studie Přemysla Blažíčka *Škvoreckého Zbabělci* (1992),³ v níž najdeme analýzu a interpretaci postavy hlavního hrdiny Dannyho Smiřického, který spolu se svými kamarády tvoří svět zcela odlišný od světa starší generace. Autor píše o tom, jak Danny myslí, jak a co cítí a jakým způsobem dává najevo své pocity a své názory a co pro něj znamená zájem a pozornost okolního světa o jeho osobu. Závěry, k nimž Blažíček dochází, se týkají neoriginální „všednosti“ myšlení a chování hlavního hrdiny, které jsou prezentovány otevřeně a z uměleckého hlediska dost neobvykle, což relativizuje a zpochybňuje prvotní povrchní dojem z románu a dělá jej otevřeným, přímo vyžadujícím četné interpretace. Při hledání smyslu v románu a smyslu románu se Blažíček ztotožňuje s výrokem J. W. Goetha, že „život je tu prostě proto, aby byl žit“.⁴

Přínosná je podle našeho názoru také práce Radko Pytlíka *Hranice vyprávění* (1966),⁵ protože je v ní velice podrobně a konkrétně analyzován jeden ze základních aspektů poetiky Škvoreckého – aspekt vyprávění. Jde o jednu z mála prací, které se touto problematikou zabývají a zkoumají Škvoreckého dílo celkově z hlediska určité literárněvědné koncepce.

V zahraničí vyšly dvě monografie o díle Josefa Škvoreckého: *Praque Blues: The Fiction of Josef Škvorecký* (1990) od Sama Soleckiho a monografie Pavla Trenskeho přeložená do češtiny *Josef Škvorecký* (1995). P. Trenský analyzuje literární tvorbu Škvoreckého v širokém historickém kontextu, velkou pozornost při svých analýzách věnuje hlavním postavám. Autor zdůrazňuje fiktivnost, uměleckost románů, které nepovažuje za ryze historické. Novost *Zbabělců* je podle P. Trenskeho v novém pohledu na revoluci a jejím novém obraze, který se vyznačuje satirickými rysy a je dán vypravěčovým hlediskem. Na Dannyho Smiřického existuje velké množství názorů, které jsou podmíněny dobou svého vzniku. Podle Trenskeho mínění se postava Dannyho v průběhu románu nevyvíjela, byla charakterizována především prostřednictvím vyprávění. Podstatu této postavy vystihuje podle autora monografie jediné slovo – odcizení.

Jak už bylo uvedeno, předmětem naší práce je analýza vybraných románů Josefa Škvoreckého, na něž však hodláme nahlížet z dosud nepřilíš frekventovaných hledisek.

³ BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Oikoymenth, 1992.

⁴ Tamtéž, s. 68.

⁵ PYTLÍK, Radko: *Hranice vyprávění* (nad Škvoreckého Zbabělci). In: BLAŽÍČEK, Přemysl (et al.): *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 31–50.

Zkoumání poetiky románů J. Škvoreckého, deklarované v názvu práce, je pojato v duchu naratologicko-intermediálním, tj. zakládá se na teorii vyprávění a na teorii intermediality v jejím širším pojetí.

I když jsme vymezili oblast našeho zájmu romány s hlavní postavou Dannym Smiřickým, jsme si vědomi toho, že toto vymezení má relativní charakter, protože postavu jménem Danny Smiřický můžeme najít i v jiných dílech spisovatele, zvláště v jeho juvenilní próze, zdůvodníme, proč námi byla zvolena právě tato díla. *Zbabělci*, *Tankový prapor* a *Prima sezóna* jsou jednotlivá originální díla, která se navzájem liší ryze literárními vlastnostmi: žánrem, narativní strukturou, jiným typem intertextuálních a intermediálních souvislostí. Námi zvolená metoda analýzy poetiky Škvoreckého románů se na základě jen vybraných aspektů může zdát nepřesvědčivá a nedokonalá a může se pro nás stát „nebezpečným dobrodružstvím do neznáma“ s nejistou vidinou relevantních výsledků, přesto je naším cílem vymezit a přesvědčivě doložit tyto aspekty, neboť:

- díla Škvoreckého jsou úzce spojená s hudbou, a to v podobě imitace hudebních struktur a použití strukturálních prvků hudebního (jazzového) díla. Hudebnost struktury se nejzřetelněji projevuje v románu *Zbabělci*,
- vypravěčství, tj. aspekty, jejichž literárně narativní podobu lze porovnat se specifickým způsobem jejich zpracování autory filmové adaptace.

Josef Škvorecký je znám a uznáván jako vynikající vypravěč (oprávněně se hovoří o jeho *Lust zu fabulieren*), jehož vypravěčský talent se projevuje nejen ve složitě strukturovaných, čtenářsky náročných románech s elementy polyfonie a intertextuality, ale i v dílech jednoduše zábavných, zaměřených na nenáročného čtenáře.

Jako tvůrčí osobnost Josef Škvorecký vždy osciloval mezi láskou k hudbě (jazzu) a filmu, která nebyla ryze teoretická, ale realizovala se i v umělecké praxi. V náhodském jazz-bandu *Red Music* Škvorecký nějakou dobu hrál na saxofon a na vzniku filmů se podílel buď jako scenárista, účastnil se psaní dialogů, anebo byl příležitostným hercem. Bez vlivu hudby a filmu tak samozřejmě nemohla zůstat ani Škvoreckého literární tvorba.

Cílem naší disertační práce je zkoumání těchto vlivů, a to nejen v rovině tematické, ale i v rovině strukturální, především narativní, tudíž v kontextu i na základě současných literárněvědných, muzikologických a filmových teorií. V pojednání o literárně-filmové relaci bude zvýšená pozornost věnována filmovým adaptacím literárního díla, postupům, které se obvykle používají při převodu jedné struktury do struktury jiné.

K analýze některých aspektů poetiky díla Josefa Škvoreckého jsme vybrali romány: *Zbabělci* (1958) a *Tankový prapor* (1971) a povídkový cyklus *Prima sezóna* (1975).⁶ Kromě toho, že představují zásadní součásti Škvoreckého základního tvůrčího počínu, a sice cyklu autobiografických próz (*Zbabělci*, *Tankový prapor*, *Prima sezóna*, *Mirákl*, *Příběh inženýra lidských duší*, *Dvě vraždy v mém dvojím životě*, *Obyčejné životy*), reflektují rovněž osudy českých zemí a jejich obyvatel (včetně vyhnaných do exilu) od čtyřicátých let dvacátého století do současnosti. V těchto třech dílech lze podle našeho přesvědčení identifikovat typické rysy autorových naračních postupů, včetně případných modifikací (kromě *Tankového praporu*, který je napsán v er-formě, zbylé romány mají společný rys – jsou napsány v ich-formě). Vybraná trojice rovněž umožňuje příkladně postihnout vazby Škvoreckého prozaických textů k již zmíněným jiným uměleckým druhům, tedy filmu a hudbě.

Román *Zbabělci* byl prvním v řadě děl, v němž se nejmórazněji projevíly vlivy hudby (jazzu) na tematickou a strukturní složku románu. *Zbabělci* doposud nebyli zfilmováni, a proto není možné pojednávat o postupech a kvalitách filmové adaptace, nicméně existuje několik verzí scénářů (Petra Jarchovéského a Bohdana Slámy) a také filmová synopse napsaná Josefem Škvoreckým a Milošem Formanem, které nám poskytují možnost udělat si představu o možném filmu a nahlížet na filmový scénář jako na mezikrok od literární předlohy k filmové adaptaci. Podnětné je zejména porovnání autorského adaptování literární předlohy s přístupem jiných scenáristů. Filmová adaptace románu *Tankový prapor* vznikla v roce 1991 díky scenáristickému úsilí Radka Johna a Víta Olmera, který film, vzniklý bez Škvoreckého aktivní spolupráce, též režíroval (film je uváděn jako natočený podle románu J. Škvoreckého). *Prima sezóna* byla převedena do podoby televizního seriálu v roce 1994 zásluhou scenáristů Karla Čabrádka a Karla Kachyni, který seriál rovněž režíroval.

Budiž zdůrazněno, že při analýze zmíněných dvou filmových adaptací (dovolím si používat označení „filmová adaptace“ i pro televizní adaptaci) bude brán zvláštní zřetel na použití hudby v obou filmech.

Disertační práce má následující strukturu: skládá se z úvodu, čtyř kapitol a závěru. V úvodu jsou formulovány cíle, předmět zkoumání, badatelské záměry. Teoretická východiska práce a také postupy analýzy jsou zahrnuty do první kapitoly, ve které se také zabýváme teorií adaptace a představujeme Josefa Škvoreckého v souvislosti s jeho kontakty s filmem a vztahy k němu. Druhá kapitola je věnována románu *Zbabělci*, především jeho narativní struktuře a analýze vlivů a průniku hudby, konkrétně jazzu, do literárního textu. Vzhledem k netypičnosti

⁶ V závorkách je uveden vždy rok vydání románu.

situace, kdy kvůli absenci filmové adaptace románu nemůžeme prozkoumat třetí aspekt – filmovost v kontaktu s vypravěčstvím a hudbou –, zaměříme se na scénáře k budoucímu filmu jako k mezistupni.

Třetí kapitola analyzuje vztah vypravěčství a hudby v románu *Tankový prapor*, zabývá se adaptačními postupy a provádí kontextuální analýzu filmové adaptace *Tankového praporu*. Čtvrtá kapitola je věnována povídkovému cyklu *Prima sezóna* a jeho televizní seriálové adaptaci. Adaptace na úrovni žánru je těsně spojena s typem média a formátem, ovšem aspekty vypravěčství a hudby zde také hrají důležitou roli.

V závěru disertace jsou zformulovány a zobecněny výsledky našeho zkoumání s přihlédnutím k hlavnímu zaměření badatelského záměru, aktuálnost a perspektivy práce.

Prameny práce se člení do několika skupin. První z nich tvoří romány *Zbabělci*, *Tankový prapor* a povídkový cyklus *Prima sezóna*. Druhá skupina obsahuje literární scénáře a filmové synopse, realizované i zatím ještě na svou realizaci čekající. K některým scénářům (například Radka Johna k *Tankovému praporu*, Karla Čabrádka k *Prima sezóně*) a synopsi Vladimíra Michálka jsem měla přístup v Národním filmovém archivu, scénáře Petra Jarchovského a Bohdana Slámy mi byly laskavě poskytnuty dramaturgyní České televize paní Helenou Slavíkovou. K třetí skupině pramenů patří filmy *Tankový prapor* a *Prima sezóna*.

Použitá literatura je dvojího charakteru: první skupinu tvoří další spisy Josefa Škvoreckého, sloužící jako sekundární zdroje informací, z nichž jsme přímo nečerpali, ale v kontextu dané problematiky k nim bylo nutné přihlédnout. Druhou, početnější skupinu tvoří monografie, články a statě, pojednávající buď o teoretických aspektech filmu jako umění, o filmových adaptacích, vlivu hudby na literární dílo a naratologické a sémiotické monografie a práce o díle a životě Josefa Škvoreckého.

Aktuálnost naší práce spočívá v naléhavosti samotného výzkumného intermediálního komponentu v současné literární vědě, v překračování hranic literární vědy a použití poznatků z oblasti muzikologie a filmové teorie, v zaměřenosti na problém vzájemného působení a vlivů různých druhů umění. Využití výsledků naší práce může mít teoretický a praktický charakter, může přispět k dalšímu výzkumu v oblasti intermediální problematiky v díle Josefa Škvoreckého a podnítit další výzkum zaměřený na oblast vzájemného působení různých druhů umění.

Dílní výsledky disertační práce byly prezentovány na různých konferencích, mezinárodních i domácích a jako články vyšly ve sbornících:

- *Roman J. Škvoreckogo „Malodušnyje“ v kontexte slavjanskoj literatury o vojne.* In: Vzaimodejstvije literatur v mirovom literaturnom processe. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii. Grodno, 1996, s. 196–200.
- *Žanrovoje svojeobrazije romana J. Škvoreckogo „Mirákl“.* In: Vzaimodejstvije literatur v mirovom literaturnom processe. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii. Grodno, 1997, s. 155–162
- *Obščeečelovečeskoje i nacional’noje v romane J. Škvoreckogo „Istorija inženera čelovečeskich duš“.* In: Sbornik rabot molodych učonych. Minsk, BGU 1998
- *Muzyka v romane J. Škvoreckogo „Malodušnyje“.* In: Rossica Olomucensia XXXVII, Olomouc 1999, s. 34–47
- *Vybrané aspekty problému transponování vyprávěcích forem do filmové podoby (romány J. Škvoreckého Tankový prapor a Prima sezóna).* Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, Náchod, 22. – 24. 09. 2004. Literární akademie, 2005, s. 309–315. ISBN 80-86877-13-2
- *Josef Škvoreckij i sovetskaja kultura.* In: Rossica Olomucensia XLIII (za rok 2004), Olomouc, 2005, s. 15–23.

V běloruském časopise Vsemirnaja literatura (č. 6, 2004, s. 77–148) vyšly mé překlady následujících textů Josefa Škvoreckého do ruštiny: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty, Růžové šampaňské a Píseň zapomenutých let.*

1. Teoretická východiska práce

Romány zvolené námi k analýze budeme vnímat jako složitě organizovaný celek, pro nějž byl příznačný proces narůstající složitosti struktury jednotlivých románů, míšení různých žánrů v rámci jednoho díla, zintenzivňování použití intertextuálních a intermediálních prvků. Zorný úhel, z něhož budeme na materiál nahlížet, je založen na fiktivnosti románového světa, který má svou narativní strukturu a jako struktura žije podle svých pravidel a zákonitostí. Kromě výše zmíněného budou v centru našeho zájmu některé aspekty, které se také podílejí na vytváření narativní struktury a jejichž literární podobu lze konfrontovat se specifickým způsobem jejich zpracování v adaptacích (filmových a jiných).

Literární díla, která jsme vybrali k analýze, mají určité společné vlastnosti, které můžeme označit za důležité s ohledem na přístup, který hodláme použít, a na perspektivu, z níž budeme na tuto problematiku nahlížet. Uvedená díla se vyznačují velkou mírou propojenosti s jinými druhy umění, a to jak na základě autorské intence v používání „hudebních“ a „filmových“ témat, technik a prostředků, tak i na bázi určitého adaptačního potenciálu, který inspiruje adaptátory k převedení literární předlohy do jiných médií. Zaměříme se na dva aspekty v každém z námi vybraných děl, a to na aspekt vypravěčství a aspekt „hudebnosti“ (pod tímto pojmem budeme chápat nejen použití hudebních motivů, hudební tematiky, ale i vliv hudby na strukturu románů, její symbolickou nebo významotvornou funkci). Třetím aspektem je filmovost, která se dá pojmut nejenom z hlediska použití filmových technik nebo prostředků v literárním díle (například výrazná vizuálnost stylu a velká propracovanost dialogů v *Prima sezóně*), ale především z hlediska vzniku nebo příprav filmových adaptací.

Při zkoumání hudby zvláště ve *Zbabělcích* nevycházíme za hranice výhradně literárněvědného přístupu k této problematice.⁷

Hovoříme-li o adaptacích a adaptovatelnosti děl Josefa Škvoreckého do jiných médií vedle filmových adaptací, které z naprosto pochopitelných a jasných důvodů převládají, musíme se zmínit i o divadelních adaptacích románů *Mirákl* (Liberecké divadlo, 2001, režisér P. Palouš, dramaturg M. Urban) a *Příběh inženýra lidských duší* (Divadlo Husa na provázku, 2000, režisér I. Krobot, dramaturg P. Oslzlý), který je také dílem z cyklu o Dannym Smiřickém, a o hudební a rozhlasové adaptaci *Bassaxofonu*. V případě hudební adaptace se

⁷ Na podobnost literatury a hudby nazíráme v duchu Alberta Giera a Stevena P. Schera. Zároveň si uvědomujeme a akceptujeme názory C. S. Browna, který se při zkoumání hudby a literatury zaměřuje na hledání zdrojů umění vůbec a jeho konstitutivních rysů.

jedná o dílo skladatele Johna Robyho, který ve spolupráci se spisovatelkou Kate Lushingtonovou transformoval literární předlohu do podoby opery (její premiéra se konala v r. 1983). Tuto adaptaci, v níž byly použity také elementy tance či loutkového divadla, s „našimi“ romány z cyklu o Dannyem spojuje jen ten fakt, že osoba vypravěče *Bassaxofonu*, napsaná v ich-formě, získala v opeře konkrétní podobu a jmenovala se Danny.⁸

Jak již bylo uvedeno výše, filmové adaptace děl Josefa Škvoreckého dominují. V této souvislosti se budeme věnovat filmové adaptaci románu *Tankový prapor*, televizní seriálové adaptaci povídkového cyklu *Prima sezóna* a připravám (zatím v podobě scénářů) k adaptaci *Zbabělců*.

K zamyšlení o paralelách mezi filmem a literárním dílem nás opravňuje to, že stejně jako literární dílo, i film má svůj narativní potenciál, a právě proto můžeme i na film nahlížet z hlediska naratologické teorie. Pokud jde o narativní metodu, vycházíme z teorie vyprávění Franze K. Stanzla, opíráme se také o textový a funkční model vypravěčských postupů, vypracovaný Lubomírem Doleželem, a o teorii narativních masek Miroslava Drozdy.

Naše uvažování o adaptacích tří děl Josefa Škvoreckého bude probíhat ve znamení tradičního myšlení o filmových adaptacích. Budeme vnímat film a televizní seriál v jejich vztahu k literární předloze a pro analýzu budeme používat teorie a pojmový aparát, který prokazuje těsnou spjatost s terminologií literárněvědnou. Při svých úvahách a analýzách filmů vycházíme z teorie Seymoura Chatmana, která je sice založena na narativním modelu literatury, ale je aplikovatelná i na jiná média, například film. Výchozím pojmem je pro Chatmana v jeho koncepci pojem struktury.

Vzhledem k tomu, že v naší práci je velice důležitý pojem adaptace, pokládáme za nutné podrobněji pojednat o vývoji teoretického myšlení o tomto fenoménu, uvést několik významných jmen a představit reprezentativní teorie a myšlenky o něm. Uvádíme také několik klasifikací filmových adaptací (G. Wagnera, M. Kleina, G. Parkera, B. McFarlana) a přikláníme se ke klasifikaci Umberta Eka, ztotožňujeme se s jeho názory a kritérii hodnocení filmových adaptací.

V kapitole věnované adaptacím budeme hovořit o těch změnách, které teorii adaptace poznamenaly v současnosti a které naznačily, jakým směrem se bude ubírat teoretické myšlení o adaptaci v budoucnu. Na základě těchto poznatků naše analýza adaptací bude rozšířena o několik důležitých aspektů. Kromě pojednávání o adaptacích v jejich vztahu

⁸ Viz: WELLER, Anthony: Bassaxofon: dvě, nebo tři adaptace. In: *Škvorecký 80*. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, která se uskutečnila v Náchodě u příležitosti autorova životního jubilea ve dnech 22. – 24. září 2004. Praha: Literární akademie, 2005, s. 322–377.

k předloze budeme usilovat o vytvoření pohledu na adaptaci jako na svébytné dílo a hodnocení filmu nebo seriálu jen z hlediska jejich „filmovosti“. Výchozí se pro nás stane definice Lindy Hutcheonové, která vnímá adaptaci jako: a) produkt, výsledek adaptačního procesu, b) adaptační proces, c) proces jeho recepce.⁹ Tento komplexní přístup (nebo aspoň pokus o něj) nám umožní zaměřit se na otázky, jak vznikaly adaptace, proč byla vybrána právě ta či ona díla pro adaptování, z jakých důvodů a s jakými kulturními důsledky, jak probíhal proces adaptace, jak literární dílo bylo „přečteno“ a „přeloženo“ filmaři. K zodpovězení těchto otázek by nám měly pomoci dva scénáře ke *Zbabělcům*, které byly napsány různými scenáristy a které reprezentují dva různé způsoby přečtení románu a možnosti filmové adaptace.

Jak je známo, film *Tankový prapor* byl natočen v roce 1991 (premiéra se konala v květnu 1991), několik let po sametové revoluci. Šlo o první film soukromého filmového producenta – firmy Bonton – a první film, který po roce 1989 vznikl mimo státní podniky.¹⁰ Naším cílem bude rozšířit textovou analýzu *Tankového praporu* o pohled na ni jako ilustraci fungování adaptace coby průmyslu. Simone Murrayová to pojmenovává jako „*literárně-filmový průmysl adaptace*“.¹¹ Vysvětlení toho, proč nebyl doposud natočen film podle *Zbabělců*, můžeme také hledat v složitém a spleťtém systému adaptačního průmyslu, v složité síti zájmů a ambicí režisérů, scenáristů, producentů. S. Murrayová nazývá filmy, jejichž natáčení bylo z různých důvodů zastaveno, posunuto nebo k němu ještě vůbec nedošlo, jako „*ne-film*“ nebo „*skoro film*“, který existuje pouze v podobě projektu „*přeludné adaptace*“.¹²

Pro všechna tři díla – *Tankový prapor*, *Prima sezóna*, *Zbabělci* – platí (i když vzhledem k tomu, že prozatím neexistuje filmová adaptace *Zbabělců*, musíme uznat neúplnost našeho tvrzení), že jejich adaptace vznikaly s velkým časovým odstupem od momentu, kdy tyto knihy byly vydány. Tento časový odstup znamená, že filmová či televizní adaptace, kterou můžeme vnímat jako aktualizaci a znovupřečtení známého literárního díla významného autora, přicházela do jiného kulturního, sociálního, historického prostředí a jiné doby, setkávala se s jinými očekáváními a zkušenostmi publika. Proto bylo velmi důležité najít odpovídající filmové prostředky a vytvořit koncepci adaptace, aby výsledek adaptačního procesu byl aktuální, moderní, originální a aby v něm zároveň byly zachovány základní rysy poetiky a stylu autora předlohy.

⁹ HUTCHEONOVÁ, Linda: *Co se děje při adaptaci?* In: *Illuminace*, č. 22, č. 1, 2010, s. 23.

¹⁰ Viz: HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha, 1997.

¹¹ MURRAYOVÁ, Simone: *Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl*. In: *Illuminace*, č. 22, č. 1, 2010, s. 84.

¹² Tamtéž, s. 85.

Specifikem adaptace *Prima sezóny* bylo natáčení ve formátu televizního seriálu, který maximálně věrným způsobem odpovídal žánru literární předlohy. Při analýze *Prima sezóny* bude zdůrazněn právě tento aspekt – adaptace na úrovni žánru.

Podle I. Kanta svět neexistuje sám pro sebe, ale je takovým, jakým se nám jeví v našich představách. Fiktivní svět, který vytváří román, vnímáme zprostředkovaně, přes vypravěče, jehož chápeme v nejšířším slova smyslu: jako subjekt vyprávění a jako formu, strategii, která mu umožňuje „schovat se“ za to, o čem a jak se vypráví, stát se pro čtenáře neviditelným.

Díváme-li se na umělecké dílo jako na jistý model světa, jako na složitou strukturu, která má svůj obsah, význam a prostředky, jejichž pomocí se tento obsah a význam vyjadřují (máme na mysli jazyk, který taky patří do obsahové stránky, protože zprostředkovává informaci), chápeme ho jako nedílný informační signál.

Svět románu je fiktivním světem, který je zvláštním způsobem souvztažný se světem skutečným, který je vnímán prizmatem světového názoru a životních zkušeností autora. Tato „fiktivní realita“ se vytváří pomocí jazykových prostředků, což znamená, že jazyk modeluje jisté universum s jeho charakteristickými rysy. *„Fiktivní svět se vytváří pomocí jazykového znaku – narativního textu. Tento znak je složitým systémem, který se skládá z výroků různého typu, vnikajících mezi póly objektivit a subjektivit. Struktura fiktivního světa je podmíněna strukturou narativního textu,“* takovou definici dává Lubomír Doležel.¹³

Text se snaží být co nejvíc podobný životu, protože životem není. Toto napodobení života se vyznačuje autentičností uměleckého textu, jehož nejvyšší úroveň je dosažitelná díky značné složitosti textové struktury. Napodobení života se může projevat v jednoduchém jazyce, použití hovorové češtiny a dobře propracovaném syžetu. Textová struktura je těsně spojena s typem vyprávění a všemi jeho složkami.

1.1 Zbabělci, Tankový prapor a Prima sezóna v kontextu cyklu románů o Dannym Smiřickém

Na pozadí postmodernistických, experimentálních románů, na které bylo tak bohaté 20. století, cyklus románů Josefa Škvoreckého o Dannym Smiřickém překvapuje svou zdánlivou jednoduchostí, realismem a autentičností. Je zřejmé, že se zvětšuje škála

¹³ DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.

uměleckých prostředků a technik, roste úroveň estetická a hledání, a vyjádření smyslu se stává komplikovanější a propracovanější, a to od *Zbabělců* k *Příběhu inženýra lidských duší*. *Zbabělci* jsou román-deník, *Prima sezóna* má podtitul *text o nejdůležitějších věcech života*, *Tankový prapor* – román doby kultu, *Mirákl* – politická detektivka, *Příběh inženýra lidských duší* – *entrtejnment na stará témata o životě, ženách, osudu, snění, dělnické třídě, fyzlech, lásce a smrti*, *Dvě vraždy v mém dvojím životě* – detektivka, *Obyčejné životy* – novela pro stálé čtenáře. Jak vidíme, autor ulehčuje čtenářům situaci a sám určuje žánr svých románů. *Prima sezónu*, která podle Květoslava Chvatíka je „...téměř šrámkovsky něžnou oslavou mládí a jeho věčných pošetilstí, jakousi lyricko-nostalgickou ouverturou...románového cyklu“,¹⁴ Škvorecký označil jako *text*, který se skládá z jednotlivých příběhů a jehož základem je především obraz hlavního hrdiny. Pojem „*text*“ implikuje jisté odmítnutí tradičních požadavků, není to dílo, které sugeruje spíše uzavřenou stavbu a uzavřený hotový smysl, předpokládá volnější vztahy mezi jednotlivými povídkami celku.

Román *Mirákl* je dokonalým příkladem svéráznosti románů 20. století, jejichž čas, podle Milana Suchomela, „...je časem neukončené syntézy, čas uvědomělých krizí“,¹⁵ pro které je příznačné míšení žánrů. Sám Škvorecký přiznal, že při psaní *Miráklu* používal metody Josefa Konrada, tzv. „*deliberate confussion*“, jejichž cílem je dosažení co největší věrohodnosti a hlubšího realismu.¹⁶ Výsledkem jejich užití byla určitá kaleidoskopičnost, střídání různých časových rovin a míst, kde se děj odehrává, rychlé střídání postav a rytmů, nálad, přetržitost děje. Podle struktury můžeme označit *Mirákl* za dílo patřící k několika žánrovým modifikacím románu, kterými jsou: politická detektivka, autobiografický román (do určité míry, jak píše autor v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*, „*nikdo není schopen ve vlastním životopise napsat pravdu, celou pravdu a nic než pravdu*“,¹⁷ autobiografičnost není ani cílem, ani rozhodujícím znakem *Miráklu* nebo celého cyklu), historický, melodramatický, satirický román či klíčový román. Jde o polytematický, polyfonní román mnohožánrové struktury vyprávěný v 1. osobě. Polyfonie vzniká komponováním žánrově různých částí do jediného celku, zalidněním díla velkým množstvím postav a použitím rozsáhlého faktického materiálu.

¹⁴ CHVATÍK, Květoslav: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 146.

¹⁵ SUCHOMEL, Milan: *Literatura z času krize: šest pohledů na českou prózu 1958-1967*, Brno: Atlantis, 1992, s. 139.

¹⁶ ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*, Praha: Blízká setkání, 1994, s. 72.

¹⁷ Tamtéž, s. 85.

1.2 Autobiografičnost románů Josefa Škvoreckého

Celé dílo Josefa Škvoreckého je do jisté míry autobiografické a skoro v celé jeho tvorbě se vyskytuje postava Dannyho Smiřického, i když někdy pod jiným jménem (například ve *Lvičeti* jako redaktor Karel Leden, Samuel Gellen v *Konci nylonového věku* a i v rané poezii se objevují náznaky rysů postavy Dannyho Smiřického).¹⁸ Na tento fakt upozorňovala celá řada literárních vědců a kritiků. Dokonce i v románu-žertu *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*, na první pohled nezapadajícím do celkového kontextu tvorby J. Škvoreckého, ale po důkladnější reflexi zcela odpovídajícím jeho logice, je možné najít nejen formální odkazy na Dannyho Smiřického (jméno překladatele, který přeložil texty z angličtiny, zní Daniel S. Miritz, což je též jeden z četných pseudonymů Josefa Škvoreckého).¹⁹ Kromě toho nelze přehlédnout jisté paralelismy v postavách Dannyho a Questa – konkrétně: jde o mladé muže se zájmem o dívky, v jejich životě se vyskytuje nedlouhá armádní služba a v neposlední řadě emigrace.²⁰

Tento důležitý, ale ne jediný prvek svéráznosti poetiky románů Škvoreckého staví například Sam Solecki do jedné řady s „...*history, political discourse and fiction*“.²¹

Definice románů Josefa Škvoreckého o Dannym Smiřickém jako autobiografických je v podstatě výstižná, ale do určité míry zužuje možnosti literárněvědné analýzy tohoto cyklu. V knize o dějinách českého filmu *Všichni ti bystří mladí muži a ženy* Škvorecký uvádí slova Miloše Formana: „...čekají od každého, že nová práce bude k nepoznání nová. To nejde. Člověk celý život vypráví v různých obměnách jedno a totéž.“²² A o sobě, dodejme. Ve svých novelách, románech, esejích i poetické tvorbě Škvorecký vypráví o času, o sobě, o sobě v tomto čase, a to bez ohledu na žánr či postavu hlavního hrdiny.

Vrátíme-li se k otázce autobiografičnosti, musíme zdůraznit, že stejně jako je Danny spisovatelovým alter ego, prvky autobiografičnosti jsou v celém jeho díle, které má pečeť

¹⁸ Petr Šámal píše ve své studii o tom, že původně hrdina *Konce nylonového věku* se jmenoval Danny Smiřický. Tuto novelu J. Škvorecký nabídl k vydání v r. 1957, před *Zbabělci*, ale kvůli negativnímu posudku plnomocnice HSTD J. Waageové, která dílo označila za „*existencialistické a pornografické*“, k vydání nedošlo. Když *Konec nylonového věku* vyšel knižně v r. 1967, hlavní hrdina se již jmenoval Samuel Gellen. „*Jen kvůli zásahu cenzury tedy Konec nylonového věku vypadl z dannyovského cyklu; zdůrazněme, že to bylo v době, kdy definitivní pojetí postavy Škvorecký ještě hledal*“, uzavírá Šámal. ŠÁMAL, Petr: Setkání v Praze, s cenzurou. K cenzurní praxi let padesátých (případ Škvorecký). In: *Dějiny a současnost*, XXXIII, č. 9, s. 43.

¹⁹ ŠKVORECKÝ, Josef: *Nevysvětlitelný příběh Questa Firma Sicula*, Spisy Josefa Škvoreckého, sv. 11, Praha, Ivo Železný, 1998.

²⁰ Srov. POLACH, Vladimír, P.: *Josef Škvorecký: Nevysvětlitelný příběh Questa Firma Situla*. In: *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (kol. autorů), Praha, Academia 2008, s. 473.

²¹ SOLECKI, Sam: Where is my Home? Some Notes on Reading Josef Škvorecký in Amerika. *Canadian Literature*, 1989, Spring, č. 120, s. 67–80.

²² ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, Praha: Horizont, 1991.

Škvoreckého individuality, jeho životních zkušeností, tvůrčího kréda a světového názoru. Postava s autobiografickými rysy, která v řadě děl nese jméno Danny, je přítomna v mnoha textech Škvoreckého (*Bassaxofon*, fragmenty románu *Věk nylonu*, *Legenda Emöke*, *Lviče*, povídky tvořící sbírku *Nové canterburské povídky*, básně). Jednalo se ale o zvláštní druh autobiografičnosti, o němž Alena Příbáňová píše: „*Přitom jakkoli to může znít paradoxně, Škvorecký vlastně nepsal o sobě – jeho život se nestával předmětem, ale spíše jakýmsi pramenem románových příběhů. Autobiografické podněty mu sloužily jako pohotově dostupná zásoba vjemů obecně lidských, generačních, a vedle toho byly zdrojem radosti z vyprávění, neboť zabydlovaly vytvářený literární svět důvěrnými detaily, které s nim čtenáři záhy začali sdílet.*“²³

1.3 Geneze postavy Dannyho Smiřického

První výskyt postavy Dannyho Smiřického lze zaznamenat nejenom v románu *Věk nylonu* (1946–1947), ale také v básních, které vznikaly především v letech 1939–1945 a jež byly určitou základnou ke Škvoreckého povídkám a románu *Zbabělci* – objevují se v nich tatáž jména, tytéž pocity, tematické prvky a někdy i doslovné textové shody.²⁴ Důležitým impulsem ke vzniku těchto básní byly pro Škvoreckého láska, krásné dívky a zklamání z nenaplněnosti jeho citů k nim. Totéž platí i pro Dannyho Smiřického, například Irena ho inspiruje, když Danny hraje na saxofon. V próze i v poezii můžeme najít stejné citové napětí. Samostatné části básnické sbírky *Dívka z Chicaga a jiné hříchy mládí* jsou věnovány dvěma dívkám, které nikdy nechybí v dalších Škvoreckého románech (i když někdy jen jako vzpomínka), tedy Marii a Ireně; viz básně *Marie má maso*, *Poštovní úřad*, *Rozhovor u přepážky*, *Ty dvě holky z Kostelce aj.* Objevují se tu i jiné postavy známé ze Škvoreckého pozdější prózy – Nad'a (báseň *Naděžda Nad'a Nad'a*), Kočandrlé, Otto Uippelt, Josef Lof (*Nezoufejte!*).

Báseň *Nezoufejte!* koresponduje nejenom s románem *Zbabělci*, ale i s románem *Příběh inženýra lidských duší*, zvláště s částí Poe. Motiv jazzu, který je zásadním smyslovým, strukturním a metaforickým elementem *Zbabělců*, je cítit i v prvních Škvoreckého básních:

²³ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Usnul jsem, nic se mi nezdálo. Vzpomínka na Josefa Škvoreckého, kterému se za to stojí poděkovat.* In: Host, Brno, č. 3, r. XXVIII, s. 21–22.

²⁴ Zmíníme se tady o próze *Neurčité kontury* z r. 1947, kde se také objevuje postava Dannyho Smiřického. Podle mínění Jiřího Pechara „*tato autobiografická črta se od ostatních Dannyho prezentací výrazně odlišuje tím, že zde autor nezaujímá, tak jako všude jinde, k vyprávěči jakýsi ironický odstup*“. In: PECHAR, Jiří: *Proměny Dannyho Smiřického.* In: Škvorecký 80. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, která se uskutečnila v Náchodě u příležitosti autorova životního jubilea ve dnech 22. – 24. září 2004. Praha: Literární akademie, 2005.

*Milovali jsme taky podivnou hudbu
Dovedla nás opít svoji primitivní vášní...*

(Nezoufejte!)

Vývoje postavy Dannyho Smiřického, alter ega Josefa Škvoreckého, se dá dopátrat v širších souvislostech a v kontextu autorovy tvorby včetně jeho juvenilních próz. „Vypravěčem, případně hrdinou většiny raných povídek je Danny Smiřický; vystopovat z nich však jednoznačnou logickou linii životních osudů, jež by nás přivedla k Dannymu známému z pozdějších románů, není možné,“ konstatuje Alena Příbáňová.²⁵ Všechny změny, jimiž procházely texty Josefa Škvoreckého, směřovaly k formování jeho originální poetiky (krystalizovala úloha jazyka, způsob psaní dialogů) a také vedly ke vzniku postavy vypravěče Dannyho Smiřického. Tuto tendenci – přes různorodé úpravy textů k vytváření postavy vypravěče v 1. osobě – jasně dokládá ve své studii A. Příbáňová. Závěr, k němuž badatelka na základě porovnání rukopisu a knižní verze *Zbabělců*²⁶ dospívá, zní: rukopisný Danny (1949) je blíže k postavě z raných povídek J. Škvoreckého a liší se od pozdějšího Dannyho ze *Zbabělců* (1958) nebo *Prima sezóny* (1975). Proces formování jeho povahy není jednoduchý, „autor ji postupně a nenápadně vyvažuje, uzavírá v určitých mezích, cizuluje jeho vlastnosti, některé rysy zdůrazňuje a jiné potlačuje“.²⁷ Podstata této změny je podle Příbáňové v „nepatrném a drobnými stylistickými prostředky dosaženém posunu směrem od sebepozorovatele k pozorovateli“.²⁸ O jakých stylistických prostředcích se jedná a jak jejich použití mohlo vést k výsledku významnému na narativní úrovni? Především díky diferenciaci tempa se zdůrazňovaly rozdíly „mezi pasážemi Dannyho vnitřního monologu a pasážemi, kdy mluvčí zprostředkovává okolní dění“.²⁹ Redukce textu, upřesňování, změny v textu vedly k modifikaci profilu mluvčího. Krácení textu na různých úrovních – od odstavce po jednotlivá slova – bylo autorovou snahou „odsunout v určitých momentech Dannyho z centra pozornosti a pevněji jej usadit do pozorovatelské pozice“. Redukce textových elementů se často týkala poznámek, které právě svědčily o tom, že Danny byl svědkem té či oné události, byl přítomen nebo tuto událost či jev hodnotil. Eliminace těchto poznámek vedla také k tomu, že čtenář nebyl ovlivněn ve svých úsudcích vypravěčem, dostával tím pádem větší prostor k vytvoření

²⁵ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Počátky konce nylonového věku aneb Smutek v zemi socialismu*. In: Česká literatura, č. 4, 2012, s. 543–545.

²⁶ ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*, spisy 35 svazek 2, komentář Michael Špirit, Books and Cards, Praha, 2009.

²⁷ PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Jaký je Danny? A byl takový vždycky? Nad knižním vydáním rukopisu Škvoreckého Zbabělců*. In: Česká literatura, 58, č. 1, 2010, s. 118.

²⁸ Tamtéž, s. 118.

²⁹ Tamtéž, s. 114.

si vlastního názoru. Podle Příbáňové knižní Danny „získal ...odstup od událostí a sebejistotu...“, a právě „způsob vyprávění, výlučné vyprávěčovo hledisko, určující a limitující přístup čtenáře k událostem, je pro styl Zbabělců zásadní“.³⁰

Postava hlavního hrdiny se stává literárním typem, „jediním z nejvýraznějších v české moderní próze 20. století“, píše K. Chvatík,³¹ hrdina, který má v sobě běžné rysy představitele mladé generace své doby, je „textovým konstrukt“em, narátorem, z jehož hlediska jsou podávány ostatní postavy a reflektovány všechny události a jehož postoj je v románech určující a rozhodující. Autorova pozornost je soustředěna výhradně na Dannyho, a jak míní George Gibian, ve světové literatuře jsou jen tři obrazy s tak vysokou úrovní autorské pozornosti: Rodion Raskolnikov, Stephen Dedalus, Holden Caulfield.³² Danny Smiřický jako „textový konstrukt“ bude podroben analýze v kapitole věnované *Zbabělcům*.

³⁰Tamtéž, s. 117.

³¹ CHVATÍK, Květoslav: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1992, s. 146.

³² GIBIAN, George: Škvorecký's The Cowards Twenty Years Later. *World Literary Today*, 1980 (r. 54), č. 4, s. 540–543.

2. Vztahy literatury a filmu. Teorie filmové adaptace. Josef Škvorecký a film

2.1 Film jako specifický druh umění

Film můžeme definovat jako znakový a reprezentační systém s vizuální, zvukovou a literární složkou, která se pomocí technických prostředků stejnou měrou podílí na vytváření konstruktů, pro něž je příznačný vysoký stupeň abstrakce a zároveň snaha přiblížit se realitě.

Film vnímáme také jako médium, jako estetický objekt, na jehož podstatu je nazíráno z hlediska různých teorií (sémiotické, naratologické). Ve filmu můžeme vyzorovat vlivy a tvůrčí zpracování prvků různých druhů umění (malířství, fotografie, architektura, dramatické umění, hudba...), ale právě s literaturou je film spojen nejvíc (a to nehledě na to, že díky své obrazovosti a vizuální stránce jsou velice výrazné jeho vztahy například s malířstvím a fotografií). Film vzniká na základě scénáře, který představuje literární útvar, „půjčuje“ si od literatury (románu) materiál, silné příběhy, postavy. Film se snaží „napodobovat“ vypravěčské postupy a strategie, které se realizují především v literatuře.³³

Příbuznost a podobnost literatury a filmu spočívá také v jejich obrovském narativním potenciálu, ve schopnosti vyprávět příběh (nebo ne-příběh) při použití odlišných prostředků a způsobů, a tak vytvářet fiktivní svět. Každý z těchto dvou druhů umění disponuje širokou škálou svých vlastních výrazových prostředků, které se ale mohou navzájem ovlivňovat, měnit se a mohou být použity i v jiném (mediálním) prostoru.

Základní rozdíl mezi těmito dvěma druhy umění spočívá v jiných typech narace: verbální, lingvální je příznačná pro literaturu, kdežto vizuální, obrazová pro film. Podrobně se této otázce věnuje ve své zásadní knize *Jak číst film* James Monaco.³⁴ Stručně uvedme tyto rozdíly.

Temporální otázka je velice důležitá pro naraci jak v literatuře, tak i ve filmu. Romány jsou podle Monaca neomezené v čase („končí, jenom když se jim zachce“).³⁵ Naopak film má svoje hranice, protože se odehrává v reálném čase.

³³ Jako zajímavý příklad bych uvedla film Roberta Montgomeryho *The Lady in the Lake* (*Dáma v jezeře*, 1946), který byl natočen podle stejnojmenné novely R. Chandlera a na který mne upozornil Josef Škvorecký. Tento film je originálním pokusem o zachování a realizaci vyprávění v 1. osobě: hlavní postava se ztotožňuje s kamerou a diváci vidí jen to, co vidí Philip Marlowe, nikoliv však samotného hrdinu. Aby se ukázal Philip Marlowe, musel se postavit před zrcadlo. Tento film zmiňuje ve své knize *Jak číst film* i J. Monaco, podle něhož byl výsledkem tohoto experimentu „stísněný klaustrofobický zážitek. Film se může přiblížit k ironii, kterou román rozvádí v naraci, ale nikdy ji nemůže kopírovat“ (s. 43).

³⁴ Příznačný je už sám název této monografie (od roku 1977 vyšla již v 9 vydáních a šesti jazycích), která se snaží dát komplexní přehled vzniku, historie, vztahů tohoto dynamického média.

³⁵ MONACO, James: *Jak číst film*. Praha: Albatros 2004, s. 41.

„Film je sice omezený kratší narací,“ píše J. Monaco, „ale přirozeně má obrazové možnosti, které románu scházejí.“³⁶ To všechno, co film není schopen „vyprávět“ v událostech, se převádí do obrazu. Na tento rozdíl navazuje další, který je spojen s rozdílnými pravomocemi i možnostmi spisovatele i režiséra.

Román je vyprávěn autorem. Vidíme a slyšíme jenom to, co autor chtěl, abychom viděli a slyšeli. Přitom existuje určitý filtr jeho jazyka, jeho úsudku a jeho úhlu pohledu, s jehož pomocí autor sděluje čtenářům jen tu informaci, kterou považuje za relevantní, a nutí nás zapojit svou fantazii a vytvořit si svůj obraz, založený ale na jeho představách. Filmy jsou v určitém smyslu také vyprávěny svými tvůrci, ale my vidíme a slyšíme podstatně víc než to, co chtěl říct/ukázat režisér (oblečení postav, uliční ruch, nápisy na domech, názvy knih, titulky v novinách apod.). Film je podstatně sdílnější, podrobnější než literární dílo. Tato podrobnost a detailnost jsou neodmyslitelnou charakteristikou jeho vizuální podstaty. Ve filmu máme také v určitém smyslu víc svobody v tom, kterému detailu budeme věnovat přednostně svou pozornost.

Podle J. Monaca „film představuje mnohem bohatší zážitek [než román]“.³⁷ Filmová scéna je podle jeho názoru dynamičtější, obraz se stále mění a záleží na tom, kam divák upírá svou pozornost, a právě díky tomu se zvyšuje jeho angažovanost ve vnímání filmu a estetickém prožitku.

Román a film se také liší v typech a způsobech vytváření napětí. V případě literárního díla napětí vzniká ze vztahu samotného materiálu k způsobu jeho prezentace, tj. ze vztahu mezi vyprávěním a vypravěčem (nebo implicitním autorem). Například té ironii, která je zakotvena ve způsobu vyprávění románu, se film může jen přiblížit, ale nikdy ji nemůže napodobovat. „Napětí ve filmu vzniká mezi materiály příběhu a objektivní povahou obrazu,“ konstatuje J. Monaco.³⁸

2.2 Film a literatura (román)

Od samých počátků film pojily s literaturou, konkrétně s románem velice úzké vztahy. Pokud se první etapa (přelom 19. – 20. století, začátek 20. století) v dějinách filmu vyznačovala snahou o etablování, snahou najít své publikum, které hledalo především zábavu (a proto v této etapě byl film velice blízký kabaretu, vaudevillu, všem druhům hudebně

³⁶ Tamtéž, s. 42.

³⁷ Tamtéž, s. 43.

³⁸ Tamtéž, s. 43.

artistické produkce), jeho další historie byla poznamenána stále se prohlubující, vzájemně se ovlivňující a obohacující spoluprací s literaturou, a to buď ve formě čerpání námětů, motivů z literárních děl, především z románů a ztvárnění dramatických látek, nebo „propůjčením“ filmových technik a prostředků (rychlá změna záběrů, techniky psaní podobné montáži, detailnost, oko kamery apod.) literáty.

V současnosti má „spolupráce“ literatury a filmu (nesmíme ale přitom zapomenout na podstatný vliv jiných druhů umění – hudby, malířství, designu, fotografie a médií: televize, video, rozhlasu, počítačových her na charakter a výsledek této spolupráce) rozmanité formy. Díky filmovým a televizním adaptacím literárních děl se například rozšiřuje povědomí publika o klasické nebo moderní literatuře (četné adaptace *Vojny a míru*, *Sophiiny volby*, *Jihu proti Severu* aj.),³⁹ na základě úspěšných filmů vznikají jejich literární přepisy – novelizace (*Hvězdné války*). Kromě již výše zmíněného použití filmových prostředků při psaní románů uvedeme také příznačnou snahu některých spisovatelů psát své knihy v podobě skoro scénářů s vidinou jejich zfilmování.

Intenzivní spolupráce filmu a literatury nemohla uniknout pozornosti literárních a filmových vědců a kritiků. Na literaturu a film stejně jako na jejich vztahy bylo nazíráno z hlediska různých teorií a koncepcí: sémiotických, naratologických, z hlediska teorie intermediality.

V centru našeho zájmu budou stát, jak již bylo zmíněno výše, filmové a televizní adaptace děl Josefa Škvoreckého (*Tankový prapor*, *Prima sezóna*). Směr našeho bádání se bude ubírat spíš tradiční cestou, tj. bude dominovat pohled na literaturu a film z hlediska jejich narativního potenciálu – schopnosti vyprávět příběh, budou nás zajímat adaptační postupy a strategie převodu, překladu, transferu, transmutace přepisu, narativních struktur jednoho umění (médiu) do jazyka jiného umění (médiu) a v duchu novějších studií o adaptačním myšlení se pokusíme neopomenout ani kontextové vazby té či oné adaptace, nebude zcela vyloučen ze sféry našeho zájmu také aspekt recepce filmové nebo televizní adaptace.

³⁹Alicja Helmanová ale upozorňuje také na to, že kinematografie odebrala literatuře hodně čtenářů, když převzala na sebe její funkce. Podrobněji o tom viz: HELMANOVÁ, Alicja: *Způsoby pěstování teorie filmu*. In: MAREŠ, Petr, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 121.

2.3 Teorie adaptace. Filmové adaptace literárního díla

Problém filmových adaptací literatury zajímal režiséry, kritiky, spisovatele, filmové a literární vědce od samých počátků filmu a není tomu jinak ani v současné době. Tento zájem byl podmíněn na jedné straně úsilím definovat film a jeho druhovou podstatu a určit jeho pozici mezi jinými druhy umění, na druhé straně šlo o snahu najít obecná pravidla a zásady pro vytvoření optimální, nejlepší, nejvěrnější adaptace (nejdůležitější neoficiální osou této problematiky byla věrnost filmové adaptace vůči literární předloze). Filmové adaptace byly dlouhou dobu považovány za kopie literárních děl, podle kterých byly natočeny. Současné tendence výzkumu fenoménu adaptace – a to jakékoli: filmové, divadelní, hudební aj. – umožňují vymanit se z již tradičního srovnávacího pohledu na předlohu a výsledný produkt adaptace, který je založen na principu hierarchie a zaměřen na porovnání z hlediska především shody, věrnosti motivů, dějových linií, podobnosti postav atd.

V úvahách o adaptaci musíme nahlížet na tuto jako a) svébytné dílo, produkt, výsledek adaptačního procesu, který existuje v jiném médiu, může mít jiný žánr a jeho vazby s předlohou mohou mít různou míru intenzity a podobu mnoha druhů, b) proces vzniku nového díla, jehož postup může být analyzován z různých pohledů (z hlediska kontextuálního, transformace nebo interpretace předlohy, nebo dokonce věrnosti předloze, z hlediska spojitosti s jinými médii, změny žánru, recepce atd.) a c) proces jeho recepce.⁴⁰

Tématem adaptace se zabývali četní teoretikové, různé školy a směry, přičemž jejich názory na vztah filmu a literatury, na problém filmových adaptací literárních děl se mohou podstatně lišit. Uvedu alespoň několik jmen: A. Bazin, *Obhajoba filmových adaptací*, 1952, S. Kracauer, *Příroda filmu*, 1962, práce R. Barthes, K. Metz, U. Eco, A. Garroni, G. Bettetini, představitelů tartuské školy (J. Lotman, T. Civjan, V. Ivanov) aj.

Dlouhé období vývoje teoretického myšlení o adaptaci (jednalo se především právě o adaptaci filmovou) bylo ve znamení blízkosti literatury a filmu, čemuž jsme se věnovali v předchozí kapitole. Právem lze položit otázku, proč právě na filmové verze literárních textů se dlouhodobě omezovala věda o adaptaci. Odpověď by se dala hledat v extrémní blízkosti literatury a filmu a také teoretických bádání o nich (o filmu), která vznikla hned od začátků filmové teorie a filmové vědy. Například Kamilla Elliottová vidí důvod v odvěké

⁴⁰ Při této konstataci pro nás byla inspirující kniha Lindy Hutcheon *A Theory of Adaptation*. Podrobněji o tom bude pojednáno níže.

interdisciplinární rivalitě mezi romány a filmy obecně a obzvláště mezi univerzitními katedrami literatury a filmu.⁴¹

Začátek hledání nových témat při zkoumání filmových adaptací spadá do 90. let 20. století a ubírá se směrem, který se nezakládá na subjektivních hodnoceních a na hierarchickém principu a který pojednává o vztazích filmu a literatury jako o interdisciplinárním dialogu v rámci celé kultury. Období do 90. let minulého století charakterizuje Petr Bubeníček takto: „*disciplína [teorie adaptace] se pohybovala v otevřeném či skrytém zápase slova a obrazu – alespoň v rovině analýz, modelů, kategorií a kritiky*“.⁴²

Dále představíme různé pohledy na adaptaci a pojednáme o významných představitelích teorie adaptace, pokusíme se ukázat, jakým směrem se vydávají současní badatelé, jaké jsou perspektivy dalšího vývoje teorie adaptace. Děláme to se záměrem prozkoumat již zmíněné adaptace Josefa Škvoreckého pomocí tradičních teorií adaptace a nastínit možnosti pohledu na ně z hlediska současných tendencí.

Nový pohled na problém adaptace, konkrétněji filmové adaptace, zapojuje do této problematiky aspekt kontextu, recepce a percepce, filmového marketingu, otázky tykající se televizní adaptace literárního díla, což pokládáme za velice důležité pro komplexnost pochopení fenoménu adaptace. Je přínosné zohledňovat i adaptační průmysl, mít na zřeteli kontext vzniku adaptace (vztahy, vlivy apod.).

Výstižnou charakteristiku způsobu psaní o adaptaci napsal Robert Stam: „*Obvyklý jazyk kritiky zabývající se filmovými adaptacemi byl a dosud je hluboce moralistický; narazíme v něm na množství formulací, jež naznačují, že film literaturu poškozuje. V úvahách o adaptaci se šíří označení jako ‚nevěrnost‘, ‚zrada‘, ‚znetvoření‘, ‚zneuctění‘, ‚bastardizace‘, ‚vulgarizace‘ a ‚znesvěcení‘, přičemž každé podobné slovo svým způsobem komentuje ‚hanebnost‘ adaptace jako takové. ‚Nevěrnost‘ s sebou nese náznak viktoriánské prudérnosti; ‚zrada‘ evokuje morální proradnost; ‚bastardizace‘ znamená nelegitimitnost; ‚zneuctění‘ upomíná na sexuální násilí; ‚vulgarizace‘ evokuje sestup po společenském žebříčku a ‚znesvěcení‘ přichází ze svatokrádeží a blasfemií*“.⁴³ Co se pod tím pověstným „poškozováním literatury“ skrývá? Jednoznačně se prosazuje již zmíněný princip hierarchičnosti, a právě literatura se považuje za dílo originální, primární, když adaptace (například i filmová) je pouze kopií. Dalším stereotypem je argument, že čtení literárního díla

⁴¹ Viz: *Adaptační studia na křižovatce*. Rozhovor s Thomasem Leitchem. Připravili Petr Bubeníček a Lucie Česálková. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 134.

⁴² BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 8.

⁴³ Cit. podle: BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 8.

rozvíjí představivost čtenářů, zatímco filmová adaptace se vyznačuje přílišným naturalismem, který neposkytuje žádný prostor fantazii. Překódování výchozí látky založené v podstatě každého typu adaptace a použití odlišných materiálních prostředků se může doprovázet zhuštěním, zmenšením objemu dramatizovaného románu, do určité míry se dá hovořit i o jeho zjednodušení, vynechávání některých detailů, komentářů, postav, hrdinů, dějových linií. Výsledkem této redukce a eliminace může být posun v závažnosti toho či jiného tématu, postav, dějové linie. Dodejme ale také, že výše uvedené postupy mohou naopak udělat z rozvléklého románu dynamicky působivou adaptaci.

Úzké vztahy literatury a filmu se projeví například i v tom, že ze strukturalistických pozic bylo na film nazíráno stejně jako na literární dílo: oba se vnímaly jako rovnocenné texty, začleněné do širšího kulturního kontextu. V tomto se v podstatě dají rozpoznat intermediální vztahy. Podle Kamilly Elliottové a Petra Bubeníčka *„adaptace znamenala i pro strukturalisty obtížný problém... Nejprve popřela ustálený koncept nepřevoditelnosti slova a obrazu. Dále narušila dosavadní představy o nerozlučitelnosti obsahu a formy: postavy, zápletky, témata a rétorika prózy se začleňují do obsahu nezávisle na jazykové formě a přecházejí do formy filmu“*.⁴⁴

Při změně priorit a akcentů v teorii adaptace hrála velkou roli a měla velký význam podle názoru mnoha badatelů komparativně založená kniha Lindy Hutcheonové *A Theory of Adaptation*.⁴⁵ Hlavní zásluhu autorky vidí mnozí vědci především v tom, že právě ona pomohla adaptacím zbavit se věčného stínu předlohy. Adaptace má mnohem víc vztahů než jen se svou předlohou. Další inspirativnou myšlenkou této knihy bylo to, že *„pokud si myslíte, že je možné porozumět adaptaci pouze prostřednictvím románů a filmů, mýlíte se“*.⁴⁶ Teorii adaptace badatelka rozpracovává na materiálu performativních umění: divadla, počítačových her, baletu, opery, rozhlasových dramatizací. Adaptace se vnímá v širších intermediálních a interkulturních souvislostech (spisovatel, režisér, čtenář, divák). V knize se autorka snaží překonat předsudky a mýty, které doposud ovlivňují debaty o literatuře ve filmu (například při adaptaci tištěného textu se za problematické považují následující aspekty a pojmy: vnitřní monolog, hledisko, reflexe, komentář, ironie, mnohoznačnost, čas; dost často, jak dokazuje Hutcheonová, se tato problematičnost může jevit jako zdánlivá a může vést ke vzniku klišé), a zabývá se problematikou času, ironie, metafory či symbolu v souvislosti s narativy ve verbálních a performativních médiích, k nimž patří i film. Adaptaci vnímá L. Hutcheonová

⁴⁴ BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 10.

⁴⁵ HUTCHEON, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2007.

⁴⁶ Tamtéž, s. 21.

šíř: to není jen hotový produkt (film), výsledek adaptačního procesu, ale i sám proces adaptace a také proces recepce. Hlavní je podle Hutcheonové „*soustředit se na hotový film, který může mít se svou předlohou vazbu překladu a parafráze*“.⁴⁷ Parafrází míní Hutcheonová odstín tohoto „překladu“, jeho uvolněnost. Podrobně rozebírá a demontuje četná klišé, která vznikla především přičiněním zastánců literatury.

Chápání adaptace jako procesu pomáhá nahlédnout do filmařské „kuchyně“, všimnout si jiného pohledu na svět prostřednictvím kamery, ocenit kreativitu režiséra a nápaditost scenáristy, vidění kameramana. „*Adaptace, coby tvůrčí a interpretativní transpozice díla nebo děl, která jsou v ní rozpoznatelná, je jistým druhem palimpsestu a často zároveň také překódováním adaptovaného díla podle jiných konvencí. Takové překódování někdy, ale ne vždy, zahrnuje změnu média... Náš důraz na adaptaci coby proces (a výrobek) znamená, že sociální a komunikační stránky média jsou neméně důležité, a to i tehdy, když se pozornost...soustředí především na formu,*“ konstatuje badatelka.⁴⁸ Srovnání adaptace s palimpsestem odkazuje pak k procesu recepce: na základě svých zkušeností a kulturního rozhledu divák je nebo není schopen rozeznat „vrstvy“ obsahové, asociativní a také vazby na spisovatelův styl, různorodé vlivy na poetiku filmu ze strany například fotografie, hudby, malířství. Při sledování filmové adaptace vznikají určité asociace podmíněné šířkou divákova kulturního a mediálního horizontu a také odlišnostmi generačního, sociálního a historického charakteru.

Tyto myšlenky nám připadají nesmírně důležité a právě na základě definice, kterou dává adaptaci L. Hutcheonová, budeme uvažovat i v naší práci. Vnímání adaptace jako procesu nám umožňuje začlenit do výzkumného pole i dva scénáře ke *Zbabělcům* a považovat je za ilustraci kreativního procesu převodu literárního díla do jiného média, za mezistupeň mezi literárním dílem a filmem.

Za závažnou myšlenku L. Hutcheonové pokládáme také tu, že adaptátoři nevyužívají vždy jen jediný zdroj výpůjček a inspirací, v čemž můžeme vidět také intermediální charakter adaptace. Inspirace může přicházet z různých zdrojů: například z memoárové literatury dané doby, ze starých fotografií nebo dokumentů. Jako inspirace mohou sloužit i často využívané motivy, narativní vzory a autorské stereotypy konkrétního spisovatele, nevycházející jen z jedné knihy. Ilustrací tohoto tvrzení může být filmová adaptace románu Josefa Škvoreckého *Tankový prapor*. Tento film je neodmyslitelně spojen s jazzem, který zní v průběhu skoro

⁴⁷ BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Iluminace*, 22, 2010, č. 1, s. 11.

⁴⁸ HUTCHEONOVÁ, Linda: *Co se děje při adaptaci?* In: *Iluminace* 22, č. 1, 2010, s. 23.

celého filmu. Pokud bychom hledali zmínky o jazzu nebo popis jazzových scén v literární předloze, našli bychom jen jednu zmínku. Tato „jazzovost“ je podmíněna snad všeobecnou znalostí toho faktu, že Danny Smiřický hrál na saxofon, že v jiných románech, povídkách, novelách Josefa Škvoreckého je přítomný tento druh hudby a že velkým znalcem a milovníkem jazzu byl i J. Škvorecký, jehož alter ego je Danny Smiřický. Pro oba je jazz něčím větším než jen hudbou, je to životní filosofie, je to postoj vůči oficiální kultuře a ideologii. Proto se tvůrci rozhodli použít ve svém filmu jazzovou hudbu v takovém rozsahu.

V průběhu svého formování a vývoje a velké závislosti na literatuře byla teorie adaptace ovlivněna četnými literárněvědnými teoriemi, výjimkou nebyla ani teorie narativu. Současné tendence volají spíš po odklonu od formalistického přístupu. Vždy byl a doposud je v centru pozornosti příběh a jeho transformace. Základem pro tento přístup byly práce Gérarda Genetta, Seymoura Chatmana. Významným představitelem naratologické teorie ve filmové vědě je **Seymour Chatman**, jehož práce *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (1978, česky 2008)⁴⁹ a *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu* (1990, česky 2000)⁵⁰ budou při našem pojednání použity. Obě práce zaznamenaly velkou odezvu ve vědeckém světě nejen bezprostředně po svém vydání, ale diskuse a kritické ohlasy vyvolávají dosud.

Chatmanova narativní teorie se snaží o systematicčnost a obecnost, i když je založena na narativním modelu literatury, její elementy a vztahy jednotlivých komponent jsou aplikovatelné i na jiná média (například film). Právě kvůli tomu, že se předpokládá existence hloubkové narativní jednotky, která se může realizovat v jakémkoliv sémiotickém systému různými znakovými způsoby, je možné hovořit o univerzálnosti této narativní teorie a o jejich schopnostech objevit a vysvětlit fenomén adaptací do jiného média (divadelního, filmového atd.).

Podle Chatmana oprávněnost úvah o narativitě v literatuře a filmu se zakládá na jejich vnímání jako struktur. Příběhy předváděné na jevišti či obrazovce nejsou méně narativy než ty vyprávěné literárními vypravěči. Chatman souhlasí s teoretiky, kteří trvají na tom, že „o filmech se všeobecně nemůže říct, že jsou ‚vyprávěny‘, ale tvrdí, že to neznámá, že nejsou vypravovány – a jestliže jsou vypravovány, musí mít vypravěče“.⁵¹ Jako každé vyprávění, i to filmové má svou vyprávěcí situaci (která se zakládá na modu a perspektivě), má svého vypravěče, který se vzhledem ke specifikům filmového média projevuje jako souhrn

⁴⁹ CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.

⁵⁰ CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

⁵¹ Tamtéž, s. 11.

prostředků filmové řeči (perspektiva kamery, oko kamery, voice-over pro vyjádření vnitřního monologu nebo proudu vědomí). Při svých úvahách o filmovém narativu se Chatman pohybuje v rovině vnímání narativu jako jednoho z textových typů – typu diskursu, jedná se o deskripci a argumentaci. Chatman chápe filmový narativ v širším slova smyslu, domnívá se, že je kombinován s deskripcí a argumentací, přičemž jeden z těchto typů bude vždy dominantní. Důležitou roli hraje v Chatmanově teorii pojem času a časovosti jako základní prvek narativity: „Časovost formuje narativní texty způsobem, jímž neformuje malby. Časovost je zahrnuta v divákově práci při percipování malby: není to část malby samotné. Ale časovost je imanentní složkou narativního textu. Také hudba je časově regulující struktura a potud ‚text‘ v mém smyslu. Jak je zavedeno v současné naratologii, to co dělá narativ jedinečný mezi textovými typy, je ‚chronologičnost‘, jeho dvojitá časová logika.“⁵² Chatman rozlišuje mezi sdělením v médiích, jež obsahují, nebo naopak neobsahují vnitřní časovou strukturu. Vypracoval také teorii tří textových typů – narativ, argument, deskripce. „Argument a deskripce neobsahují interní časovou posloupnost, pro narativ je charakteristická chronologičnost a dvojitá časová logika. Čas příběhu a čas diskursu“, píše P. Bubeníček.⁵³ Chatmanova teorie je často kritizována za svou přílišnou literárnost, nicméně i přístup k adaptaci jako k textu je jedním z mnoha přístupů, který má právo na život a je dost inspirující.

Robert Stam při práci s adaptací používá následující výchozí kategorie: vyprávěč, fokalizace, postavy. Očividná je jeho inspirace teorií G. Genetta, kromě toho velký důraz kladl na problém času uměleckého narativního díla. Stam sleduje základní mody časové strukturace textu (pořádek, trvání, frekvence). „Do značné míry posuzují případnost adaptace na základě estetických hledisek. Zajímají mě především stylistické a narativní výzvy, které romány staví před toho, kdo je chce předvést do filmové podoby. Nabízím proto detailní výklady konkrétních románových pasáží nebo scén ve filmových adaptacích, při nichž uplatňuji pečlivou srovnávací analýzu, abych zvýraznil odlišné mody reprezentace. Kladu důraz především na styl, hlas a vyprávěcí postupy,“ konstatuje R. Stam v *Literature through Film*.⁵⁴

Inspirativní byly úvahy Rolanda Barthese o strukturální analýze narativu i pro dalšího badatele **Briana McFarlane**, jehož kniha *Novel to Film* (1996) má také významný podíl na rozpracování problematiky filmové adaptace. B. McFarlane vytváří dvoučlenný model

⁵² Tamtéž, s. 14–15.

⁵³ BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Iluminace*, 22, 2010, č. 1, s. 15.

⁵⁴ Cit. podle: MURRAYOVÁ, Simone: *Přeludné adaptace*. In: *Iluminace*, 22, č. 1, 2010, s. 84.

filmových adaptací, když rozlišuje transfer a adaptaci.⁵⁵ „Transferu podléhá to, co patří k vyprávěnému příběhu [narrative], co není spjato s jedním sémiologickým systémem a může být přímo přeneseno do filmu. Naproti tomu to, co patří k vypovídání [enunciation], které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci,“ píše Alicja Helmanová.⁵⁶ Pod transferem (přesunem) chápe proces, v jehož výsledku se hlavní narativní prvky románu přizpůsobí filmovému zobrazení. McFarlane také oddělil ty prvky literárního díla, které jde snadno převést na filmové plátno a které jsou problematické. Ve studii *Reading Film and Literature* McFarlane pojednává o tom, co společného mají román a film, a blíží se závěrům Chatmana o příběhu a diskursu: „Oním společným znakem filmu a románu je příběh (narrative),“ čímž McFarlane rozumí „sled událostí spojených buď vztahem příčiny a důsledku, nebo tím, jak po sobě tyto události následují, a to díky tomu, že jimi prochází jistá skupina či soubor postav“.⁵⁷ V čem se próza od filmu liší, je vyprávění (narration), což je způsob jejich prezentace. Základní dichotomie reaguje na jeden z předpokladů G. Bluestona,⁵⁸ podle něhož jsou vztahy mezi oběma médii „na první pohled slučitelné, v skrytu nepřátelské“.⁵⁹ Adaptace je proces, během něhož ostatní elementy románu musí najít své zcela odlišné ekvivalenty v médiu filmu (pokud je to vůbec možné).

Thomas Leitch, autor knih zaměřených na detektivní tematiku, filmové thrillery a detektivky, jehož teoretická východiska jsou spojena s naratologií, se ve své zatím poslední knize *Film Adaptation and Its Discontents, From Gonewith the Wind to The Passion of Christ* (2007) věnuje problému věrnosti adaptace původnímu dílu. Ale jeho uchopení tohoto problému je poněkud neobvyklé: úsilí o věrnost předloze vysvětluje spíše jako výjimku, jíž je třeba porozumět v kontextu vzniku daného přepisu. Důvod k nejlepšímu a podrobnějšímu zachycení zápletek kanonických či proslulých knih podle autora často souvisí s komerčními záměry tvůrců, neboť právě taková díla mohou následně vzbudit velký zájem publika. T. Leitch uznává, že naratologický zdroj podnětů pro teorii adaptace zůstává pořád přínosný, nicméně spojil svou naratologickou práci s recepční estetikou. Na pozadí poklesu zájmu o

⁵⁵ McFARLANE, Brian: *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford University Press, 1997.

⁵⁶ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr, SZCZEPANIK, Petr (eds.). *Tvořivé zrady. Sborník filmové teorie 3*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 135.

⁵⁷ Viz: BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Iluminace*, 22, 2010, č. 1, s. 15.

⁵⁸ Právě George Bluestone zahájil svou knihou *Novels into Film* (1957) hledání rozdílů mezi literaturou a filmem. Badatel zdůrazňoval ten fakt, že filmová adaptace se nemůže podobat literární předloze vzhledem k velké odlišnosti dvou médií – literatury a filmu. Podle něj je adaptace originálním, samostatným dílem a literární pretext je pouze materiálem pro její vznik.

⁵⁹ Viz: BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Iluminace*, 22, 2010, č. 1, s. 15.

strukturalistický a estetický přístup k adaptacím se recepční estetika přetvořila v širší a vlivnější proud „v důsledku stále významnějších tvrzení teoretiků, kulturních studií, že generické, narativní a kulturní kategorie jsou vytvořeny a neustále se mění, nikoli dané nebo neměnné“.⁶⁰ Leitch se domnívá, že velkou perspektivu mají výzkumné práce „v oblasti intermediality, což je souhrnný název pro překračování hranic od jednoho způsobu zprostředkování k druhému, který dost možná předznamenává budoucnost ‚myšlení‘ o adaptaci. ... ‚Intermedialita‘ slibuje komplexnost a vědeckou neutralitu, ‚adaptace‘ je termín s mnohem silnějším podtextem... Tento protiklad je komplikovanější, než se může zdát. Zatímco ‚intermedialita‘ je utopický termín, upínající se k vědecké budoucnosti, která se částečně teprve ukáže, ‚adaptace‘ je historický termín, jenž hledí zpět do bohaté a často pestré minulosti, o kterou se nadále velmi zajímá“.⁶¹ Badatel se také domnívá, že zájem o výzkum filmové adaptace může být odsunut do pozadí, vystřídá ho zájem o adaptaci televizní, což se vysvětluje tím, že tak jako se kdysi film stal místo románu převažujícím způsobem zpracování populárního vyprávění příběhu, totéž se odehrává v rovině vztahu filmu s televizí.

Z hlediska sémiotiky je velice rozšířenou praktikou hovořit o filmové adaptaci literárního díla jako o překladu jednoho znakového systému do jiného znakového systému, při němž se používají speciální prostředky, které můžeme označit za prostředky filmového jazyka.

Známý italský sémiotik **Umberto Eco** v rámci své teorie překladu operuje pojmem intersémantický překlad (nebo transmutace, nebo adaptace),⁶² když se jedná o „překlad“ z jednoho média do média jiného.

Pojetí filmové adaptace jako překladu verbálního jazyka do jazyka vizuálních obrazů se vztahuje k sémiotické tradici. Umberto Eco předkládá následující definici překladu: „Překládat znamená pochopit vnitřní systém toho či onoho jazyka, strukturu textu v tomto jazyce a následně vytvořit takový text, který může mít na čtenáře podobný/analogický vliv, a to jak v plánu sémantickém, syntaktickém, stylistickém, metrickém, (zvuko)symbolickém a také zapůsobit emocionálně v duchu výchozího textu.“⁶³ Přitom o filmových adaptacích píše jako o intersémiotickém překladu, přesněji – o transmutaci, a nachází v intersémiotickém překladu prvky charakteristické pro překlad ve vlastním slova smyslu.⁶⁴

⁶⁰ *Adaptační studia na křižovatkách*. Rozhovor s Thomasem Leitchem. Připravili Petr Bubeníček a Lucie Česálková. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 133.

⁶¹ Tamtéž, s. 139.

⁶² Viz: ЭКО, Умберто: *Сказать почти то же самое*, С.-Петербург, 2006.

⁶³ ЭКО, Умберто: *Сказать почти то же самое*. СПб., 2006, с. 16–17. *Пřeklad můj – J.M.*

⁶⁴ Eco odkazuje na R. Jakobsona, který ve své práci *«Лингвистические взгляды на перевод»* (1959) navrhuje rozlišovat tři typy překladu: intralingvistický (интралингвистический), tj. převyprávění, interlingvistický

U. Eco pokládá za jedno z hlavních kritérií a za jednu z vlastností ideálního překladu „vratnost“. Intersémiotické překlady tuto vlastnost postrádají, jsou nevratné, a proto bývá velice obtížné (pokud ne nemožné) hodnotit literární předlohu podle její filmové adaptace, není totiž možné vytvořit „zpětný překlad“, tj. přeložit film (adaptaci literárního díla) do jeho literární předlohy.

Stejně jako překlad textu, i filmová adaptace se může orientovat buď na recipienta, nebo na původní text a zakládat se na procesech aktualizace, archaizace, zdomácnění nebo zcizení, částečného nebo úplného přepracování. V Ekově pojetí je překlad jednáním, v jehož průběhu „překladatel upouští od určitých věcí, aby získal jiné“. V překladu nebo filmové adaptaci nevyhnutelně dochází k obětování něčeho (postav, dějových linií, motivů atd.) kvůli získávání něčeho jiného. Ty nutné strukturní změny, které doprovázejí přechod k „jinému druhu materie“ a zasahují literární dílo na všech jeho úrovních (fabule, diskurs, motivy, prostorové a časové dimenze, postavy, jazyk atd.), jsou podmíněny specifiky nového textu (médiu) na jedné straně a tvůrčím přístupem režiséra, který musí svým divákům nabídnout určitou interpretaci literární předlohy, na straně druhé. Čtenáři obvykle mají víc svobody a nejsou zpravidla omezeni hranicemi interpretace.

Takže každý překlad je interpretací. Transmutace (například film) je podle Eka „překladem v tom smyslu, že si vybírá jen jednu z mnoha úrovní výchozího textu a tím výběrem určuje, co je důležité a postačující pro vyjádření smyslu originálu. ... Ale právě objevit tyto úrovně znamená vnutit svou interpretaci výchozího textu.“⁶⁵

Vidíme, že U. Eco se při svých úvahách o filmové adaptaci jako o transmutaci a intersémiotickém překladu opírá o fenomén překladu založeného na lingvistickém modelu. Má to svá omezení/hranice a zároveň tím je určen hlavní směr, kterým bude probíhat analýza: komparace, zjištění shod a rozdílů mezi literární předlohou a její filmovou adaptací, přičemž hlavním kritériem je věrnost adaptace originálu. Eco nepoužívá pojem nepřeložitelnost v tom smyslu, jak to chápe Walter Benjamin nebo Oleg Aronson. Eco se spíše přiklání k myšlence, že pokud k překladu přistupujeme jako k jednání, přeložitelné je všechno.

Naprosto odlišný pohled na adaptaci je spojen s mechanismem fungování adaptačního průmyslu. Podle **Simone Murrayové** dlouhou dobu dominoval (a doposud tato tendence trvá)

(интерлингвистический), je překlad z jednoho jazyka do jiného, a intersémiotický (transmutace). Všechny tři typy jsou interpretace. Podrobněji o tom viz: ЭКО, Умберто: *Сказать почти то же самое*. СПб., 2006, с. 270.

⁶⁵ ЭКО, Умберто: *Сказать почти то же самое*. СПб., 2006, с. 401–402. *Пřeklad můj* – J. M.

textuální přístup a nezohledňuje se finanční stránka, otázka produkce apod.⁶⁶ Proto se S. Murrayová distancuje od posuzování filmových adaptací z hlediska jejich umělecké hodnoty a soustředí se na „*adaptační průmysl, jakou roli v něm hraje výběr literárních zdrojů, oceňování knih, literární agenti, vydavatelé, filmová studia, marketing*“.⁶⁷ Tento zájem je úzce spojen a do jisté míry vychází z nových tendencí literární a filmové vědy. Dovolím si ještě jeden citát: „*Zaměřujeme-li pozornost výlučně na to, ‚co‘ se při adaptování přeneslo z jednoho média do druhého, musíme zaplatit podstatnou, ovšem nepřiznávanou cenu – opomíjíme přitom totiž, ‚jak‘ adaptace funguje jako průmysl. Tím máme na mysli investory, různé instituce, obchodní dohody a zákonná omezení, která řídí výměnu obsahu mezi médii. Tato složitá síť zájmů...představuje průmyslové a ekonomické uspořádání, které pro snadnější orientaci nazýváme literárně-filmovým ‚průmyslem adaptace‘*“.⁶⁸ Badatelka to pokládá za nutné z několika hledisek. Zaprvé si myslí, že se humanitní obory – literární věda a filmová věda –, které se dlouhodobě primárně podílely na vývoji teorie adaptace, ocitly ve slepé uličce. Zadruhé se pokouší ve své práci prozkoumat, co nového mohou přinést teorii adaptaci takové disciplíny jako politická ekonomie, studia nakladatelského provozu, marketing, kulturní politika a jak teorie adaptace může být přínosná pro tyto obory a myšlenkové tradice. Badatelka chce posunout akcent z textu, jeho působení na zkoumání kontextů (obchodního, politického, ekonomického), v nichž se texty objevují. Cílem tohoto výzkumu, jehož metodologie bude schopna pojmut text a kontext v různorodosti a četných nuancích jejich vztahů, je především nalezení odpovědi na otázku týkající se fenoménu adaptace vůbec a také toho, proč bylo pro vytvoření filmové adaptace vybráno to či ono literární dílo. Pozornost se obrací „*nejen k tomu, ‚co‘ se adaptuje, ale také ‚jak‘, ‚proč‘ a ‚proč ne‘. Zviditelňuje latentní mechanismy adaptačního průmyslu, přičemž zdůrazňuje, které texty jsou pro adaptaci vybírány, kým, z jakých důvodů a s jakými kulturními důsledky*“.⁶⁹ Tento aspekt teorie adaptace pokládáme za velice zajímavý a nepochybně přínosný, protože vznik (nebo absence) té či oné adaptace nám hodně prozrazuje o „aktuálnosti“ toho či jiného spisovatele (není to myšleno ironicky, bereme na vědomí marketingovou politiku) a v podstatě i o současných tendencích ve vývoji kultury. Kromě zmíněné Simone Murrayové se kontextové analýze,

⁶⁶ MURRAY, Simone: Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008.

⁶⁷ Cit. podle: BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 17 – 18.

⁶⁸ MURRAYOVÁ, Simone: *Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl, adaptace a film, který nikdy nebyl*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 84.

⁶⁹ Tamtéž, s. 99.

kteřá se stává jedním z aktuálních směrů výzkumu adaptace, věnují Guerric de Bona, Peter Lev a další.

Jak se domnívá Petr Bubeníček, „*situace v oblasti bádání o adaptaci je dnes poněkud nepřehledná, což souvisí s narůstající snahou přehodnotit starší předpoklady, vyrovnat se s mýty a hodnotícími modely a vytvořit životaschopnou metodologii*“.⁷⁰ Cílem je přestat porovnávat literární dílo a film a hodnotit, co je lepší. Tendence porovnávat a hodnotit převládala v pracích věnovaných problematice adaptace, které vznikaly i na začátku 21. století. Velkým průlomem v adaptačním myšlení jsou podle P. Bubeníčka následující studie: *A Companion to Literature and Film* (2004) a *Literatura and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005) od Roberta Stama a Alessandry Raengoové, a také *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* Roberta Stama. Velice záslužnou práci v oblasti teorie adaptace dělá časopis *Adaptation: The Journal of Literature on Screen Studies* (projekt Deborah Cartmellové a Imeldy Whelehanové), jehož cíl je možné zformulovat jako prosazování principu interdisciplinárního dialogu a hledání příkladů vzájemného obohacení umění přes pochopení fungování adaptace v jiném médiu a jiném modu.

Další důležitou linií výzkumu fenoménu adaptace a adaptačního procesu je výzkum recepce adaptace. Této problematice se věnuje například známá polská badatelka **Alicja Helmanová**, která odlišuje recepci filmu natočeného podle originálního scénáře a filmovou adaptaci literárního díla. Rozdíl je v tom, že divák obeznámený s literární předlohou vnímá film natočený podle ní jinak: porovává, analyzuje, provádí paralely, a výsledkem tohoto procesu je „*virtuální dílo, mix fikčního světa filmu a literárního díla. Divák ...směřuje k utváření jednoty, která už není ani pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje*.“⁷¹

Když mapujeme tendence současného myšlení o adaptaci, nemůžeme se nezmínit ještě o jednom aspektu, který nám umožní lépe pochopit podstatu a průběh adaptačního procesu – je to práce se scénářem. Scénář je tvůrčí ilustrací toho, jak literární dílo bylo pochopeno a interpretováno, je to důkaz kreativity a vynalézavosti scénáristy a režiséra. Scénář nám poskytuje svědectví o těch změnách, kterými muselo projít literární dílo na základě změn kulturních paradigmat a ideologií. Inspirativní a poučné je podle nás porovnávání několika

⁷⁰ BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 18.

⁷¹ HELMANOVÁ, Alicja: *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha, NFA, 2006, s. 140–143.

verzí scénářů k jedné literární předloze, protože nám umožní hlouběji pochopit literární dílo a podstatu a průběh adaptačního procesu.

Zajímavý pohled na literární text a jeho filmovou adaptaci nabízí **Francesco Casetti**.⁷² Také on navrhuje distancovat se od estetického hodnocení textu, od formálních znaků literárního díla a jeho adaptace. Literární dílo a jeho filmová adaptace se vnímají z hlediska rozličných funkcí textu v sociálním prostoru. Tento princip koresponduje s „*nově formulovanou komunikační situací: jakou roli získaly události, postavy, témata v jiném časovém nebo prostorovém kontextu*“.⁷³ Jakým způsobem můžeme charakterizovat adaptaci jako novou událost na širokém komunikačním poli? Podle Casettiho „*je třeba naslouchat dialogu mezi textem a kontextem*“. Srovnávání narativních postupů je podle něj irelevantní. Podstatné je jen to, co přinesla filmová adaptace na komunikačním poli.

Studie adaptace mají dostačující množství možností, jakým směrem se ubírat. Tradiční tendence porovnávání literární předlohy a její filmové adaptace se aktivně doplňují novými pohledy, přístupy a teoriemi. Jejich použití umožní vnímat adaptaci (včetně procesu vzniku a recepcce) komplexně, všestranně. Základ nového vnímání filmové adaptace už má intermediální charakter.

Jako důkaz přetrvávajícího a stále dominantního tradičního postoje, založeného na úzkém spojení filmu a literární předlohy, uvedeme několik příkladů klasifikací filmových adaptací.

Geoffrey Wagner vyčleňuje tři druhy adaptace: *transpozici* (přímý a přesný přenos literárního díla na plátno, ne vždy zdařilý), *komentář* (originální předloha je ve filmové adaptaci přítomna tematicky, ideově atd.) a *analogii* (pro tuto formu adaptace je příznačný velký odstup od originálu, v podstatě se jedná o úplně samostatné dílo).⁷⁴

Dudley Andrew rozlišuje výpůjčku, křížení a transformaci.

Julie Sandersová rozlišuje adaptaci (vazba k výchozímu textu je zpozorovatelná, přístup režiséra se ale vyznačuje originalitou a kreativitou) a přisvojení (jedná se o samostatný produkt kultury, který více méně ztratil vazby s literární předlohou).

⁷² CASETTI, Francesco: Adaptation and Mis-adaptation. Film, Literature and Social Discourses. In: STAM, Robrt – RAENGO, Alessandra (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

⁷³ BUBENÍČEK, Petr: *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 19.

⁷⁴ Viz HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha, NFA, 2006, s. 143.

Michael Klein a **Gillian Parker** nabízejí svou trojčlennou variantu klasické klasifikace filmových adaptací, která se zakládá na:

- věrnosti literární předloze a věrnosti vůči základním elementům literární předlohy (děj, postavy),
- na interpretaci a dekonstrukci literárního textu,
- kardinální změně látky literární předlohy během transponování do filmové podoby.

Všechny tyto klasifikace jsou založeny primárně na vztahu adaptace k textovým zdrojům, snaží se popsat normativní vztah mezi nimi a v podstatě pokračují v textové analýze.

Náčrt dějin teorie adaptace a přehled klasifikací adaptace ilustrují myšlenku o vztahu literárního díla a produktu adaptačního procesu jako o vztahu originálu a kopie.

Kromě klasické srovnávací textové analýzy se v naší práci pokusíme o pohled na adaptaci jako na svébytné dílo, které bylo transponováno do svého mediálního kontextu pomocí mediálně adekvátních prostředků či postupů a které je tedy svéráznou interpretací pretextu, to doplníme poznatky plynoucí z kontextuální analýzy.

2.4 Josef Škvorecký a film: účast na filmových projektech

Josef Škvorecký o sobě kdysi prohlásil, že je „*starý filmový fanda*“. Zájem o film ho doprovázel po celý jeho život⁷⁵ a promítl se do četných uskutečněných i neuskutečněných filmových projektů, kterých se zúčastnil nebo které inicioval.⁷⁶

Seznam Škvoreckého filmografie a televizních inscenací, uvedený na CD *Josef Škvorecký. Život a dílo*, který připravila a vydala Vyšší odborná škola a Soukromé gymnasium Josefa Škvoreckého (nyní Literární Akademie Josefa Škvoreckého), čítá přes 40 titulů, z nichž více než 20 položek tvoří filmy a televizní inscenace natočené podle děl Josefa Škvoreckého. Kompletní filmografie Josefa Škvoreckého je také obsažena ve druhém díle bibliografie Josefa Škvoreckého.⁷⁷

Připomeňme tu alespoň některé filmové práce spisovatele. Spolu s dalšími autory se podílel na scénářích pro filmy: *Kapela to vyhrála* (1961, s Milošem Formanem, zakázáno),

⁷⁵ Vzpomeňme například na mládickou fascinaci Judy Garlandovou a hrdiny ze starých hollywoodských filmů, o níž píše v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty*.

⁷⁶ Vlasta Jančová označuje J. Škvoreckého za jednoho z „filmových autorů“ 60. let minulého století vedle B. Hrabala, Procházky, M. Kundery, A. Lustiga, F. Hrubína, J. Trefulky, J. Otčenáška, J. Nesvadby aj., z jejichž „dílny byly zfilmovány aspoň dva tituly“. Viz: JANČOVÁ, Vlasta: Česká literatura v českém filmu. In: *Filmový sborník historický* 4, Praha, 1993, s. 91–96.

⁷⁷ PŘIBÁŇ, Michal (ed.): *Bibliografie Josefa Škvoreckého* 2. Praha: Literární akademie, 2005.

Revue pro banjo (1963, se Zdeňkem Podskalským), *Zločin v dívčí škole* (1965, s Ivem Novákem, Ladislavem Rychmanem, Jiřím Menzelem), *Vědecké metody poručíka Borůvky* (1967, s Karlem Urbánkem), *Nápady čtenáře detektivek* (1967, s Václavem Táborským), *Zločin v šantánu* (1968, s Jiřím Suchým a Jiřím Menzelem), *Farářův konec* (1968 s Evaldem Schormem), *Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969, se Zdeňkem Mahlerem), *Šest černých dívek, aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969, s Ladislavem Rychmanem); podle jeho námětu byly natočeny: *Tankový prapor* (1991, režie Vít Olmer, scénář Radek John a Vít Olmer), televizní seriál *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992, režie Dušan Klein, scénář Václav Šašek), *Prima sezóna* (1994, režie Karel Kachyňa, scénář Karel Čabrádek), *Eine kleine Jazzmusik* (1997, režie Zuzana Zemanová, scénář Jana Knitlová), *Legenda Emöke* (1997, režie a scénář Vojtěch Štursa), televizní seriál podle detektivek Josefa Škvoreckého a Jana Zábrany *Případy detektivní kanceláře Ostrozrak* (1999, režie Karel Smyczek, scénář Ivana Nováková); vedle toho podle vlastního námětu napsal scénář k televizní inscenaci *Poe a vražda krásné dívky* (1996, režie Viktor Polesný); spolupracoval na dialozích k filmu *Pět minut po válce* (1963, námět Luděk Šnepp, scénář František Kozík a Vladimír Delong), který nebyl realizován; připomenout můžeme také filmy, ve kterých si J. Škvorecký zahrál epizodní role, a to *O slavnosti a hostech* (1966, režie Jan Němec) a *Zločin v šantánu* (1968, Jiří Menzel).

Jedním z posledních realizovaných projektů, který vznikl na základě původního scénáře Josefa Škvoreckého, je film *Rytmus v patách* (2009, režie a scénář Andrea Sedláčková). Původní TV-scénář J. Škvoreckého měl název *Malá pražská Matahára* (Literární akademie, 2003), vycházel z povídek *Hořkej svět* a *Povídky tenorsaxofonisty* a čekal na přepracování a realizaci víc než deset let.

Další důkaz zájmu J. Škvoreckého o film a dějiny české kinematografie představuje kniha *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*⁷⁸, která vznikala na základě přednášek o českém filmu na Torontské univerzitě přednesených ve školním roce 1969–1970 a původně vyšla v angličtině. V ní se autor věnuje začátkům české kinematografie a pojednává o jejích dějinách především prostřednictvím portrétů známých režisérů a jiných filmových osobností. Velká pozornost je věnována období předcházejícímu *nové vlně* a filmům, režisérům a režisérkám *nové vlny*. Kniha obsahuje autorovy vlastní zkušenosti s filmem.

⁷⁸ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991.

Nelze se také nezmínit o tom, že film (filmové techniky, filmové prostředky a „filmové“ vidění světa)⁷⁹ měl značný vliv i na poetiku literárních děl Josefa Škvoreckého, který se projevoval ve střídání časových rovin a v retrospektivním zobrazení, v rychlé změně rytmu vyprávění, použití scén, založených na dlouhých dialogích, jakoby určených pro scénář. Škvorecký často býval autorem nebo spoluautorem scénáře, autorem dialogů a dobře se orientoval v otázce adaptování literárního díla, jeho přepisu do filmového jazyka.

Tato úzká spojitost literární tvorby Josefa Škvoreckého s filmem, a to nejen v podobě využívání filmových technik a postupů v románech, ale i díky přenesení jeho děl do filmového jazyka a také aktivní účasti spisovatele na práci na scénáři, nám dává možnost podrobněji se věnovat zásadnímu problému vztahů dvou druhů umění – literatury a filmu – a také filmovým adaptacím literárních děl.

⁷⁹ Vzpomeňme třeba na obdiv Škvoreckého „vizuálnosti textu“ u Josepha Conrada. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Lvíče*. Autorova poznámka. Ivo Železný, Praha, 1996, s. 271.

3. Zbabělci

3.1 Postava Dannyho Smiřického z narativního hlediska

Zbabělci jsou prvním románem autobiografického cyklu, jehož hlavním hrdinou je Danny Smiřický. Všechny romány cyklu jsou postaveny na různých základech. Například *Zbabělci* odpovídají svou strukturou estetice a poetice jazzové skladby. Polyfonní struktura s rysy různých žánrů zařazuje také další román *Mirákl* nejen mezi hudebně (jazzově), ale i filmově „založené“ romány. O tom svědčí rychlost, s níž se střídají záběry, současné rozvíjení několika syžetových linií a střídání různých časových rovin. Základem *Příběhu inženýra lidských duší* (1977) je intertextualita. Tento román je postaven na vztazích originálního autorského textu k textům citovaným, zmiňovaným, interpretovaným. Intertextuální korespondence a interference jsou velmi různorodé a překvapivé. Pokud bychom o tomto románu uvažovali v hudebních pojmech, zvolili bychom pojem polyfonie, podle našeho názoru diskurs vypravěče, postavy románu a citovaná díla vytvářejí harmonickou polysémantickou a polyfonní skladbu.

Nyní se zaměříme na postavu Dannyho Smiřického, na niž budeme nahlížet z narativního hlediska. Významnou roli mají aspekty, které vytvářejí základ vyprávěcí situace (VS): perspektiva – modus – osoba. V románu *Zbabělci* můžeme definovat VS jako osobní VS v ich-formě. Franz K. Stanzel tuto definici upřesňuje jako „*quasiautobiografické vyprávění v 1. osobě*“.⁸⁰ vypravěč a hlavní hrdina jsou totožní, existenciální sféry narátora a hrdinů jsou identické. Danny Smiřický se bezprostředně účastní všech událostí, které se popisují na stránkách románu. Mění se jenom stupeň jeho aktivity a angažovanosti v tom, co se kolem něho děje: často je svědkem, který se nachází na periférii děje, komentátorem, někdy úplně mizí, což se stává vždycky, když se narativní text proměňuje v text dialogický. Hranice oblastí „já-vyprávěcího“ a „já-prožívajícího“ jsou přesně vymezeny a jsou ve vzájemném souladu.

Na základě skutečnosti, že hlavní hrdina je současně vypravěčem, dochází k spojení aktu vyprávění a osobních životních zkušeností vypravěče.

Pro Škvoreckého *Zbabělce* je příznačná změna VS v průběhu celého děje: od autobiografického vypravěče v 1. osobě k perifernímu vypravěči v 1. osobě, která znamená určitou vzdálenost hlavního hrdiny od středu děje. Tento posun je natolik hmatatelný a funkčně důležitý, že nám dává právo mluvit o přiblížení VS v 1. osobě k VS personální, v níž

⁸⁰ STANZEL, Franz, K.: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988, s. 241.

dochází k vzniku postavy reflektora. Vyprávěcí situace v 1. osobě má omezený horizont vyprávění: narátor vypráví jen o tom, co ví, co vidí, čeho je svědkem, nevyjímaje vnitřní monology. Ve *Zbabělcích* upozorňuje na sebe ten fakt, že „úvod“ k vyprávění jiných postav se uskutečňuje pomocí dialogů. V textu románu nenajdeme popisy zevnějších nebo přímé biografické údaje Lexy, Benna, Ireny a jiných. Informaci o nich získáváme z rozsáhlých dialogů (na 1-2 stránky).⁸¹

Tento jev, na který jsme narazili u Škvoreckého, F. K. Stanzel označuje za „*autorizování periferního vypravěče v 1. osobě...dá se to pozorovat i u autobiografického vypravěče v 1. osobě*“.⁸² Na jeho základě můžeme dospět k závěru o protikladnosti „*autorizace vypravěče v 1. osobě*“ a „*personalizace autorského vypravěče*“. Pro postavu vypravěče ve *Zbabělcích* je charakteristická rovnováha dvou stránek celku: já-vyprávěcího a já-prožívajícího. Podle F. K. Stanzla „*v klasickém ich-románu s autobiografickou ich-formou jsou vztahy vyvážené, prožívající já zabírá větší část vyprávění, ale díky všudypřítomnosti a závažnosti komentářů vyprávěcího já vzniká rovnováha mezi prožívajícím a vyprávěcím já...*“.⁸³ Já-vyprávěcí se vyskytuje v dialogích a více méně úvodních scénách, já-prožívající – v popisných scénách, protože v nich najdeme hodnotící komentáře hrdiny, a také ve vnitřních monologích, které se velice často proměňují v nekontrolovaný proud vědomí. Společným rysem v užití já-vyprávěcího a já-prožívajícího je vysoká úroveň nasycenosti textu slovesy, která nejen uvádí dialogy – zpravidla slovesem „řekl“, ale i slovesy, která vyjadřují vnější změny toho, co registruje hrdina, změny jeho vnitřního stavu: *já věřil, nemohl jsem na nic jiného přijít, nechal jsem toho, začal jsem vzpomínat, tak se mi myšlenky motaly v hlavě, usnul jsem, probudil jsem se, těšil jsem se, udělalo se mi úzko, cítil jsem, napadlo mi, nevěřil jsem, věděl jsem atd.*

Většinou autor používá slovesa v minulém čase, jen v málokterých kapitolách je úplně nahrazují nebo je střídají slovesa v přítomném čase (sny a myšlenky hlavního hrdiny o Ireně – viz s. 322, 329–330 a další).⁸⁴ Toto střídání časových rovin vytváří dojem aktuálnosti toho, co se děje, zkracuje nebo úplně likviduje odstup mezi časem děje a časem vyprávění. Jak píše

⁸¹ Tento fakt je mnohokrát připomínán, když je pojednávána podstata, míra a význam vlivu Hemingwayovy poetiky a stylu na styl Škvoreckého. Jedním z projevů tohoto vlivu je právě výstavba dialogů. V dialogických scénách se postava vypravěče vyskytuje minimálně, prakticky mizí z našeho zorného úhlu, tím ale nabýváme většího dojmu bezprostředního scénického zobrazení. Mnozí čeští a zahraniční literární vědci pokládají za nový přínos pro českou literaturu Škvoreckého používání obecné češtiny, a to v rovině gramatické, lexikální a syntaktické.

⁸² STANZEL, Franz, K.: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988, s. 247.

⁸³ Tamtéž, s. 249-250.

⁸⁴ Tady a dál cit. podle: ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991.

Stanzel, „vyprávěcí odstup, dělicí časově, prostorově a psychologicky obě fáze vyprávěčského já, je obecně vzato mírou intenzity procesu získávání zkušeností, který vyprávěcí já prodělalo, než začalo svůj příběh vyprávět“.⁸⁵ Ve *Zbabělcích* je tento vyprávěcí odstup minimální z hlediska časového, trochu větší z hlediska prostorového, a rozhodně viditelnější psychologicky. Jde tady především o elementy určité vševědnosti, ironii a vztahy k lidem nebo k událostem, což, jako pravidlo, není příznačné pro lidi stejně mladé, jako je hlavní hrdina (máme na mysli ironické a občas i cynické hodnocení Ireny a mladých dívek – s. 290, „vlastenců“ a revoluce – s. 284, 286, 288).

Pro quasiautobiografický román v 1. osobě je velice důležitý vyprávěcí odstup, protože jednou z jeho základních složek je vnitřní napětí mezi já-hrdinou a já-vyprávěčem. Rozhodujícím tedy je sám proces a způsob vyprávění, které se stávají důležitou částí příběhu. Proces vyprávění se jeví jako popis životních zkušeností, dojmů, které hrají pro hlavního hrdinu velkou roli a jsou existenciálně motivované. „...Čím menší je vyprávěcí odstup, čím blíže stojí vyprávěcí já prožívajícímu já, tím užší je obzor vědění a vnímání u prožívajícího já a tím menší je i účinek vzpomínání jako katalyzátoru, který je schopen vyjasnit zážitkovou substanci. Mezi omezením obzoru vědění a účinkem vzpomínání ve vyprávění v 1. osobě tedy existuje úzká souvislost“, – konstatuje Stanzel.⁸⁶ Prostředky a formy, které používá autor při rozšíření obzoru vědění a vnímání, se mění od románu k románu⁸⁷. „Vzpomínání samo je již proces vyprávění, jímž se vyprávěné esteticky ztvárňuje, především výběrem a strukturováním předmětu vzpomínání“, pokračuje Stanzel.⁸⁸ Vzpomínka a vzpomínání ve *Zbabělcích* mají zvláštní podobu, která je podmíněna tvarem deníku, v němž hlavní hrdina registruje všechny události bezprostředně. V jiném světle se nám jeví tytéž postavy a události např. v *Příběhu inženýra lidských duší*, jehož časový odstup od děje činí téměř 30 let.

Milan Kundera ve své práci *Hledání přítomného času* píše, že „...když studujeme, probíráme, analyzujeme nějakou skutečnost, analyzujeme ji takovou, jaká se jeví naší paměti. Známe každou skutečnost jen v minulém čase. Neznáme ji takovou, jaká je v přítomnosti, ve chvíli, kdy se děje, kdy je. Jenomže přítomná chvíle se nepodobá své vzpomínce! Vzpomínka není negací zapomnění. Vzpomínka je formou zapomnění“.⁸⁹ Zvláštností vzpomínání například v *Příběhu inženýra lidských duší* je to, že text není zprávou a reflexí vyprávěcího

⁸⁵ STANZEL, Franz, K.: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988, s. 252-253.

⁸⁶ Tamtéž, s. 254.

⁸⁷ V případě románů *Mirákl* a *Příběh inženýra lidských duší* jsou to jiné prostředky (koláž, asociace, přímá citace, autocitace atd.) a formy (motta, názvy románů, jeho kapitol a částí) než v románech *Zbabělci*, *Tankový prapor*, *Prima sezóna*...

⁸⁸ Tamtéž, s. 256.

⁸⁹ KUNDERA, Milan: *Hledání přítomného času*. Brno: Host, 2000, 8, s. 31–32.

já. Retrospektivní vyprávění podtrhuje několik prvků: stálé používání minulého času, slov a slovních spojení *kdysi, jednou, dávno* atp. Zkrátka jde o vyprávěcí odstup.

3.2 Statičnost postavy hlavního hrdiny

Jednou z charakteristik vyprávění v *ich*-formě může být určitá statičnost postavy hlavního hrdiny, který neprodělavá vnitřní vývoj, aspoň ho nepozorujeme. To platí pro postavu Dannyho, který se během vyprávění nemění, je pořád stejný, zákony vnitřního vývoje postavy se neprojeví. I to je příznačné pro *ich*-formu: chybí paradigmatický obraz hlavního hrdiny, protože se v textu nevyskytují jeho napodobeniny, obrazy-„zrcadla“. Změny nálad, myšlenek, pocitů neznamenaají evoluci, proto z hlediska syžetu pohyblivému textu odpovídá statická struktura obrazu hlavního hrdiny, a to na pozadí celkové umělecké koncepce románu. Danny patří do toho fiktivního světa, který sám vytváří. Některých událostí se zúčastní osobně (obrana města před jednotkou SS, hlídka atd.), přitom podrobně popisuje nejen své činy, pocity a myšlenky, ale i přesně zachycuje pohyby a činy jiných lidí, každou změnu situace. V románu jsou pevně vymezeny hranice vidění hlavního hrdiny: vypráví jen o tom, o čem ví, co viděl, čeho byl svědkem nebo o čem slyšel od jiných. Jako vypravěč v osobní *ich*-formě zná Danny velice dobře svou psychiku, je schopen přesně a podrobně popsat své pocity, nálady a jejich změny, citlivě sleduje to, co se odehrává v jeho vědomí a podvědomí. V románu jsou tyto psychické procesy zprostředkovány formou vnitřního monologu nebo proudu vědomí. Právě životní zkušenosti vypravěče jsou středem textové struktury, jiná informace, která se dostala k hlavnímu hrdinovi zprostředkovaně, je v podstatě irelevantní. Noetická omezení se dodržují velice pečlivě téměř v celém románu, ale výjimky tu přece jen jsou. Například vševědounost a pro mladíka jako je Danny mimořádná schopnost vcítit se do myšlenek a pocitů jiných lidí signalizuje spíš výskyt autorského diskursu, což můžeme doložit například scénami s Jindrou (s. 248–249) nebo se starým Wintrem. Dvojí význam mají některé vnitřní monology Dannyho, které se vyznačují ironií a občas i cynismem.

3.3 Narativní prostředky vytváření ironie v textu

Jedním z prostředků vytváření ironického efektu je vyslovení myšlenek a pocitů, které jsou vlastní spíš dospělému člověku než sedmnáctiletému Dannymu. V textu románu vzniká ironie také na základě rychlého střídání romantických a občas i sentimentálních výroků hlavního hrdiny, které stylově připomínají atmosféru hollywoodských filmů 30–40. let 20.

století, tolik oblíbených i samotným autorem, s cynickým pohledem na drsnou realitu, postrádajícím veškeré iluze.

Tady také cítíme přítomnost (implicitního) autora. Ironie se dotýká skoro všech oblastí života: politiky a odehrávajících se událostí, revoluce, „revolucionářů“, lásky. Danny není jenom ironický, ale i sebeironický, ta sebeironie je ale poněkud smutná: „*Ach, já kecal. A byl jsem hrozně dospělý a rozumný na svůj věk. A doma jsem psal sentimentální závěti pro Irenu a chtělo se mi ji milovat a dost dlouho jsem se udržel při tom pocitu lásky k Ireně...*“.⁹⁰ Zase jde spíš o autorovu konstataci.

Podle názorů Květoslava Chvatíka a Miroslava Drozdy, které jsou velice blízké strukturální teorii a *Struktuře uměleckého textu* Jurije Lotmana, se textová struktura vytváří na základě nejrůznějších narativních strategií. Důležitým aspektem narativní strategie je výběr narativní masky a modalit vyprávění.⁹¹ M. Drozda tak píše o základě narativní masky: „*Umělecké vyprávění se liší od běžného tím, že simuluje a zobrazuje svou fiktivní vázanost na komunikační situaci. Fikce této vázanosti je základem narativní masky*“.⁹² Cílem narativní masky je imitace spojení netextové reality s aktem vyprávění a vytvoření fiktivního světa. „*Narativní maska je funkční variativní interpretací skutečnosti,*“ konstatuje M. Drozda.⁹³

Textová struktura je těsně spojena s typem vyprávění a všemi jeho složkami. Proto je nutné zaměřit se při analýze Škvoreckého *Zbabělců* na aspekty vyprávění a jejich vztahy a také na narativní strategii, která se uskutečňuje výběrem narativní masky, jež následně určuje situaci, hledisko a perspektivu vyprávění.

Výchozím bodem při analýze narativního typu je určení typu vyprávění. Román Škvoreckého je napsán v 1. osobě, tedy ich-formou, ve tvaru deníku, který popisuje události několika dnů od 4. do 11. května roku 1945. Deník začíná pátkem a pátkem končí, tím se vytváří kruhová, v rovině formy uzavřená kompozice. Obvykle se deníky píšou s minimálním časovým odstupem od okamžiku, kdy k zapisovaným událostem došlo. V podstatě „deníkové vědomí“ není uzavřeno, je otevřeno budoucnosti. Na úrovni formy se to projevuje v uzavřenosti kompozice (od pátku do pátku) střídajících se dnů.

Použití deníkové formy předpokládá, že se kromě omezeného horizontu, jehož omezení je relativní, bude vyskytovat pohled zpět a pohled, kterému už je konečný výsledek znám. V románu také existuje časová distance mezi událostmi a jejich fixací v deníku, i když je minimální. Ve *Zbabělcích* Škvorecký používá formu deníku, který je založen na událostech

⁹⁰ ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991, s. 266.

⁹¹ DROZDA, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému*. Praha: Univerzita Karlova, 1990.

⁹² Tamtéž, s. 19.

⁹³ Tamtéž, s. 22.

autobiografického charakteru. V deníku jsou zobrazovány události ze života hlavního hrdiny, tj. vypravěče. Rozhodujícím pro děj v románu nadále bude už jenom logika hlavní postavy, logika formy a struktury.

Začátek vyprávění vyvolává dojem, že čtenář se velice dobře vyzná v temporálních a jiných okolnostech popisovaného: „*Seděli jsme v Port Arthuru a Benno řekl:*

„*Tak revoluce se vodkládá na neurčito.*“

„*Jo, - řekl jsem a strčil jsem si plátek do úst. - Z technickejch důvodů, ne?*“⁹⁴

Škvorecký konstruuje vyprávění jako komunikativní akt, který vlastně začíná vně textu. Otevřený je i konec románu, jenž je koncem určité životní etapy hlavního hrdiny, ale současně i začátkem další. Pozoruhodné je, že začátek, za který můžeme považovat vlastně i věnování, a konec románu „se spojují“, což text určitým způsobem uzavírá:

Na konci Danny hrál a přemýšlel o tom, o čem přemýšlel vždycky, když hrál na saxofon: „*...na všechny ty obvyklé věci, ... na holky a na jazz a na tu neznámou holku, kterou potkám v Praze.*“⁹⁵

Ve věnování čteme: „*Zdeňce, té holce, kterou jsem potkal v Praze*“. Jak vidíme, sloveso „potkat“ je v minulém čase. Taková souvztažnost konce a začátku se dotýká ještě jednoho, pro narativní konstrukci velice důležitého problému – problému času.

Už ich-forma sama předpokládá použití časových hranic a jisté distance mezi vypravěčem a autorem. Pomocí těchto hranic se časové členění textu víc zvyrazňuje. V textu jsou dva časy: čas určený distancí mezi vypravěčem a autorem a čas určený distancí mezi vypravěčem a předmětem vyprávění. V druhém případě je tato distance minimální, v prvním je trochu větší. Časové roviny jsou ve vzájemném souladu, děj je nepřetržitý, homogenní ve své perspektivě. To je další narativní maska, která vyvolává dojem jednoduchosti a přirozenosti vyprávění.

Podle mnohých je v současnosti ich-forma nejpoužívanějším typem narace, který maximálně věrně zachycuje duch našeho času (viz například práce Lubomíra Doležela, Květoslava Chvatíka aj.).

L. Doležel pokládá ich-formu za „funkční adaptaci přímé řeči. Hrdina se ujímá funkce vypravěče, je nástrojem konstruování fiktivního světa a organizujícím elementem narativního textu“.⁹⁶ Na základě jeho třídění můžeme určit ich-formu ve Zbabělcích jako osobní formu, i

⁹⁴ ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991, s. 245.

⁹⁵ Tamtéž, s. 614.

⁹⁶ DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 44.

když Doležel se přiklání k názoru, že jde o osobní formu s elementy stylizace.⁹⁷ Danny Smiřický je vypravěčem, jehož přímá řeč modeluje fiktivní svět románů a současně ho komentuje. To znamená, že hlavní hrdina má dvě funkce.

3.4 Hudba v románu a scénářích

Kromě narativní propracovanosti postavy hlavního hrdiny, který se objeví v dalších Škvoreckého prózách s odlišným typem vyprávění a vypravěče, je pro *Zbabělce* příznačný ještě jeden prvek, který zdůrazňuje osobitost a originalitu tohoto románu. Je to hudebnost, které se budeme věnovat v této části naše práce. Dříve než přistoupíme k analýze románu z hlediska vlivu hudby – konkrétněji jazzu – na jeho téma, strukturu, postavy, pojednáme otázku vztahů literatury a jazzu jako druhů umění a problematiku literatury ovlivněné jazzem v obecnější rovině.

3.4.1 Literatura a jazz

Ve 20. století, které se vyznačovalo globálními problémy v politice, ekonomice, sociální oblasti, ekologii a kultuře, se jazz jako svérázný druh hudby stal velice populárním hudebním žánrem a získal si své posluchače ve všech koutech světa.

Jazz, který můžeme považovat za velice originální hudební jev, ovlivnil i současnou literaturu, především anglosaskou. Tradice jazzové literatury jsou velmi bohaté a různorodé a vliv jazzu na literaturu měl rozmanité podoby. Jako hudební doprovod a pozadí najdeme jazz například v románech *Home to Harlem* (1928) od Claude McKaye, *Směju se, abych neplakal* (1952) od Langstona Hughese aj. Zmínky o jazzu, který kromě jiného určuje textovou podobu, se objevují v *Neviditelném* (1952) od Ralpa Ellisona, *Pod sopkou* (1947) od Malcolma Lowryho. Ve značné míře jazz ovlivnil náměty novel a románů, jejichž základ tvoří rasová problematika: například *Jed'* (1952) od Johna C. Holmese, *Andělé pustiny* (1956–1961) a *Podzemníci* (1958) od Jacka Kerouaka.

Musíme se také zmínit o jazzu jako o nevyčerpatelném zdroji metafor v dílech Rudolpha Fishera (*Common Meter*), J. D. Salingera (*Blue Melody*), E. Bornemana (*Tremelo*), A. Mitchella (*If You See Me Comin*) aj.⁹⁸

⁹⁷ Tamtéž, s. 56.

⁹⁸ SZWED, J. F.: J. Skvorecky and the Tradition of Jazz Literature. *World Literary Today*, Vol. 54, Nr. 4, 1980, s. 586–591.

Pozoruhodný výskyt jazzové hudby najdeme i v ruské literatuře, například v románu Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka*, kde se třikrát objevuje odkaz na foxtrot Vincenta Youmanse *Hallelujah!*. V románu, kde hudba má velký význam (vytváří pozadí, některé postavy mají „hudební“ jména, například Berlioz, Stravinskij, v kapitolách najdeme četné reminiscence z oper) použití jazzového elementu mělo především sémantický a ideologický význam. Například na plesu u Wolanda hraje opičí jazzband, což neznamená, že Bulgakov, velký milovník klasické hudby a především opery, ironizuje a vysmívá se jazzu, který se stal velice populárním v Moskvě ve 20. letech 20. století. Jak píše Jurij Smirnov, „pozdání na ples opic-hudebnic odpovídalo tradici: během masopustních férií byly opice přivolávány z démonického pekla doktorem Faustem“⁹⁹. Kromě toho podstata a stylistika jazzové hudby (improvizace, parodování melodií, zajímavý způsob citace, fantazie) v maximální míře odpovídaly atmosféře plesu, který pořádal Woland. Foxtrot s názvem křesťanské modlitby se považoval v pravoslavném Rusku za rouhání, znevažování/znesvěcení a ďábelské pokušení. Jak již bylo zmíněno výše, foxtrot *Hallelujah!* zní v románu třikrát, stejně jako při bohoslužbě. Ale jeho originální znění je „zvláštní formou parodie – parodia sacra, kterou považujeme za prvek černé mše, t.j. mše ďábelské“¹⁰⁰. Využití foxtrotu v románu lze považovat za zdařilý funkční krok. Tím, že foxtrot odpovídal všem příznakům černé mše, se stal jejím symbolem, jejím znakem v románu.

Výše uvedená literární díla můžeme považovat za příklady bezprostředního a zřetelného vlivu tohoto druhu hudby na postavy, témata a náměty. Mnozí spisovatelé však používali příznačné jazzové prvky jako improvizální zdroj pro styl, jazyk a melodiku své prózy. Jazz se stal impulsem v hledání nových forem obraznosti, změn rytmu a stylu vyprávění.

3.4.2 Jazz v díle Josefa Škvoreckého

K řadě spisovatelů ovlivněných jazzem patří i Josef Škvorecký. Dokládají to například jeho *Zbabělci* (1948–1949), *Konec nylonového věku* (1950), *Eine kleine Jazzmusik* (1957–1963), *Bassaxofon* (1977), *Legenda Emöke* (1958), *Píseň zapomenutých let* (1990) atd. Na počátku této řady stojí *Zbabělci*, Škvoreckého prvotina, která z něho udělala známého spisovatele. V tomto románu se projeví základy poetiky a estetiky Škvoreckého, objevily se

⁹⁹ Viz: SMIRNOV, Jurij: „Muzyka“ Michaila Bulgakova. In: Sovetskaja muzyka, Moskva, č. 5, 1991, s. 60–64. (překlad – J. M.)

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 61.

v něm originální jazykové jevy, zvláštnosti stylu, originalita vytvoření postavy hlavního hrdiny i formy vyprávění. Všechny tyto prvky, procházející změnami, se budou vyskytovat i v dalších Škvoreckého dílech.

Je všeobecně známo, že Škvorecký hrál na saxofon v náhodském jazz-bandu *Red Music*, s jazzem souvisí i začátky jeho literární dráhy.¹⁰¹ Jazzové inspirace spisovatele můžeme hledat i v jeho zálibě v angloamerické literatuře a také v tom, že se Škvorecký spolu s Lubomírem Dorůžkou podílel na vydání řady významných jazzových publikací.¹⁰² Pravdu měl i Pavel Trenský, když ve své monografii o Škvoreckém napsal: „*Jazz je nejen hudební formou, ale světonázorem.*“¹⁰³ Nejen pro Škvoreckého, ale i pro Dannyho Smiřického se jazz stal „*metaforou volného, ničím neomezeného života*“.¹⁰⁴

Ve *Zbabělcích* Škvorecký poprvé použil motiv hudby – jazzu – jako významový a strukturní komponent textu. Jazz se stal nejen objektem vyprávění, ale i klíčem, který nám umožňuje pochopit psychologii a charakter hlavního hrdiny, jeho postoje a chápání toho, co se děje kolem něho. Jazz značně prohlubuje estetický význam a potenciál románu. Ve 30.–40. letech 20. století v nacistickém Německu a jím okupovaných zemích byl jazz z pochopitelných důvodů zakázaný. Pro ideologii fašismu byly nepřijatelné a velmi nebezpečné jeho protirasistická orientace, internacionalismus, nekonformnost a také jeho výhradně hudební kvality a rysy, které byly tak vzdálené a cizí oblíbeným pochodům: nepředvídatelnost improvizace, střídající se sóla, uvolňování motivů a rytmu ve swingu, odmítání pravidelnosti a opakovatelnosti. Nepřítelem byl nejen jazz s jeho západním volným duchem, nesnášenlivostí patosu a demagogie, s ironií, ale i jazzové nástroje, například saxofon. A právě proto se pro mladého Škvoreckého (pro Dannyho Smiřického a jeho kamarády také) stal jazz symbolem volného života, útočištěm před protektorátní realitou, článkem, který je spojoval s tím životem, jenž pro Dannyho a jeho kolegy byl zatím nedosažitelný. Jazz byl také určitým příznakem mimořádnosti, který odlišoval jazzové muzikanty a milovníky jazzu od jiných příslušníků jejich generace.

¹⁰¹O vlivu jazzu na prozaická díla Škvoreckého psali mnozí literární vědci, mj. P. Trenský (*Josef Škvorecký*), K. Chvatík (*Melancholie a vzdor*), R. Pytlík (*Příběh pod mikroskopem*), Z. Heřman (*Próza džezem křtěná*), H. Kosková (*Hledání ztracené generace*), J. F. Szwed (*J. Škvorecký and the Tradition of Jazz Literature*) atd.

¹⁰² Například *Jazzová inspirace*, Odeon, Praha 1966, J. Š. a L. D.: úvod, uspořádání a medailonky amerických autorů, *Jazz Festival 1964* a *Jazz Festival 1965* uspořádali a napsali úvod a průvodní slovo, Praha: Hudební nakladatelství, 1964, 1965.

¹⁰³ TRENSKÝ, Pavel: *Josef Škvorecký*, Praha, H&H, 1985, s. 26.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 26.

3.4.3 Jazz jako strukturní a významový element románu *Zbabělci*

Hlavní hrdina *Zbabělců* si nemůže představit život bez jazzu, bez svého jazzbandu a bez svého saxofonu: „*Pro nás to byl život. A pro mě jedině život. Jediný možný a nejlepší.*“¹⁰⁵ Významné historické události – od 4. do 11. května roku 1945 – jsou pro Dannyho jenom pozadím, zdrojem nových zážitků, které mu umožňují ještě víc a intenzivněji pocítit krásu této hudby, ještě jednou si uvědomit, že pro něho neexistuje nic důležitějšího a krásnějšího než jazz.

Škvorecký byl jedním z prvních českých spisovatelů, který podal obraz posledních dnů druhé světové války skrze vědomí a oči mladíka, jehož hlavními zájmy jsou jazz, krásné dívky a snění o nich. Dannymu, který vyrůstal v malém městečku na severovýchodě Čech v typické atmosféře blahobytné rodiny, jež měla ve městě dobrou pověst a určitý vliv, dávala záliba v jazzu a anglosaské kultuře pocítit zúčastněnost na tom životě, který víří kdesi tam, za „velkou louží“, ve velkých rozzářených městech, kde z mnoha barů je slyšet vábivá hudba a zpěv jazzových sólistů. Nepříliš úspěšná dvoření se nejkrásnějším dívkám v Kostelci a neopětovaná láska k Ireně, to všechno někam mizelo, když Danny hrál na saxofon a díval se na své posluchače, na tančící páry a Irenu, kterou měl v náručí Zdeněk. Zůstával s ním jenom jeho saxofon a hudba: „... z oranžových a šafránových červánků na západě se ke mně skláněl nějaký nový a nově marný život, ale byl hezký a já jsem pozvedl trpytící se saxofon k němu a zpíval jsem a mluvil jsem z jeho pozlaceného korpusu, že ho přijímám a že přijímám všechno, cokoli přijde, protože nemohu nic dělat, a odněkud z té záplavy zlata a slunce se ke mně zase naklonila ta holka, co ji teprve potkám, a pohládila mě po tváři. Dole tancovali pásci, které jsem měl rád a které jsem měl za pár dní opustit, a měl jsem jít jinam, zase někam, a já jim hrál a myslel jsem na všechny ty obvyklé věci, na které jsem vždycky myslel, na holky a na jazz a na tu neznámou holku, kterou potkám v Praze.“¹⁰⁶

Když Danny vyznává lásku jazzu, podvědomě, aniž si to sám uvědomuje, se snaží odolávat ubíjející atmosféře protektorátu a svou generaci stavět do protikladu ke generaci starší. Jazz se pro něho stává vzpourou proti maloměšťácké přizpůsobivosti, falešnému revolucionářství, patetické frázi a neupřímnosti. Tato láska je měřítkem životních hodnot. Dokonce v tom, jakým způsobem a jakými slovy vyznává Danny lásku jazzu, je cítit výzva maloměšťácké nerozhodnosti a vyčkávání: „*Pro ně (otce) jsme byli flákači a jazz byla*

¹⁰⁵ ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha, 1981, s. 612.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 613–614.

*výstřednost a bláznivina. Ale pro nás ne. Pro nás to byl život.*¹⁰⁷

Danny dělí existující svět na ty, kteří mají jazz rádi, chápou ho a hrají, a na ty, kteří o jazzu nic nevědí, neuznávají ho a dokonce i nenávidí. Když Danny pozoroval vstup Rudé armády do Kostelce, připadalo mu *„neuvěřitelné, že opravdu existují, tihle lidé, kteří nevěděli nic o jazzu a asi ani o dívkách, jen se valili s revolvery na zamaštěných zadnicích, zarostlí, s lahvema vodky v kalhotách, rozjaření, opilí, vítězní, nemyslíci na věci, na které jsem myslel já, úplně jiní než já a strašně cizí, a přece přitažliví, obdivoval jsem se jim, tak tohle byla Rudá armáda, hnala se vpřed, zaprášená, divoká bez zastavení, smradlavá, barbarská, a já na ni čuměl a nevěděl jsem, jestli tady opravdu něco nezačíná, nějaká revoluce, a jestli tohle má co dělat se mnou a s mým světem“*.¹⁰⁸

Pro Dannyho jazz není jenom měřítkem lidských hodnot, ale také vzor, podle něhož může hodnotit a s nímž může porovnávat své zážitky a emoce. Například když Danny usiluje o Ireninu přízeň, je dokonce schopen vzdát se hudby: *„Přemýšlel jsem rychle, co tak skvělého umím, abych se toho moh vzdát. Na saxofon! Uměl jsem skvěle hrát na saxofon. Na tenora nebyl v kraji nikdo lepší: Tak toho bych se vzdal. Radši bych vůbec neuměl hrát, jen kdybych moh mít věci s Irenou, řekl jsem si. Pak jsem si to rozmyslel, a jak jsem byl zrovna v lásce až nad hlavu, přece jsem nevěděl, jestli bych to udělal opravdu, a řek jsem si, samozřejmě! Jistě! Jak by ne! Udělal bych to, Pane Bože, udělám to, přísahám, že už nebudu hrát, jestli mi dáš Irenu, pak jsem to zmírnil a řek jsem, že přísahám, že ve třiceti – nebo ve čtyřiceti – přestanu hrát, a přitom jsem si v koutku duše myslel, že do té doby se něco vyskytne a já nebudu moct tu přísahu dodržet, tak jsem vlastně neslíbil nic a nevzdal jsem se ničeho, ale přesto jsem Irenu miloval, strašně a nesnesitelně a hluboko v duši.*¹⁰⁹

Jazz má velký vliv na povahu hlavního hrdiny a jeho světový názor, láska k jazzu určuje Dannyho chování a jeho skutky. Jazz vytvořil pro Dannyho a jeho kamarády svět do značné míry idealizovaný a vzdálený světu skutečnému. Tím bolestivější je pak pro ně střet s krutou realitou, se smrtí a utrpením, který je doprovázen ztrátou romantických iluzí a snů. Právě díky jazzu je Danny také vnímavější vůči jiným hudebním projevům, například ho fascinuje hudba a zpěv rudoarmějců.

Jazz je součástí Dannyho života, jeho mládí, románeků, jeho lásky k Ireně. Hlavní hrdina chápe, že nenávratně mizí jeho svět, jeho mládí, že jeho city už nikdy nebudou tak hluboké a intenzivní. Odchází to, čeho si Danny velmi váží. Ale na cestě je nový život a nové

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 612.

¹⁰⁸ ŠKVORECKÝ, Josef: Zbabělci. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha, 1981, s. 597–598.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 581.

naděje.

Škvorecký používá jazz nejenom jako objekt, který popisuje, jako významový kód, ale jazz se pro něho stává také stylistickým prostředkem a zdrojem metafor a asociací.

Výše už byli zmíněni odborníci, v jejichž pracích najdeme srovnání Škvoreckého děl – včetně *Zbabělců* – s jazzovými skladbami. Radko Pytlík v *Hranicích vyprávění* věnuje tomuto problému značnou pozornost. Jde mu především o postižení podobnosti struktur literárního a jazzového díla, jednotných rysů v melodice, rytmu vyprávění a vývoje tématu v hudební skladbě. R. Pytlík vztahuje jazzovou hudbu především na monologické zpovědi hlavního hrdiny, a potom už píše o hudebnosti jako o rysu, který je příznačný pro vyprávění vůbec. Podle něho je pro monologické vyprávění v románu charakteristické „*oslabení větých přízvuků a mezivětných předělů, takže ve svém celkovém vyznění působí jako monotónní, jednotvárné plynutí. Tento dojem je zesílen oslabením vnitřního členění promluvy a nepřehledným odstupňováním větné závislosti*“.¹¹⁰

Některé věty v románu jsou velice dlouhé a zaujímají celou stránku, někdy dokonce i více. V těchto větách jsou myšlenky kumulovány, mísí se akcenty, zatímco struktura „minivět“ v rámci jedné velké věty zpravidla zůstává stejná: „*Ležel jsem vedle Ireny a myslel jsem na ni, na její pusy a na její teplá ramena a na ten pocit být s ní, mouchy bzučely a pak se mi najednou zdálo, že Irena oddychuje pravidelně, podíval jsem se a viděl jsem, že má zavřené oči a pusy pootevřenou a v ní malé lesklé světýlko a věděl jsem, že asi usnula, byla asi unavená po té noci, ležel jsem bez pohnutí, abych ji neprobudil, koukal jsem se na její obličej, sladký ve spánku, a na ňadra pod zeleně pruhovanou látkou a břicho a klín a opálené nohy, a jak jsem se díval, zase ke mně přicházely myšlenky, a já jsem myslel na ni, na Irenu a na to, jak to bude dál. Myslel jsem, že třeba Zdeněk opravdu padnul. Pak jsem myslel, že sladkou Irenku budu mít teď já a že bude chodit za mnou do pokoje, ale já jsem neměl svůj pokoj, myslel jsem teda, že to bude v Praze, a doufal jsem, že najdu taky nějakou takovou liberální bytnou a že za mnou bude Irena chodit, někde v tmavém činžáku to bude, v takovémhle podobném pokoji, Irena vyskočí z tramvaje v dešti, s průhlednou pláštěnkou s kapucí přes šaty, přes svůj manšestrový kostým, a na dláždění budou svítit obrazy luceren...*“ atd.

Hypnoticky monotónní opakování začínají hrát v textu hlavní roli, významový obsah je odsunut do pozadí. Takto Škvorecký zvýrazňuje intonační a melodický charakter textu. Podle názoru R. Pytlíka takový způsob vyprávění má intonaci, která připomíná litanie nebo

¹¹⁰ PYTLÍK, Radko: *Hranice vyprávění* (Nad Škvoreckého *Zbabělci*). In: PYTLÍK, Radko: *Příběh pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha, 1966, s. 32.

biblické žalmy, „*zdůrazňující na pravidelném rytmickém podkladě paralelismus zvukových přeryvů, intonace skrývající vzrušenou expresivitu hlasu a tónbrů pravidelným rozložením přízvukových center a odevzdaným klidem závěrečných kadencí*“.¹¹¹ Způsob vytváření intonační linie v románu, pro niž je příznačný nesoulad rytmu a melodie, opakování rytmických a významových konstant, výskyt leitmotivů, nám jednoznačně umožňuje určit druh hudby, kterému je příbuzný – je to blues.

Jak je všeobecně známo, blues je jedním z nejstarších stylů jazzové hudby, vlastně je jeho základem. V klasické podobě je blues sólová píseň, která se objevila v černošském prostředí amerického Jihu. Není možné naprosto přesně určit to, co blues předcházelo, ale je jisté, že má africké kořeny.¹¹²

Pro blues jsou příznačné pomalé, monotónní rytmy s opakujícími se hudebními variacemi. Charakter poetického textu je zpravidla stroze dodržován. Jde především o trápení a nešťastnou lásku. „*Na rytmickém půdorysu, jenž sám o sobě působí melancholicky aktualizací pravidelného časového sledu, jeho uplývání a prchání se výrazně rýsuje melodie, nesená lidským hlasem, nebo nástrojem, jenž se hlasové technice přizpůsobuje (blue-tóny, vibrací, glissandem apod.). Ostře nasazený, hrdelně zabarvený hlas, jehož melodie je více než kantilénou výkřikem, lomí se v náhlém, až křečovitém spádu do melancholické hloubky tzv. blue intonace,*“ píše R. Pytlík.¹¹³ Na rozdíl od jiných druhů jazzové hudby, například spirituálů, je blues monologem, zповědí jedince, a to zповědí velice intimního a upřímného rázu. Jedinec, který zpívá blues, je sám, je zklamaný a melancholický. V blues chybí náboženská exaltace, odráží se v něm všední život, obyčejné problémy a malé lidské radosti.

Velice důležitá je pro blues jeho blízkost ústnímu projevu, narativní způsob přednesu. Monologické vyprávění v románu dodržuje uzavřený hudebně-výrazový bluesový systém: třířádková struktura s opakovaným zvoláním a odpovědí, to všechno je doprovázeno melancholickou intonací a v některých případech pochmurnou, baladickou náladou a k tomu dodáme ještě specifické bluesové noty, což vytváří tzv. *blues area*. („*Já měl vzdělání a všichni je tu měli, a pohodlí a civilizaci. Koneckonců vzdělání bylo jen nedůležitá samozřejmost jako třeba železnice a aspirin. A důležité byly holky a muzika. A myšlení na ně.*

¹¹¹ Tamtéž, s. 32.

¹¹² V této práci ponecháváme stranou dějiny jazzu a blues, zkoumání toho, jak a co spojuje jazz, který vznikl na základě sjednocení dvou kulturně-historických trendů – evropského a afrického, přičemž ten africký pramení bezprostředně z mýtů a prastarých písní, které se zpívaly na kultovních slavnostech, se současnou prózou, jak se mytologický původ folklorní kultury, která je vyjádřením primitivní, originální podstaty jedince, projevuje v současném člověku.

¹¹³ PYTLÍK, Radko: Hranice vyprávění (Nad Škvoreckého Zbabělci). In: PYTLÍK, Radko: *Příběh pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha, 1966, s. 32.

A docela nakonec, koneckonců, nebylo důležité nic.“).¹¹⁴

Velice zajímavá je skutečnost, že hlavním hrdinou románu je saxofonista. Porovnáme-li part tenorsaxofonu v big-bandu s Dannyho monology ve *Zbabělcích*, najdeme tu něco, co mají společné – většinou sólistickou funkci, zvýrazňování melodie a udávání tónu.

Tvůrčí inspirace jazzem zasahuje nejenom do vnitřní struktury prózy Škvoreckého, ale určuje i estetiku románu. Jazz má v sobě podivnou životní energii, což je charakteristické pro umění, které je určeno k saturaci reálných, všedních potřeb lidí. Potvrzují to i názory hudebníků, kteří pokládali za „jazz nejenom to, *co se hraje, ale jak se hraje*“, kteří si mysleli, že „jazz je spíš způsob hraní než konkrétní hudební text“.¹¹⁵ Pro tento způsob hraní jsou charakteristické znaky, které můžeme objevit nejenom v poetice, ale i v estetice *Zbabělců*.

Velice svéráznou povahu dodává románu polyrytmie, která je příznačným rysem jazzové rytmiky. Podstata tohoto jevu spočívá v simultánním průběhu více rytmických linií. Motivy mají stejnou hodnotu a význam, nejsou na sobě závislé, jejich pohyb a vývoj jsou paralelní. Příkladem polyrytmie v románu jsou stále se opakující myšlenky „o *Ireně, pražském dixilendu a té holce*“, kterou hrdina určitě potká v Praze. Sem můžeme zařadit ještě jeden „hudební“ motiv, ještě jednu rytmickou konstantu – myšlenku o „*revoluci*“. Větou „*Tak revoluce se vodkládá na neurčito*“ se román začíná. Téma „*revoluce*“ v té či oné podobě se ve *Zbabělcích* objevuje v celém průběhu románu. Občas se skoro ztrácí, když je potlačeno do pozadí jinými, momentálně dominujícími tématy, někdy naopak zní naplno a nutí svého hrdinu přemýšlet o svém životě, všimnout si těch změn, které s sebou přináší. Tyto základní myšlenky, významové konstanty jsou vrstveny na melodickém půdorysu románu a přispívají k jeho jazzovému vyznění (charakteru).

Dalším základním rysem jazzu je synkopování, což lze definovat jako „*aplikaci metricky stejných rytmických struktur různé délky na dominující rytmus*“.¹¹⁶ Jak se uvádí v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*, „synkopování je prezentováno na pozadí či v kontextu realizovaného beatu jakožto reálně zaznívající pravidelné úderové pulsace... Efekt synkopace vyplývá z rozporu mezi „očekávaným“, tj. mezi danou vztahovou soustavou, a „odchylkou“ od této soustavy“.¹¹⁷ Ale především je důležité, že „synkopace vznikne umístěním dlouhých tónů na lehké taktové doby, zdůrazněním tónů na lehkých dobách

¹¹⁴ ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha, 1981, s. 598.

¹¹⁵ KOLLIER, James, L.: *Stanovlenije dzhaza*. Moskva: Raduga, 1984, s. 9.

¹¹⁶ KONEN, Vladimír: *Rozhdenije dzhaza*, Moskva: Raduga, 1990, s. 54.

¹¹⁷ *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Praha, 1980, s. 344.

nebo frázováním v pasáži tónů stejné časové hodnoty“.¹¹⁸ Takto rytmické ladění přichází o vyváženost. Synkopa pomáhá vyhnout se banálním, očekávaným akcentům, mnohonásobně zvětšuje účinek improvizované výpovědi.

Pravidelným opakováním a četnými paralelami s přesouváním akcentů se vyznačují některé elementy textů, například stereotypní závěry částí „*Pondělí. 7. května 1945*“, „*Úterý. 8. května 1945*“, „*Středa. 9. května 1945*“, monotónní dialogy Dannyho a Ireny, v nichž Danny vyznával lásku. Ani poté, co Danny zkouší štěstí u jiné kostelecké krásky, nemění se jeho taktika, jeho slova, jen jméno Irena je nahrazeno Miki, Lucií nebo Evou. To všechno vyvolává dojem stálých návratů k začátkům.

Ve *Zbabělcích* se projevila i další zvláštnost jazzové hudby – tendence uzavírat motiv nikoli cézurou, ale používat jej jako začátek dalšího improvizčního rozvíjení. Můžeme to vidět nejenom na obsahové a intonační úrovni, ale také v rovině strukturní, kde dělení textu na věty ztrácí svůj funkční význam.

Ztráta vedoucí role funkční harmonie, větší důraz na „tematismus na pozadí a následkem toho – rozpad harmonie, rytmu, melodie, odmítnutí měkké, pro sluch příjemné harmonie, která se zakládá na trojzvucích, absence evropské temperace, sklon k atonalitě, polytonalitě a k složitým rytmům – to všechno se projevuje jako nové rysy psychologie XX. století. Tyto nové rysy můžeme najít i v hudbě“, míní Vladimír Konen.¹¹⁹ Dodejme, že je najdeme i v literatuře.

To podstatné, čím se jazz liší od tradiční evropské hudby, je kladení důrazu na improvizaci, které se projevuje v bezprostřednosti citů, v okamžité tvůrčí inspiraci. Improvizace vyžaduje spontaneitu. Právě spontaneita, autentičnost jsou příznačné pro *Zbabělce* Škvoreckého. Improvizace poskytuje možnost volně, bez jakýchkoli zábran vyjádřit své pocity. Proto se jazz stává v tomto románu symbolem odporu vůči konformizmu, morální přetvářce a falešnému vlastenectví.

Ve *Zbabělcích* J. Škvoreckého má jazz několik funkcí. Jazz je metaforou svobodného života, života, který se neřídí zákony protektorátu a je zbavený přetvářky a pokrytectví. Jazz je také svérázným klíčem pro hlubší a komplexnější chápání psychologie a povahy hlavního hrdiny.

Jazz je neustále přítomnou komponentou díla J. Škvoreckého, základním elementem, který vytváří strukturu jeho próz a určuje vnitřní architektoniku románu *Zbabělci*. Jazz má značný vliv na styl románu, jeho metafory, dynamiku postav, ozvláštňuje ústní rytmus a

¹¹⁸ Tamtéž, s. 344.

¹¹⁹ KONEN, Vladimír: *Rozhdenije džaza*, Moskva: Raduga, 1990, s. 63.

rytmus vyprávění.

Spojitost románu s jazzem dává možnost rozšířit sémantické pole textu a asociací jím vyvolaných. Škvoreckého *Zbabělci* překračují hranice literárního díla, stávají se metatextem s prvky intertextuality a mohou být pokládáni za vzor přirozené a harmonické syntézy umění.

3.5 Synopse a scénáře k románu *Zbabělci* jako mezikrok k filmové adaptaci

Zbabělcům patří v naší analýze zvláštní místo: film podle Škvoreckého románu dosud nevznikl, existují jenom textové „adaptace“ v podobě scénářů a synopsí. Z toho vyplývá, že nemůžeme podrobit analýze konečný výsledek neexistující filmovou adaptací, nemůžeme posoudit účinnost a adekvátnost zvolených prostředků filmové řeči (kamera, perspektiva, rytmus, hudba a zvuky apod.) a scénicko-výtvarné řešení filmu. Ale relativitu závěrů se pokusíme kompenzovat badáním jiného aspektu, a to porovnáním originálu, tj. editovaných *Zbabělců*, se scénáři, které na jeho základě vznikly a jsou svérázným mezikrokem mezi literární předlohou a filmem, za účelem objevování scenáristických postupů a zásad práce s literárním dílem, hledání shod a rozdílů románu a scénářů v oblasti tematické, ideové, estetické, emocionální (selekce a redukce motivů, eliminování postav a dějových linií, změna významových akcentů atd.), pochopení fenoménu adaptace, převodu jednoho sémiotického systému do druhého.

Přínosným se nám jeví také pohled na synopse a scénáře z časového hlediska: první vydání románu *Zbabělci* spadá do roku 1958, synopse Miloše Formana a Josefa Škvoreckého byla napsána v r. 1968, další zájem o toto zásadní dílo současné české literatury registrujeme na přelomu 20. a 21. století ze strany Petra Jarchovského, Jiřího Menzla, Vladimíra Michálka Bohdana Slámy a Andrey Sedláčkové. Podle našeho názoru došlo v nové historické situaci k aktualizaci významu románu Škvoreckého, k jeho znovu přečtení novými generacemi čtenářů, které se může lišit ve vnímání zobrazených historických událostí, postav románů a i z hlediska jazykové stránky. V naší práci se budeme věnovat synopsi M. Formana a J. Škvoreckého zajímavé především z hlediska autorské účasti na projektu, scénářům P. Jarchovského a B. Slámy, k nimž jsme měli dostup a které jsme mohli studovat. Je třeba se zmínit o ještě jednom scénáři ke *Zbabělcům*, to je již hotový scénář Andrey Sedláčkové,¹²⁰ která ho bude převádět do filmové podoby jako režisérka. Právě tento projekt má největší

¹²⁰ A. Sedláčková již má zkušenosti s adaptací prózy J. Škvoreckého. V roce 2009 natočila film *Rytmus v patech*, který měl příznivé ohlasy kritiky a diváků.

šance být realizován. Podle A. Sedláčkové natáčení filmu by mělo začít na jaře roku 2013.¹²¹ I když J. Škvorecký se bezprostředně nepodílel na psaní scénáře, byl režisérce nápomocný radami a poskytl ji potřebný dokumentární materiál. Josef Škvorecký si její scénář ještě stihl přečíst, a přestože se od knihy liší, byl s ním spokojen¹²².

3.5.1 Synopse Josefa Škvoreckého a Miloše Formana

Původně měl filmovou adaptaci *Zbabělců* v 60. letech minulého století dělat M. Forman. Spolu s autorem románu v r. 1968 napsal filmovou povídku, nebo přesněji synopsi scénáře. Události srpna 1968 ale změnilы nejenom jejich tvůrčí plány, ale zasáhly i do jejich životů.¹²³ V exilu J. Škvorecký přeložil synopsi do angličtiny, ale k natáčení filmu v USA nakonec taky nikdy nedošlo. Nezachovala se ani původní česká verze synopse, J. Škvorecký ji musel přeložit ze svého dřívějšího anglického překladu.

Námi analyzovaná synopse je devítistránkový text, který je rozdělen do sedmi pojmenovaných částí (nebo spíš osmi částí). První část má „název“ *Před titulky* a je expozicí, která by měla navodit atmosféru posledních dní války a vytvořit výběrem scén a jejich seřazením značně ironický charakter nahlížení na všechny události a jejich aktéry, který se občas blíží absurditě. Autoři nezachovávají ani deníkovou formu, již má román, ani chronologické členění na dny (od pátku 4. 5. 1945 do pátku 11. 5. 1945), dokonce je děj v synopsi je zkoncentrován do čtyř dní.

V textu synopse je přítomná zvuková, vizuální a verbální stránka. Zmiňuje se hudba, která by měla znít na začátku filmu (*Horst Wessel Lied*, pak parodie na *Horst Wessel Lied*, a nakonec „krásný, živý zvuk dixielandového jazzu“) ¹²⁴ a během určitých scén. Ve filmu by byly slyšet německé písně, jazz a dechová hudba – tři proudy, symboly, které jsou současně i výraznými významovými dominantami filmu.

¹²¹ Všechny údaje o scénáři A. Sedláčkové k *Zbabělcům* jsou čerpány z rozhovoru, která režisérka poskytla. J. Peňasovi, http://www.lidovky.cz/ln_kultura.asp?c=A120314_191841_ln_kultura_bt

¹²² Viz: http://hradec.idnes.cz/skvoreckeho-zbabelci-by-se-meli-natacet-i-v-nachode-scenar-autor-ctel-1g3-/hradec-zpravy.aspx?c=A120107_1712360_hradec-zpravy_dmk

¹²³ „Ale pak už se politické události řítily rychleji než požár. Padl Novotný, nastoupil Dubček, a jednou jsme se s Milošem sešli a usoudili, že nadešel čas udělat to, co si sesazený prezident myslel, že chceme udělat, když zasáhl proti *Eine kleine Jazzmusik*. Natočit *Zbabělce*. Miloš však měl kontrakt s Paramountem a námět na film o americké mládeži. Tak jsme pouze naskicovali synopsi a dohodli se, že Miloš odjede do USA, natočí svůj film, já mezitím připravím první verzi scénáře, pak ji spolu doděláme a v létě 1969 natočíme... To bylo na jaře 1968 a v srpnu zasáhly tanky. Zdá se, že naši spolupráci štěstí nepřaje“. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha, 1991, s. 104–105.

¹²⁴ FORMAN, Miloš, ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci. Filmová povídka na motivy stejnojmenného románu J. Škvoreckého*. In: *Danny*, č. 1, 2004, s. 3.

Jak zdůrazňují M. Forman a J. Škvorecký, „zvraty a variace hudby by měly hrát ve filmu důležitou roli“:¹²⁵ *Horst Wessel Lied – parodie na Horst Wessel Lied*, „zeswingovaný starý song plavců na Volze Ej uchněm“.

Synopse Formana-Škvoreckého je založena na následujících událostech: zatčení Dannyho německou armádou, čemuž předcházelo povídání s Irenou u pošty, zásah pana Šabaty a osvobození Dannyho, hlídkování ve městě a „střet“ s německými tanky za městem, osvobození Kostelce Rudou armádou. Jak se můžeme přesvědčit, z románu je vynecháno hodně, ale všechno, co je vynecháno nebo použito (dialogy, scény, postavy), slouží určité myšlenkové dominantě tvůrců filmu. Problém velkých epických děl (a *Zbabělce* mezi ně můžeme směle zařadit) nutí k redukci, „osekávání“, „oklešťování“, „ořezávání“ tematické stavby originálu, jak píše M. Mravcová.¹²⁶ Princip výběrovosti je podmíněn právě myšlenkovou dominantou a režisérským záměrem.

Sám žánr synopse předpokládá krátce a přibližně naznačené dějové linie. Dost často v ní chybí dialogy. Místo nich najdeme odkazy na dialogy v knize, nebo jsou dialogy podány ve tvaru nepřímé řeči. Napsány jsou jenom asi nejdůležitější dialogy, které určují celkové vyznění filmu. V některých pasážích dochází ke konfrontaci s románem, například epizoda hlídkování a zadržení nočního chodce: „*Nakonec je zcela zřejmé, že zadržený se vracel od paní Šabatové – na rozdíl od románu chlapci jeho přiznání uslyší, takže od této chvíle nabudou všechny řeči a komentáře pana Šabaty ironického významu*“.¹²⁷ Nebo scéna, v níž Danny přijde oznámit Ireně Zdeňkovu smrt: „*V podstatě se přidržíme scény, jak je popsána v románě, jenomže tady, na rozdíl od románu, Irena je si jista, že Zdeněk padl*“.¹²⁸ Dále se situace vyvíjí pro Dannyho velice slibně, ale jen do určitého okamžiku – Zdeňkova návratu.

V synopsi Formana-Škvoreckého je podle našeho názoru dobře vyvážena oblast Dannyho privátního života a života kolektivního na pozadí významných historických událostí. Tyto oblasti se navzájem doplňují a obyčejnost, originalita, důležitost, absurdita jedné se zdůrazňují tou druhou. Každodenní, obyčejné věci se měří historickým měřítkem, a proto nezískávají na důležitosti a významu, ale naopak se stávají ještě více obyčejnými a odhalují absurditu situací a událostí Velké historie. Jako příklad uvedeme tři scény: Dannyho klábosení a vytahování se před Irenou a snaha na ni zapůsobit vede k jeho zatčení, české neozbrojené hlídky versus ozbrojené hlídky německé, dialog Dannyho rodičů o reprezentaci rodiny

¹²⁵ Tamtéž, s. 3.

¹²⁶ MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. Praha, 1990.

¹²⁷ FORMAN, Miloš, ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci. Filmová povídka na motivy stejnojmenného románu J. Škvoreckého*. In: *Danny*, č. 1, 2004, s. 6.

¹²⁸ Tamtéž, s. 8.

v revoluci je odůvodněn spíš strachem o synovu budoucnost: kdyby se nezúčastnil revoluce, pak by ho nevzali na univerzitu atd.

Jakým by byl film, natočený podle scénáře založeného na této synopsi, my můžeme jen spekulovat. Možná by to byla komedie, o čem mohou svědčit následující citáty: „*Atmosféra filmu, který až dosud byl spíš komediální, se změní*“,¹²⁹ „*ve scéně, která následuje, by směs komedie a tragiky měla dosáhnout vrcholu*“.¹³⁰ Je to velice příznačné. Sami tvůrci scénáře určují celkové znění a žánr filmu, přitom zdůrazňují komičnost na první pohled bezvýznamných všedních událostí a událostí historických jako prizma vnímání a myšlení o světě. Pokud ale vzpomeneme filmy, které M. Forman natočil v 60. letech minulého století, můžeme předpokládat, že i *Zbabělci* by byli ovlivněni jeho poetikou. Téma hrdiny, který nějakým způsobem vymyká svému prostředí a byl opozičně vzdálen své rodině a těm, kdo v malém městě si jen hraje na revoluci, bylo blízké M. Formanovi. Možná by to byl opravdu nejlepší ze všech možných filmů podle *Zbabělců*.

Adaptační řešení předpokládá subjektivní vztah adaptátora k literární předloze, který je podmíněn mnoha faktory, například může být buď založen na tradicích kolektivní recepce literárního díla a jimi ovlivněn, nebo s tradicemi kolektivního čtení polemizovat a v krajním případě je popírat. V případě, že se autor románu sám podílí na jeho filmové adaptaci, je jedním ze scenáristů (jako například *Zbabělci*), jde o autorský film s kreativní motivací.

J.–C. Carrière v práci „*Vyprávět příběh*“ napsal: „*Klasický text kotví v jisté nadčasovosti. Když ho adaptujete, přizpůsobíte ho pochopitelně našemu světu...Tělo zůstává, ale šat se mění*...“¹³¹ a tím nastínil velice důležitý problém všech adaptací klasiky – adaptace z perspektivy současnosti a ze stanoviska zaujatého režisérem.

3.5.2 Scénář Petra Jarchovského

Scénář Petra Jarchovského *Zbabělci* vychází ze synopse Miloše Formana a Josefa Škvoreckého a je rozšířen o řadu epizod a postav.¹³² Základ filmového děje by tvořily události ve městě (zatčení Dannyho u pošty, hlídkování, očekávání osvobození a zamazávání německých nápisů, ubytování anglických zajatců, střet s německými tanky, poprava zajatých esesmanů, smrt paní doktorové Vašákové, vítání Rudé armády), byla by to dominující

¹²⁹ Tamtéž, s. 8.

¹³⁰ Tamtéž, s. 8.

¹³¹ CARRIÈR, Jean-Claude, *Vyprávět příběh*, Praha, 1995, s. 17.

¹³² JARCHOVSKÝ, Petr: *Zbabělci*. Podle stejnojmenného románu Josefa Škvoreckého. Literární scénář, V. verze, 2000.

historická linie, která by byla proložena scénami, které se týkají soukromí hlavního hrdiny (scény doma s rodiči, typické dialogy o všem a o ničem s Irenou). Ze scénáře je patrné, že by se ve filmu nepoužíval voice-over, pro diváka by Danny Smiřický byl jen jednou postavou z mnoha a jeho filmový obraz by se vytvářel jen na základě dialogů a činů. Danny je přítomen skoro v každé scéně, což má za cíl vsugerovat pocit jeho všudypřítomnosti a to, že je to právě on, kdo „vypráví příběh“.

P. Jarchovský neredukuje čas a zachovává původní strukturu románu, děj se odehrává během 8 dní: od pátku 4. 5. 1945 do pátku 11. 5. 1945, o čemž by diváky měly informovat titulky. Určité změny zasáhly postavy Dannyho kamarádů a lásek. Například Rošťá Pitterman a Přema Skočdopole stejně jako Danny a jiní kluci hrají v jazzbandu, jen Zdeněk Pivoňka „jediný nepatří do kapely“, Marie Dreslerová je dcerou hostinského a s Irenou Danny kdysi krátce chodil, ale zřejmě zklamal její důvěru, a byl vyměněn za spolehlivého sportovce Zdeňka. Jak píše ve scénáři Jarchovský, „revoluční týden je pro něj [Dannyho] pozadím pro dohru – jakousi codu – vztahu s jeho láskou. I když ji stále prožívá, je již minulostí...“¹³³

Stejně jako Forman a Škvorecký i Jarchovský zdůrazňuje roli hudby, uvádí názvy konkrétních skladeb, které by měly ve filmu zaznít a navodit dobovou atmosféru, popisuje drive.¹³⁴ Ve filmu, natočeném podle scénáře P. Jarchovského, by byl zajímavě vyřešen závěr filmu. Danny s jazzbandem hraje v Port Arthuru pár týdnů a možná i několik měsíců po válce (po revoluci), tento časový odstup v románu chybí. Ve filmu bychom viděli určitou rekapitulaci s každou z postav. Sen Dannyho odjet do Prahy a tam potkat neznámou holku je ve filmu zpřítomněn, přiblížen a vizualizován: ve finále této scény olejomalba Mistra Lechlera, na níž jsme před několika vteřinami viděli panoráma Kostelce, se mění a my již vidíme Hradčany a pod pódiem, na němž Danny hraje na saxofon, stojí neznámá holka, zcela ztracená a uhranutá Dannym a jazzem.

3.5.3 Scénář Bohdana Slámy *Jak hrozně hezkej svět*

Tento scénář je blíže textu románu, co se týče motivů, zobrazených událostí, děje postav, ale je i víc originální v tom, jak rozvíjí motivy, jak staví akcenty, mění charakter

¹³³JARCHOVSKÝ, Petr: *Zbabělci*. Podle stejnojmenného románu Josefa Škvoreckého. Literární scénář, V. verze, 2000, s. 3.

¹³⁴ Například záběry Port Arthuru ve čtvrtém obrazu jsou doprovázeny „ústředním motivem, tradicionál Saint James Infirmary Blues. Tento song může být používán v nejrůznějších modifikacích, jako dravá, málem pochodová skladba, jako komorní teskní blues, jako dramatický motiv, ve zpívané i instrumentální verzi, v sólových partech jednotlivých nástrojů atd...“ In: Tamtéž, s. 6.

postav a celkové vyznění díla.¹³⁵ Tento scénář, napsaný na motivy románu Škvoreckého, je příkladem interpretace s elementy modernizace. B. Sláma se nesnaží za každou cenu zachovat styl *Zbabělců*, jeho postavy mluví spíš jako naši současníci. Podle našeho mínění by to byl dobrý film s čistě filmovými efekty: při snaze držet se textu románu, a to nejenom obsahově, ale i zachováním vypravěčských technik nebo jejich napodobováním, by se k tomu pravděpodobně používaly specifické prostředky filmového kódu. Ve scénáři například najdeme několik scén (Hrdina – s. 16), které jsou ireálným dějem, snem Dannyho a zároveň vizualizací Dannyho vnitřních monologů, jejich převedením do vizuální podoby je vytvořen dojem vyprávění v 1. osobě. Ve srovnání s literární předlohou se ve scénáři víc pozornosti dostává představitelům „otců“, také tatínkovi a mamince Dannyho. Danny nemá harmonický vztah se svým otcem, podstatně bližší je mu maminka.

Další prostředek: verbalizace vnitřního monologu hlavního hrdiny (scéna Duše a tělo – s. 29-30), pravděpodobně by se nepoužíval voice-over. Danny se modlí a my slyšíme (vidíme), co zrovna cítí, co slibuje Panence Marii a čí obličej místo obličej Panenky Marie vidí. Struktura této scény je velice příznačná pro celý scénář, eventuálně by byla příznačná pro film. Klíčovým slovem v ní je *marnost*: „*Na Dannyho padá marnost*“. Danny kupuje od Bertý Moutelíka fotky, jež byly pořízeny skrz skleněnou střechu ženských sprch v městských lázních: „*Irenka v lázních. Irenčino božské tělo v mistrovském podání Bertovy leicy...*“ (s. 29). Z této scény je zřejmé, že Danny je Bertovým stálým zákazníkem. Dále následuje modlitba klečícího Dannyho před oltářkem Panenky Marie. Tato část je věnována otázce duše: „*Zdravas, královno, matko milosrdenství, mě je tak tupě... Naděje naše, k tobě voláme... Mě je tak tupě, necejtím vůbec nic. K čemu je Irena? K čemu je jazz? K čemu je všechno? Necítím nic.....Dej, abych miloval Irenu. Dej, abych ji získal a aby si mě vzala a abych s ní mohl dlouho a šťastně žít... Protože já mám jenom Irenu a miluji jenom Irenu a Irena je pro mě všechno. ... Já vím, že nejde jen o tělo, já vím, že jde o duši, jde hlavně o duši, ale já s ní o tom nemůžu mluvit, já s ní musím jen pořád blbě kecat. Mluvit se s ní nedá, jenom kecat. Bože dej, ať s ní nemusím pořád jenom tak blbě kecat!*“ (s. 29). Z modlitby Dannyho vyruší důstojný pan Meloun, který se netrpělivě ptá na fotografie. Danny mu dá půlku toho, co nafasoval od Bertý, a je také očividné, že pan Meloun je stálým Dannyho zákazníkem.

Uvedené námi scénáře poskytují možnost nahlédnout do tvůrčího procesu adaptace a pokusit se pochopit principy fungování literární předlohy v novém médiu. Nezpochybnitelně

¹³⁵ SLÁMA, Bohdan: *Jak hrozně hezkej svět. Na motivy románu Josefa Škvoreckého Zbabělci. Synopse.* 2001.

velký význam má i ten fakt, kdo je adaptátorem. P. Jarchovský a B. Sláma vybrali ze složitého a těžce uchopitelného románu to, co bylo jím blíž, co je oslovilo nejvíce.

Zkoumání adaptace na stadiu scénáře je inspirativní nejen z hlediska porovnání předlohy a scénáře, ale především z hlediska nového pohledu na literární dílo, na to, jaké filmové prostředky mohou být použity pro adekvátní intermediální transpozici.

4. Tankový prapor

4.1 Vypravěčství v románu

Román *Tankový prapor* byl napsán Josefem Škvoreckým v r. 1954 hned po návratu z vojenské služby. Román má podtitul *Fragment z doby kultů*, který je asi možné vysvětlit tím, že Škvorecký měl v úmyslu napsat „velký český román“, jehož první částí by byl právě *Tankový prapor*. „Román, napsaný v roce 1954, byl několikrát zamítnut, odložen, odsunut, vyšly z něho porůznu všemožné ukázky a zkráceně se četl v roce 1968 v pražském rozhlase. Na podzim 1969 byl konečně vysázen, zkorigován a připraven k tisku, a potom znovu odložen, tentokrát „na neurčito“. Vyšel pouze u Gallimarda v Paříži“, – vzpomínal J. Škvorecký.¹³⁶ Román má autobiografické rysy a jeho hlavním hrdinou je rotný Danny Smiřický. Román je rozdělen na devět kapitol¹³⁷ a téměř v každé z těchto kapitol je přítomná postava rotného Smiřického.

Vyprávěcí model románu *Tankový prapor* se liší od typů vyprávění, které byly použity v jiných dílech cyklu s hlavní postavou Dannym Smiřickým. Na rozdíl od jiných prozaických děl, která vytvářejí cyklus s hlavním hrdinou Dannym Smiřickým a jsou napsána v ich-formě, je román *Tankový prapor* napsán v er-formě. Je to funkční a má své opodstatnění. V románu, který se vyznačuje osobitou strukturou - určitým zřetězením různých příběhů a komických historek z vojenského života, je Danny, jedna z mnoha postav románů, je také jednotlivým kompozičním elementem. Takhle o něm napsal v *Rekomandaci* Jiří Voskovec: „A tomu epickému utkání přihlíží náš Danny. Přihlíží i pomáhá. Kronikář i účastník, srandista i snílek. Tu bezpečně za větrem v něžných záclonkách milostné ložnice, tu v poli s duchapřítomností bývalého improvizujícího saxofonisty. Rotný Smiřický vystupuje v tolika prolínajících se náladách s příslušnými maskami, že až skoro ztrácí totožnost“.¹³⁸

V románu se důsledně udržuje objektivní forma vyprávění ve 3. osobě. Vypravěč má dobrý přehled o tom, co se děje, přesně popisuje okolnosti, činnosti mužstva, důstojníků, atmosféru noci, může se zmínit o náladě nebo emocionálním rozpoložení postav, ale „nemá přístup“ k povědomí hlavního hrdiny. V textu románu se vyprávění ve 3. osobě doplňuje pasážemi, v nichž rotný Smiřický v duchu komentuje to, co vidí, jak myslí a co cítí: „Rotným

¹³⁶ Viz ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha, 1991, s. 210–211.

¹³⁷ *Tankový prapor*, který vyšel v r. 1998 jako 10. svazek Spisů Josefa Škvoreckého má sedm kapitol, sám autor pak spojil kapitoly tak, aby se vytvořila sedmičlenná kompozice.

¹³⁸ ŠKVORECKÝ, Josef: *Tankový prapor*, Praha: Galaxie, 1990, s. 11–12.

lomcoval vztek. Není v ní trošku logiky. Blbče, řekl si, když se poněkud ovládl. Blbče blbej. Od který doby je v ženských logika? ...Bože, Bože, Bože, Bože! Nenapadlo ho říct nic jiného než: „Lizeto, nech mě u sebe“.¹³⁹ Nebo ještě příklad: „Budulín tedy sežrán nebyl, pomyslel si truchlivě rotný, odložil zápisník a oddal se požitku z absurdního pocitu, proč tu vlastně sedí, když je skutečně jenom primus inter pares. Asi proto, že jsem ji miloval. No. Asi proto, že mi nedala. Buď je to ješitnost, nebo ještě láska. A co Janinka? Inu, Janinka. Asi teda proto, že mi nedala. Proto asi teda je to pořád láska. Potěšen tou definicí podlehl vojenské únavě a usnul“.¹⁴⁰

I v *Tankovém praporu* zůstává Danny mistrem dialogů v podstatě o ničem. Ve scéně, kdy svádí Lizetku, se projevuje jako zkušený debatér, obratně používající náboženské myšlenky a teologické argumenty, a nadějný manipulátor.

Symbolem absurdity života se stává v románu jazyk, který Helena Kosková označuje za „vyprázdněný“. Dvě jazykové vrstvy vytvářejí dva póly: lidový, vulgární jazyk je opozicí kostrbatému jazyku důstojníků, kteří se snaží mluvit spisovně, ale jejich jazyk je založen na ideologických a politických klišé, na armádních rozkazech a předpisech. Tím, jakým jazykem mluví postava, je určeno, jakou pozici zaujímá, důstojníci versus vojáci. Danny „*stojí mezi oběma póly: světem důstojníků, ke kterému má skrytě ironický odstup jako jiní intelektuálové, a světem mužstva, kterému velí a jehož spontánní lidovost je mu cizí,*“¹⁴¹ - tak charakterizuje pozici rotného v románu H. Kosková.

V textu *Tankového praporu* můžeme najít různorodé jazykové projevy: například úchvatné dialogy v kapitole *Provedení zkoušky FO u tankového praporu*, básně (amatérské a nejenom amatérské), poznámky v zápisníku Lizetky, vojenské zprávy a hlášení, ideologické projevy důstojníků, promlouvajících vojákům do duše.

Vojenská tematika dominuje ve třech kapitolách románu, tam najdeme elementy situační komiky, která byla inspirována filmovou groteskou¹⁴² (například kapitola *Noc v posádkovém vězení*).

4.2 Hlavní postavy v románu i ve filmu

Rotný Danny Smiřický je hlavním hrdinou románu i filmu, je přítomen skoro ve všech kapitolách (kromě kapitoly *Divizní kolo armádní soutěže tvořivosti*) a scénách (kromě

¹³⁹ Tamtéž, s. 187.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 183.

¹⁴¹ KOSKOVA, Helena: *Škvorecký, Praha*, 2004, s. 63.

¹⁴² Podrobněji: tamtéž, s. 60.

panoramatických záběrů a několika scén například s Malinkatým Ďáblem); projevuje se ve vztazích s podřízenými a nadřízenými, Janinkou Pinkasovou a Lizetkou, s představiteli civilního světa a armády. Danny je vždy jedním z mnoha, jedním z ostatních, nachází se uvnitř děje, kterého se buď aktivně účastní (2. část zkoušky FO, milostná linie – s Janinkou a Lizetkou), nebo pozoruje (1. část zkoušky FO, scéna ve vězení).

O autobiografických prvcích v románu můžeme hovořit na základě shod v biografii Dannyho a J. Škvoreckého. Ve filmu je tento rys ještě víc zesílen vizuální podobou Dannyho (Lukáš Vaculík) a autora románové předlohy. Určité změny se dotkly i Lizetky – platonické lásky Dannyho. Z filmu není patrné, že Lizetka je vdaná paní, že je katolička (která neuznává rozvod) a je zastánkyní „malých hříchů“ a nikdy se nedopustí „hříchu velkého“. Ve filmu je její obraz o hodně zjednodušený a zploštělý.

Danny se vždy ocitá mezi dvěma světy: vojenským a civilním, mezi dvěma ženami – důstojnickou paničkou Janinkou (v románu má syna Honzíka) a potvorou Lizetkou, mrchou s akademickými tituly a kusem ledu místo srdce, mezi světem důstojníků a světem vojáků, spolu se skupinou stejně vzdělaných lidí (dr. Mlejnek, MUDr. Sadař), mezi důstojníky a mužstvem. Kvůli výše zmíněné redukci motivů a dějových linií, s nimiž je úzce spojena redukce postav, chybí ve filmu zvláštní propojenost protagonistů, která je zdrojem mnoha komických situací. Z filmu se nedozvíme, že manžel Lizetky Robert Neumann je také na vojně a je vítězem armádní básnické soutěže. Dannyho sestřenice Anna, která mu právě sehnala místo v pražském nakladatelství, přijela na armádní kolo básnické soutěže zarecitovat vítěznou báseň Roberta Neumanna. Místo toho, aby se pokusil začít si románek s krásnou herečkou, Robert si jí začne stěžovat na svou manželku Lízu, a tak se Alena dozví o milostném životě svého bratrance. A Danny se v Praze v kanceláři Literky „seznámí“ s manželem své sestřenice (Danny se s příbuzným nikdy neviděl a až po jeho odchodu s mladou Lexinou pochopí, kdo je to doktor Hillman).

Román je napsán ve formě 3. osoby, s elementy vnitřního monologu Dannyho. Do filmové podoby se to promítá v podobě retrospektiv (ze scénáře se dočteme, že „*ve filmu bude použita řada retrospektiv flešbeků a Dannyho představ od několikavteřinových až po celé scény, jako je tato. Nelze popsat všechny v literárním scénáři, závisí tak také na inspiraci při natáčení a ve střížně*“)¹⁴³ a za použití voice-over. V některých scénách režisér využívá hereckých schopností Lukáše Vaculíka, aby se vyhnul použití voice-overu, protože diváci

¹⁴³ JOHN, Radek, ŠKVORECKÝ, Josef [námět]: *Tankový prapor. Fragment z doby kultů*. Praha: Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-2625-LS, 1990, s. 6.

jsou schopni jeho grimasy, úšklebky nebo jen zlomyslně sevřené rty dekodovat a vytušit, co si Danny o všem tom myslí.

4.3 Transformace místa a času, redukce fabule

Režisér se soustředil jen na část scén, které byly vybrány na základě místa – děj se odehrává v Kobylici, v místě dislokace Sedmého tankového praporu během několika málo dnů před skončením služby. Ve filmu je vynechána „pražská“ linie a kapitola popisující dva dny strávené Dannym v Praze, během nichž Danny stihne navštívit divadlo, představit se v nakladatelství, kde mu sestřenice Alena sehnala místo redaktora, navštívit Lizetku v „kanclu“, kde žasne nad naprosto pro něj nepochopitelným světem úřednic od kultury, zúčastnit se soukromého promítání amerického westernu u ministra kultury a v noci neúspěšně svádět nepřístupnou Lizetku. Má to své opodstatnění: film, vyprávějící jen o vojenské službě, absurditě vojenské mašinerie je uzavřenější, dynamičtější a působí celistvým dojmem.

Nutná redukce literární fabule přispěla k větší dynamičnosti i kompaktnosti filmu, ale zároveň potlačila různoplánovost románu. Došlo také k logickému omezení počtu postav důstojníků a vojáků, byly zjednodušeny jejich charaktery a vynechány jejich biografické údaje. Nicméně před diváky vzniká panoptikum typů a charakterů: důstojníci a jejich manželky, vojáci – svobodní a ženatí, intelektuálové a primitivové. Klíčové dialogy byly použity velice přesně jen s výjimkou nezbytných úprav. Ve filmu byly zachovány divácky vděčné akční scény a také milostná zápleтка s erotickými scénami.

Filmový děj vynechává většinu vedlejších linií, ale některé motivy jsou naopak rozvinuty, vždy se najde opora v románu (erotické scény). V románu by bylo možné pojmenovat erotické scény jako cudné, ale ve filmu jsou otevřenější a „vizuálnější“. Přirozeně došlo k redukci postav anebo změně jmen (v románu najdeme postavy Bobbyho Kohna a poručíka Růžičky, ve filmu se vyskytuje jenom poručík Růžička, ale je to postava, v níž poznáváme i Bobbyho Kohna). Redukce motivů a dějových linií se prováděla také podle principu: co se nedá „přeložit“ do akce nebo vyjádřit bez použití voice-overu, bude vynecháno.

4.4 Hudba v románu a filmu

Hudba v románech Josefa Škvoreckého hraje velice důležitou roli, a to jak strukturní, tak významotvornou. Jinak tomu tedy nemůže být ani ve filmových adaptacích jeho próz, což platí i pro film *Tankový prapor*, k němuž hudbu zkomponoval Martin Kratochvíl (zpívá Petr Kalandra).

Význam hudby pro tuto filmovou adaptaci, pro pochopení postavy hlavního hrdiny lze vyčíst již ze scénáře. Scenárista se velice pečlivě snažil najít hudbu pro ty či ony scény a vytvořit harmonické souznění vizuálního obrazu a zvukové (hudební, jazzové) stopy. Například ve scénáři při popisu obrazu 49 můžeme najít doporučení: „*Kasárna – montáž. Jazzová hudba, případně naopak připitoměle budovatelská*“,¹⁴⁴ nebo obraz 11: „*Tankodrom – svítání. Malinkatý Dábel pracá. Džezová improvizace dokonale paroduje majorkovo vzteklé pištění. Doiplňuje tu komickou pantomimu a mění ji v pitoreskní výstup*“¹⁴⁵, obraz 14: „*Sloužím lidu! – řekne Danny a tečku za ním udělá saxofon*“¹⁴⁶, obraz 29: „*Nádvoří kasáren. Desátník hraje na třístrunnou mandolínu. Danny se vrací [nesplnil prosbu Janinky]. Smutná jazzová melodie*“.¹⁴⁷

Porovnáme-li z hlediska výskytu hudby romány *Prima sezóna*, kde často hudba zní, popisuje se, mluví se o ní, a *Tankový prapor*, zjistíme, že v románu *Tankový prapor* najdeme jen pár zmínek o hudbě, spíše o hudebních projevech vojáků 7. tankového praporu. V souvislosti s Dannym jazzová hudba bude připomenuta jen jednou.¹⁴⁸ Ale film začíná a končí jazzem (blues), hudba pak zní i během téměř celého filmu a má následující funkce:

1. vytváří rytmus filmu,
2. zdůrazňuje napětí, spád nebo kulminaci vývoje děje,
3. jako svérázná promluva buď zesiluje a dotváří promluvu verbální, nebo s ní kontrastuje,
4. jazzové melodie vždy doprovázejí Dannyho vzpomínky a fantazie, retrospektivní scény, voice-over, což signalizuje časové, prostorové a obsahové odchýlení od hlavní syžetové linie.

¹⁴⁴ JOHN, Radek, ŠKVORECKÝ, Josef [námět]: *Tankový prapor. Fragment z doby kultů*. Praha: Národní filmový archiv, knihovna, sign. S-2625-LS, 1990, s. 66.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 14

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 18

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 35.

¹⁴⁸ V jednom z e-mailů mi Josef Škvorecký napsal: *A jazz v Tankovém praporu je, ovšem jednou jedinou zmínkou, když Danny někde uvažuje, jak hraje na oslintanou altku v útvarovém estrádním orchestru. Myslím, že v každém románu mám aspoň takovou zmínku. To je jako Hitchcock, který se v každém filmu musí ukázat.* – Z mailu z 26. 11. 2005.

Postava Dannyho je neodlučitelně spojena s jazzem, a přestože o tom v románu nenajdeme ani zmínku, ve filmové adaptaci se jazz stává významovým a symbolickým elementem.

4.5 Některé aspekty transponování vyprávěcích situací, vyprávěcích strategií a taktik do filmové podoby

Cílem analýzy bude porovnání narativních struktur literární předlohy s jejím filmovým zpracováním a zkoumání procesu transformování románů do filmu.

Výsledkem filmového přepisu literárního díla je vždy nově vzniklý konstrukt, který má své výrazové prostředky, své estetické hodnoty a který je výrazem interpretačních schopností filmových tvůrců. Není možné, aby „*se filmový přepis literárního díla uskutečnil pouze jako překlad textu do Ton a Bild - zvuku a obrazu. Je nutná narativní transformace základního textu*“, - píše W. Hagenbüchle.¹⁴⁹ Soustředíme tedy pozornost nejen na výsledek transformace – nové médium v audiovizuálním kódu a s určitou strukturou -, ale i na sám proces této transformace. Budeme reflektovat, jaké prostředky – elementy filmového jazyka – používá režisér, a také, jak probíhá transformování vyprávění v románu *Tankový prapor* do filmové podoby.

Tankový prapor napsaný ve 3. osobě má autorského vypravěče, který stojí mimo bezprostřední děj, seznamuje čtenáře s jednajícími postavami, sděluje jejich biografické údaje a má přehled o tom, co si ta či ona postava myslí nebo jaké jsou stimuly jejího jednání. Pro zfilmování se román napsaný ve 3. osobě nepokládá za zvlášť komplikovaný, nicméně i on vyžaduje velký technicko-výrazový aparát.

Ve srovnání s románem, kde ke střídání vyprávění v 1. a 3. osobě nedochází příliš často, ve filmu se vyprávění v první osobě vyskytuje poměrně často, a to za pomoci *voice-over*, který patří (nebo je divákovi vsugerován pocit, že patří) Dannymu Smiřickému, za pomoci vizuální konkretizace představ, vzpomínek a fantazií hlavního hrdiny (například epizoda v tanku, kde Danny myslí na Lizetku, a řada dalších). Tímto způsobem režisér řeší několik otázek:

- přináší do filmu minulost a budoucnost, které se jinak ve filmu nedají zobrazit,
- informuje o Dannyho životě,
- posunuje děj filmu do jiné roviny (milostná zápletka s elementy erotiky).

¹⁴⁹ HAGENBÜCHLE, W.: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Bern, Frankfurt am Mein, New York, Paris, 1991, s. 53.

Změny vyprávěcí situace se zachycují pomocí změny bodu umístění kamery. Jako příklad uvedeme scénu, která se odehrává v posádkovém vězení. Dějiště – pokoj pro stráž, aktéři – Danny, podporučík Malina a major Borovička zvaný „Malinkatej ďábel“. Tyto tři postavy jako by vytvářely trojúhelník, mezi jehož body se pohybuje kamera. Kamera se nikdy neztotožňuje ani s jednou postavou. V záběrech se střídají obrazy Malinkatého ďábla, řvoucího na podporučíka Malinu, vystrašený Malina, natočený v detailu (na jeho tvářích jsou dokonce patrné i kapky potu). Kamera poskytuje panoramatický záběr, vidíme všechny tři postavy včetně Dannyho, který stojí ve stínu a připomíná pozorující sfingu. Pouze nepatrná mimika (náznak úšklebku) prozrazuje, co si rotný o tom všem myslí. V první části této scény jsou hlavními postavami především Malinkatej ďábel a Malina, Danny upozorní na svou přítomnost chřestěním spadnutých klíčů. Tady pozorujeme změnu vizuální osy kamery, která stabilní pozici střídá s různými druhy pohybů (přibližování, oddalování). V románu je tato scéna podána z hlediska autorského vyprávěče, zvláštností tohoto vyprávění je pak skoro scénářistická podrobnost a přesnost (popis toho, jak hrdinové vypadají – krůpěje potu, brunátné tváře; záznam činnosti – bubnování prsty; také je rozepsáno, kde se jaká postava nachází, a rytmus děje určuje přesná vyprávěčova replika: „*Dramatická pauza*“).

Jedním z prostředků filmového jazyka, který se velice zdařile a významově používá ve filmu, je změna perspektivy kamery. Jako příklad uvedeme scénu, kde se to projevuje nejpersvědčivěji. Jde o scénu na začátku filmu, kdy major Borovička přijíždí kontrolovat okopové práce. V románu vyprávěč hned sděluje i majorovu přezdívku, informuje o tom, jaké úmysly major má a co se chystá učinit. Následuje podrobný popis jeho šplhání do štábního vozu. Při tomto vyprávění se používá velké množství zdobnělin (*majorek, prsíčka vypnul vpřed, prdelka se mu v našponovaných rajtkách ostře zarysovala, zaječel neuvěřitelně protivným hláskem, sekal vojensky nožkami, v upjaté uniformičce, mopsličí obličejík*), což má svůj účel ve zdůraznění majorova malého vzrůstu a zároveň to kontrastuje s pocitem hrůzy, který Malinkatej ďábel vyvolává u svých podřízených. Ve filmu se tento několikastránkový popis konkretizuje ve vizuálním obraze majora Borovičky. A následující scéna „prcání“ ve štábním voze je příkladem, jak se tyto zdobněliny promítají do filmového zpracování a jak jsou pro jejich zachycení využity právě změny perspektivy kamery. Vyprávěcí funkci zaměřenou na vyvolání efektu ironie přebírá změna perspektivy (jde o pohled shora, což představuje vyjádření všemoci a důstojnické povýšenosti, a o pohled zdola pro karikaturní zobrazení a symbolizování pocitu strachu). Ale v analyzované scéně se tyto perspektivy používají v opačném významu (zdešený a ospalý kapitán Matka se dívá na majora Borovičku shora, major Borovička naopak vzhlíží ke kapitánovi zdola). A na závěr scény následuje

pohled na všechno, co se odehrává ve štábním vozu zevnitř a zdola, což přidává celé této scéně komické vyznění.

Při filmovém přepisu hraje důležitou roli režisérský záměr, schopnost buď polemizovat s autorem na úrovni realizační či světonázorové, nebo podat co nejpřesnější verzi literárního díla převyprávěného filmovým jazykem; záleží také na stylové interpretaci vyprávění příběhu. Jak však podotýká Josef Škvorecký, nejdůležitější je to, aby film nepokřivil filosofické vyznění díla.

V případě filmu *Tankový prapor* k takovému pokřivení podle mého názoru nedošlo. Film *Tankový prapor* je ovšem značně poznamenán scenáristickou a režisérskou redukcí a transkripcí (motivů, situací, dialogů). Výsledkem je podstatné zužování významu a estetického potenciálu literární předlohy. Režisér Vít Olmer se víc zaměřil na humoristickou a komickou stránku, a proto je *Tankový prapor* více komedií, než by to Škvoreckého román předpokládal, nebo přesněji řečeno – jedná se o jiný druh humoru a ironie. Film těží z absurdních a komických situací, na které byl bohatý vojenský život vůbec a vojenský život 50. let 20. století zvláště. Základem románu *Tankový prapor* je především jazyková ironie,¹⁵⁰ která je vytvářena kontrastem odlišných jazykových rovin/diskursů: kostrbaté a neobratné projevy důstojníků s četnými politickými klišé¹⁵¹ – většinou vulgární poznámky a komentáře mužstva – jazyk vypravěče, který se snaží podat nezaujaté svědectví o banalitách a absurditách armádního života. Je samozřejmě velice obtížné přenést takový druh humoru a jazykovou ironii na filmové plátno, pakliže to vůbec možné je.

Věnujme nyní pozornost některým elementům filmové řeči, a to elementům sémantické a syntaktické úrovně. Při zachycení vnitřního monologu se režisér setkává s určitými problémy, protože vnitřní monolog ve filmu slyšíme stejně dobře jako monolog nebo dialog. Ve filmu *Tankový prapor* se používá klasický prostředek pro zachycení Dannyho vnitřních monologů – *voice-over*. V kombinaci s detailním záběrem hlavního hrdiny a nehybností jeho rtů umožňuje tento prostředek divákovi ztotožnit se s vnitřním světem Dannyho, s jeho Já. Pomocí mimiky a vizuálního podání je zprostředkován jeho úhel pohledu (v *Tankovém praporu* můžeme uvést scénu ve finále, kdy Danny řeší otázku, jestli poručík Pinkas ví nebo neví o nevěře své manželky).

¹⁵⁰ Viz: KOSKOVÁ, Helena. : *Škvorecký, Praha*, 2004, s. 58-69.

¹⁵¹ Projevy Malinkatého ďábla jsou vždycky souborem klišé, které se hodí při každé příležitosti: při „prání“ mužstva nebo na rozlučkovém večírku. Je to, jak píše Škvorecký, „*jakési stručné shrnutí výhrůžek, jež se mu za čtyři roky jeho důstojnictví ...plně zautomatizovaly, i když výkon mechanismu jevil už známky únavy*“. In: ŠKVORECKÝ, Josef: *Tankový prapor*, Praha: Galaxie, 1990, s. 293.

Nahlížíme-li na film jako na složitý konstrukt, který se skládá ze tří typů vyprávění – obrazového, verbálního a zvukového (hudebního),¹⁵² musíme mít na paměti, že tyto tři typy jsou mezi sebou propojeny velice komplikovanými vztahy, jejichž harmonická spojitost je předpokladem toho, že film přestává „představovat“ a začíná „znamenat“.¹⁵³ Obrazová stránka vyprávění může být často podporována jinými prostředky, například hudebními nebo technickými – zpomalením, zrychlením filmu. Zrychlení v *Tankovém praporu* můžeme zaregistrovat v několika scénách, což vede k navození pocitu absurdity odehrávajícího se v 7. tankovém praporu a v armádě vůbec, pocit mašinerie.

4.6 Vznik adaptace *Tankového praporu* v kontextu doby. Specifika filmové adaptace

V létě roku 1968 režisér Hynek Bočan dotočil film „*Čest a sláva*“ a dalším jeho filmem měla být „švejkiáda“ podle románu *Tankový prapor*. Nestalo se. K filmové realizaci *Tankového praporu* došlo teprve v roce 1991, režisérem se stal Vít Olmer, autorem scénáře byl Radek John.

Tankový prapor je prvním nezávislým českým filmem po roce 1989. Po sametové revoluci i v oblasti kinematografie došlo k velkým změnám. Když se podíváme do dějin, připomeneme si, že v roce 1945 došlo ke znárodnění československé kinematografie s cílem zvýšení uměleckých hodnot filmů a celkové úrovně českého filmu, omezení komerčních vlivů a tržní ekonomiky v oblasti umění. V roce 1989 došlo k opačnému procesu a mezi důvody byly i důvody ryze politické a ideologické. V té době vznikaly soukromé firmy, subjekty a společnosti, které se zabývaly producentskou činností, distribucí a výrobou filmů. Takže film přišel nejen o centralizované politické řízení, ale i o financování z centralizovaných zdrojů. Na legislativní úrovni nové podmínky nabyly platnosti v zákonech, schválených v letech 1992 a 1993. Od roku 1992 se financování českých filmů uskutečňovalo na základě grantů ze Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie a také finančních částek pocházejících od soukromých producentských firem a společností. Určité producentské aktivity měla i Česká televize. Změna legislativy v oblasti kinematografie a různorodé možnosti financování přispěly k tomu, že začátkem 90. let 20. století došlo k oživení ve výrobě českých filmů.

¹⁵² ЛОТМАН, ЮРИЙ М.: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллинн 1973, с. 90–91.

¹⁵³ „Zobrazená skutečnost přestává prostě být, existovat a stává se nositelem významu.“ In: DRVOTA, Mojmir: *Základní složky filmu*, Praha 1994, s. 44.

Jak již bylo zmíněno, velké změny se týkaly oblasti produkování filmů. Kromě Barrandova v Česku působilo několik menších firem, které se zabývaly filmovou tvorbou. „*Filmová tvorba ovšem automaticky neznamena výrobu celovečerních filmů, firmy žijí z menších zakázek, zabývají se produkcí reklam, propagací filmů, dokumentární tvorbou atd.*“ – píše Andrej Halada.¹⁵⁴ Prvním soukromým producentem se stala firma Bonton, výrobce filmu *Tankový prapor* (1991). Zásahu na přípravě a výrobě *Tankového praporu* mají i zaměstnanci další známé producentské firmy Space films (majitel Jiří Ježek).¹⁵⁵

Výjimečnost doby začátku 90. let (změna politického režimu, nabytí svobod politických a ekonomických, zvýšená podnikatelská aktivita) se pozitivním způsobem projevila i na podpoře českých filmů. Dokladem toho mohou být údaje o návštěvnosti kin, pro niž byla příznačná tendence nárůstu.¹⁵⁶ Extrémně vysoké návštěvnosti se těšil i film *Tankový prapor*, který v r. 1991 obsadil první příčku s počtem diváků 1.964 000 (na druhé pozici se umístil film *Slunce, seno, erotika* s 695 000, na třetí – *Ježíš* s 674 000 diváky). „Samozřejmě důležitým faktorem rozvoje a úspěchů české kinematografie je finanční náročnost filmových projektů. Průměrný rozpočet filmů se tehdy pohyboval v rozmezí pět až sedm miliónů korun, náročnější, kostýmové projekty dosahovaly i částky přes deset miliónů korun. Rozpočet filmu *Tankový prapor*, který firma Bonton natáčela v letech 1990–1991, se pohyboval kolem osmi miliónů korun. Díky vysoké návštěvnosti film vydělal jedenáct miliónů korun, což se nedá považovat za závratný úspěch.“¹⁵⁷

„*První polovina devadesátých let co do ekonomického, producentského a organizačního postavení českého filmu lze označit za dobu doznívání starého a pozvolného zrodu nového. Je to období objevování nových možností, stejně tak postupného vyjasňování situace... To, co především ovlivňuje tvář českého filmu devadesátých let, je aktivita*

¹⁵⁴ HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1997, s. 25.

¹⁵⁵ V jednom rozhovoru J. Ježek na otázku, proč se jeho prvním projektem stal *Tankový prapor*, odpověděl: „Tankový prapor“ nebyl projektem Space Films, práva ke zfilmování knihy koupil od Škvoreckého Martin Kratochvíl, produkovala to jeho firma Bonton, a protože neměl žádné zkušenosti s filmovou produkcí, najal si jako vedoucího produkce Jiřího Ježka z Krátkého filmu. Ten dal dohromady štáb lidí, které znal již z dřívějšíka, a z těchto lidí později vznikl Space Films. A protože v té době byl jen jediný distributor – Ústřední půjčovna filmů –, jehož „schopnostem“ nechtěli film svěřit, dohodl se Jiří Ježek s Martinem Kratochvílem, že bude film i distribuovat. Výsledkem byl enormní úspěch, který ještě více vynikne ve srovnání s jinými českými filmy distribuovanými v té době Ústřední půjčovnou filmů – např. s „Obecnou školou“ či s „Requiem pro panenku“. Viz: <http://25fps.cz/2010/rozhovor-spacefilms/>

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 34.

¹⁵⁷ Viz podrobněji: HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1997, s. 44.

jednotlivců, konkrétních lidí na konkrétních místech a v konkrétní pozici“, dovolím si použít ještě jeden výstižný citát A. Halady.¹⁵⁸

Zmínka o ryze ekonomických faktorech nám nedovoluje zapomenout na to, že film je nejen druh umění, ale i určitý druh zboží. Natačení filmové adaptace předpokládá větší finanční zátěž a náročnost než realizace divadelních, hudebních, literárních projektů. Je očividné, že tato komerčnost filmu musí počítat nejen s uměleckou stránkou (například výběr literárního díla pro adaptaci), ale i brát v potaz to, jak a zda vůbec bude film pro diváky atraktivní a jaká bude jeho návštěvnost. Všechny nuance mají svou váhu, čím vyšší je šance, že film osloví maximální počet diváků, tím větší je šance na jeho realizaci. U filmové adaptace *Tankového praporu* se sešlo několik faktorů: a) nepochybně velkou roli sehrálo jméno Josefa Škvoreckého, autora před r. 1989 oficiálně zakázaného, ale velice populárního, b) téma jako vypořádání se socialistickou minulostí, totalitním režimem nejen krutým, ale i plným absurdit, předmětem kolektivního výsměchu se stala vojenská služba, c) zdařilé obsazení populárními herci (Dannyho hrál oblíbený Lukáš Vaculík), k velkému zájmu o film přispěl i známý novinář a scenárista Radek John, d) z románu byly vzaty jen komické nebo romantické linie/části, jejichž filmové zpracování vyhovovalo/odpovídalo vkusu průměrného diváka, e) pro adaptaci románu byl vybrán velice oblíbený a pro diváky žádoucí žánr komedie, dost povrchní a postrádající reflexi, f) nenáročným a tradičním byl i způsob filmového vyprávění. Nesmíme zapomenout na ještě jeden důležitý aspekt: „*Film produkovala zavedena soukromá firma a provázela ho od té doby nevidaná reklamní kampaň s výstižným sloganem: První český soukromý film!*“¹⁵⁹ Tento projekt musel být z mnoha hledisek výjimečným.¹⁶⁰ Všechny tyto vlastnosti jsou příznačné pro komerční filmy. „*Z celkové statistiky návštěvnosti českých filmů s premiérou v období 1991 – 1996 komerční filmy tvoří asi 25 % celkové filmové produkce,*“ – uvádí A. Halada,¹⁶¹ a také souhlasíme s jeho názorem, že „*Tankový prapor je dobrým příkladem komerčně orientovaného filmu, který je věrným obrazem kinematografické situace počátku 90. let*“.¹⁶²

Výtky k *Tankovému praporu* byly vždy víceméně jasné, pokud bychom se obrátili k literární předloze a pokračovali v komparativní analýze a zjišťovala stupeň věrnosti

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 63.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 72.

¹⁶⁰ Film *Tankový prapor* vznikl v podstatě ilegálně, protože v té době ještě nebyl schválen zákon povolující soukromé filmování a pořád platil dekret o znárodnění filmových podniků. Ale v atmosféře té doby tento fakt nemohl být překážkou. Společnost Bonton postavila na tomto svou reklamní kampaň a heslo „*My ten film vyrobíme a pak nás klidně zavřete*“ se osvědčilo. Viz o tom: http://is.muni.cz/th/74315/ff_m/Cermak_20_7.txt

¹⁶¹ HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1997, s. 37.

¹⁶² Tamtéž, s. 72

adaptace literárnímu dílu. Mohli bychom filmu vytknout povrchní prvoplánovost, ztrátu existenciálního podtextu knihy. Ve většině případu komický efekt vzniká na základě situačního humoru, přemíry vulgarismů, které v románu tolik nevadí a jsou funkčnější, ztrácejí se v textu a situacích. Filmu také chybí schopnost k generalizaci, zobecnění, kulturní a intelektuální nadhled, redukce tematických a dějových linií měla za následek zrušení celkového vyznění absurdity nejen vojenské mašinerie, ale i civilní byrokracie. Ale v případě, kdybychom se distancovali od porovnávání adaptace s románem s cílem zjistit věrnost literární předloze, asi bychom zjistili, že díky rychlému a působivému střihu je film velice dynamický, má spád, panoramatické záběry se střídají s detaily, zdařile a funkčně se používá takový filmový prostředek jako zrychlené záběry, které se asociují s filmovou groteskou, a scény bez zvuku vyvolávají paralely s kronikou. Proto můžeme jen zčásti souhlasit s hodnocením A. Halady: „*V konečném výsledku je Tankový prapor hoden ocenění především z hlediska produkční zdatnosti a producentské odvahy, nikoli po umělecké stránce*“.¹⁶³

Při posuzování Tankového praporu v kontextu celé tvorby Josefa Škvoreckého bychom mohli použít slova Gleba Žekulina: „*Záměrem románu bylo zachytit zkušenost vojenského života: tedy další autobiografické dílo. Výsledkem bylo vytvoření pravděpodobně nejzábavnějšího, nejkomičtějšího, nejvíce rabelaisovského díla české literatury 20. století*“.¹⁶⁴

¹⁶³ Tamtéž, s. 73

¹⁶⁴ Cit. podle: KOSKOVA, Helena: *Škvorecký, Praha*, 2004, s. 66.

5. *Prima sezóna*

„Text o nejdůležitějších věcech života“ *Prima sezóna* vznikal koncem 60. let minulého století, když již byli Josef Škvorecký a Zdena Salivarová v emigraci. Knižně *Prima sezóna* vyšla v r. 1975 v nakladatelství Sixty-Eight-Publishers. J. Škvorecký přiznává, že při psaní myslel i na zfilmování románu, chtěl, aby se podle něho natočil film, proto text často vykazuje znaky scénáře.

Prima sezóna je návratem do mládí, do válečného období, do atmosféry, která byla tak příznačná pro román *Zbabělci*.¹⁶⁵ Je to vzpomínka, stesk, pokus aspoň imaginárně se vrátit do jiného časoprostoru. Stejně jako v románu *Zbabělci* i v *Prima sezóně* se jedná o vyprávění v 1. osobě, vypravěčem je septimán Danny Smiřický. Všechno, co se odehrává v jeho životě a v Kostelci, vidíme jeho očima, z jeho perspektivy. Jako ve *Zbabělcích* i v *Prima sezóně* je Danny já-prožívající a já-vyprávějící, jako postava se nachází ve fiktivním světě, účastní se určitých událostí, je v kontaktu s jinými protagonisty. Ale rozdíl se přece najdou. V povídkovém cyklu můžeme najít hodně časových odstupů a mnoho indicí evokujících přítomnost implicitního autora.

Prima sezóna se skládá z šesti kapitol, povídek, opatřených nejen tituly, ale i podtituly, které zdůrazňují jednotu příběhu a plynulost času.

5.1 *Prima sezóna* jako povídkový cyklus

Dříve než se zaměříme na televizní seriálovou adaptaci *Prima sezóny*, při jejíž analýze se budeme opírat o poznatky o seriálovém formátu a existující klasifikaci seriálů, což nám pomůže určit typ seriálu *Prima sezóna* a popsat vazby mezi jeho jednotlivými epizodami, obrátíme naši pozornost k literární předloze. Budeme zkoumat literární předlohu s cílem zjištění jejích žánrových specifik a způsobů jejich přenosu do jiného média a jiného formátu. Důležitým pro nás také zůstává problém vypravěčství v literárním díle, role hudby jako významové a strukturní komponenty a transponování těchto aspektů do seriálové adaptace, do televizního média.

Josef Škvorecký v podtitulu svého díla uvedl: *Text o nejdůležitějších věcech života*. A když se v *Příběhu neúspěšného tenorsaxofonisty* snažil určit specifické rysy svých děl, napsal:

¹⁶⁵ Helena Kosková píše o *Prima sezóně* jako o „lyrickém intermezzu, jakémsi Stříbrném větru Škvoreckého generace“ a domnívá se, že se tento román stal přípravnou studií pro *Příběh inženýra lidských duší* jen s lyrickým pojednáním ústředního tématu. Viz: KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*, Praha, Literární akademie Josefa Škvoreckého, 2004, s. 120–126.

„...Poeovo přesvědčení, že dlouhá báseň je *contradictio in adiecto*: že dlouhé literární útvary jsou konec konců jen perličky intenzivních obrazů – epifanií, řekl by Joyce – navlečené na šňůru více méně snesitelného spojovacího textu. Snad to opravdu tak je: proto, asi podvědomě, jsem se čím dál tím víc snažil psát romány ve formě volných epizod, krátkých a samostatných. *Prima sezóna a Konec poručíka Borůvky jsou romány...*“¹⁶⁶

I přes tvrzení samotného autora se pokusíme analyzovat *Prima sezónu* jako povídkový cyklus a pochopit, proč a na jakých úrovních se projevuje tato žánrová kolísavost. Jak konstatuje Martin Pilař, „označení ‚povídkový cyklus‘ bylo používáno u textů, které mají pevnější stavbu než povídkový soubor, ale volnější než román“.¹⁶⁷ Dále však badatel připouští, že „povídkový cyklus je vnímán jako součást systému prozaických žánrů, je však velmi často chápán jako útvar, který se nachází na hranici ustálených žánrů,“¹⁶⁸ a tudíž nemá v tomto systému stabilní místo. Pro stanovení základních rysů zkoumaného žánru důležitou roli sehrálo sedm jednotlicích prvků, které jsou příznačné pro moderní povídkové cykly a které se pokusíme objevit i v *Prima sezóně*. Dalším naším úkolem bude zjistit, zda jsou tyto rysy zachované i v televizním seriálu a jak žánrová specifická literárního díla ovlivnila jeho filmovou adaptaci.

Prima sezónou Josef Škvorecký pokračoval v české literatuře v tradici psaní povídkových cyklů (připomeňme například *Nové canterburské povídky* [1947], *Sedmiramenný svícen* [1964], *Konec poručíka Borůvky* [1975], *Ze života české společnosti* [1985]), kromě toho nezanedbatelným byl i ten fakt, na ně upozornil ve své monografii Martin Pilař, že Škvoreckému nebyly cizí tradice anglické a americké povídkové prózy a tato obeznámenost je zřetelně znát z jeho přístupu k povídkám a povídkovým cyklům.

Konstitutivními rysy povídkového cyklu podle M. Pilaře jsou:

- Určitý počet povídek v cyklu (minimálně tři povídky). Povídkový cyklus *Prima sezóna* se skládá ze šesti povídek a vznikl postupně. První povídka s názvem *Vzpomínka na prima sezónu*, jejíž text byl téměř identický s textem první povídky cyklu, byla napsána v r. 1967, časopisecky vyšla v r. 1969 (Plamen, č. 2, 1969) a knižně byla otištěna ve sbírce *Hořkej svět* v r. 1969. Zbylé povídky Josef Škvorecký dokončil až v Torontu v r. 1972. Jak je známo, *Prima sezóna* poprvé vyšla v r. 1975 v nakladatelství Sixty-Eight-Publishers;

¹⁶⁶ ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh neúspěšného tenorsaxofonisty*. In: *Spisy Josefa Škvoreckého*, sv. 7, Praha, Ivo Železný, 1997, s. 282.

¹⁶⁷ PILAŘ, Martin: *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2008, s. 35.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 35.

- Topos místa, který „patří k úplně nejpodstatnějším jednotícím principům povídkového cyklu“.¹⁶⁹ Podstata tohoto principu spočívá v tom, že jsou kombinovány tři možnosti, které se mohou vyskytovat i samostatně: a) místo jako kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí, b) jako „hrací políčka“, případně „políčko ve hře“, c) mytologické chápání prostoru.¹⁷⁰ Ve Škvoreckého *Prima sezóně* se děj odehrává v krásném městě Kostelci, zmiňují se jeho dominanty: hotel Beránek, zámek, zámecký park, vojenský hřbitov, nádraží, gymnázium, vila Marie, dům, kde bydlí pan rada se svými dcerami, vila dirigenta Obdržálka atd. a také blízké okolí – Rost'ova chata, Bíloves, Provadov a další – Vysoké Mýto. Viděn z perspektivy uplynulých let se Kostelec jeví jako idylické místo a město nehledě na to, že prožívá ne zrovna idylické časy z historického hlediska. Vnímáme toto místo především jako kulisu, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí. Přítomnost války, protektorátu, Němců je odsunuta do pozadí. V textu najdeme například zmínky o vojácích hlídkujících blízko nádraží, o norimberských zákonech a gestapu jen náznakově, letmo, když se zmiňuje zatemňovací roleta nebo „nějaká nezatemněná hvězda“ nad zámeckou věží. Souhlasíme s Helenou Koskovou, která píše, že „vnější katastrofy tvoří v tomto časoprostoru jen vzdálenou ozvěnu“.¹⁷¹
- Jednota času. Stejně jako topos místa je jedním z nejpodstatnějších jednotících principů povídkového cyklu, tak podle našeho názoru je kategorie času velice složitou kategorií pro pochopení organizace času v povídkovém cyklu (na úrovni mikrokompozice a makrokompozice, s rozlišením statickosti a dynamičnosti času, jednomomentovosti a vícemomentovosti).¹⁷² Čas v *Prima sezóně* bychom mohli označit za cyklický a lineární, jeho plynutí ještě víc zdůrazňují „podnázvy“ každé povídky: *prima sezóna začíná*, pak *pokračuje*, dále *málem končí*, pak *vrcholí*, *chýlí se ke konci* a *prima sezóna končí*. Kruh se uzavřel a během prima sezóny se vystřídala i všechna roční období (počínaje *Zimní příhodou* a konče *Smutným podzimním blues*). Cyklické pojetí času odpovídá bachtinovskému chronotopu, o němž se zmiňuje M. Pilař. Tento průsečík časové a prostorové posloupnosti lze aplikovat na maloměsto, jímž Kostelec nepochybně je. Čas tam plyne pomalu, události se opakují a jen střídání ročních dob napovídá, že časy se mění. Čas příběhu se liší od času vyprávění,

¹⁶⁹ Tamtéž, 138.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 137.

¹⁷¹ KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*, Praha, Literární akademie Josefa Škvoreckého, 2004, s. 121.

¹⁷² Viz.: PILAŘ, Martin: *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2008, s. 21–22.

vnímáme již zmíněnou přítomnost implicitního autora i díky použití několika mott na začátku cyklu a také básnických opusů Josefa Krátkého na začátku každé povídky. Zmíněna motta od Jaroslava Sejferta¹⁷³, Miloše Formana, Evelyny Waugh, Nathaniela Hawthorne korespondují s tématem celého cyklu a obsahem jednotlivých povídek,¹⁷⁴ ale také prozrazují autorův záměr (například slova Miloše Formana) a dokládají ten zmíněný časový odstup.

- Celistvost cyklu. M. Pilař rozlišuje cykly: ucelený, uspořádaný, komponovaný (s předem jasným plánem). Určit typ cyklu podle jednoty děje pomáhají okolnosti vzniku cyklu. Na základě toho, co bylo uvedeno v prvním bodě, můžeme konstatovat, že představa o cyklu povídek vykrystalizovala u Škvoreckého postupně; zpočátku byla napsána jedna povídka, teprve potom, s několikaletým odstupem, vznikly další, možná podle určité koncepce, a byly autorem uspořádány do cyklu.
- Jednota děje se týká kompozice, uspořádání povídek v cyklu můžeme rozlišovat rámcování, pásmovou kompozici a princip linearity. V *Prima sezóně* se setkáváme s pásmovou kompozicí cyklu, v jehož povídkách se pojednává o skupině mladých lidí, kteří tvoří kapelu. V souvislosti s *Prima sezónou* se dá hovořit i o lineární kompozici, když se povídky umísťují jedna za druhou, časově se následují, postavy mohou „přecházet“ z jedné povídky do druhé. Lineární uspořádání kompozice je v *Prima sezóně* kombinováno s jistou cykličností a tímto žánrovým rysem se text blíží románu. Souvislosti mezi jednotlivými povídkami zůstávají ale volnějšími, než by byly kapitoly v románu. Ještě jedna vlastnost, která je příznačná pro kompozici povídkového cyklu, je tzv. parataxe, tj. vztah rovnosti mezi jednotlivými, relativně uzavřenými povídkami. V povídkovém cyklu *Prima sezóna* je velice oslabena kauzalita jako princip řetězení povídek, kdyby nebyly zmínky o ročních obdobích, bylo by možné porušit pořadí povídek a zkombinovat je libovolným způsobem.
- Jednotící úloha literární postavy (kolektivní nebo jediný protagonist). *Prima sezóna* je cyklem povídek s jedním protagonistou a řadou vedlejších postav. Postava Dannyho Smiřického má v tomto díle jednotící funkci a je úzce propojená s různými rovinami textu, například tematickou, narativní a spolu s toposem místa a času tvoří základ povídkového cyklu. Danny je zároveň vypravěčem (a to je další jednotící

¹⁷³ Josef Škvorecký nepřesně cituje *Píseň o dívkách* od J. Seiferta: místo „dlouhá“ má uvedeno „velká řeka teče“ a místo „Od srdce k srdci jdeš zahřát si ruce“ čteme: „Od srdce k srdci chodíš...“. Zda použití slovesa *chodit* místo *jít* bylo záměrným nebo náhodným můžeme jen spekulovat.

¹⁷⁴ Při adaptování povídkového cyklu do podoby seriálu byl zredukován počet mott. Mottem k seriálu se stala slova N. Hawthorne: „*Jemným a krásným skutečností rozumíme nejlépe, jsou-li proměněny v éter vzdálenosti v čas*“. Tímto postupem adaptátoři nabídli svou interpretaci, zdůraznili téma nostalgie.

princip podle M. Pilaře), což ještě několikanásobně zintenzivňuje význam a postavení tohoto protagonisty. Josef Škvorecký dodržuje tradiční vypravěčský model, kterému odpovídal i román *Zbabělci*, kdy vypravěčské perspektivy se nestřídají, a vyprávění se realizuje v ich-formě. Zajímavou se nám zdá skutečnost, že s postavou Dannyho se dá spojit i autor veršů, kterými začíná každá povídka. Je to jistý Josef Krátký a my víme, že pod tímto jménem se skrývá sám Josef Škvorecký.

- Jednotící téma. V povídkovém cyklu *Prima sezóna* témata a motivy se opakují, rozvíjejí se v každé další povídce. Například Helena Kosková píše o „šesti variacích na téměř archetypální téma idyly mládí a prvních lásek“.¹⁷⁵ Každá povídka je postavena na stejném narativním principu, jsou pro ně příznačné stejná témata a motivy, které se variují. Toto opakování posouvá všechny příběhy do obecnější roviny, vyznačuje se úzkou spojitostí s cyklizací času a jednotící téma nostalgie po mládí, po minulosti, po Kostelci ne jako místu, ale jako časoprostoru v duchu bachtinovského chronotopu.

Prima sezóna se vyznačuje typickými rysy povídkový cyklu, tímto dílem Josef Škvorecký pokračuje v tradici psaní povídkových cyklu a v psaní autobiograficky založených děl o Dannym Smiřickém.

5.2 Adaptace v rovině žánru

V této části kapitoly nás bude zajímat vztah televizní seriálové adaptace *Prima sezóny* k literární předloze, a to z hlediska adaptace žánru. Soustředíme se tak na adaptační postupy a strategie, budeme se věnovat roli hudby v seriálu a literární předloze a neopomeneme ani aspekt vypravěčství v seriálu a povídkovém cyklu *Prima sezóna*. Připomeňme, že *Prima sezóna* má základní znaky seriálu:

- má hrdinu, který „na svých bedrech nese celý příběh“,¹⁷⁶
- příběh má souvislý charakter, je rozdělen do určitého počtu epizod,
- jednotlivé epizody vyjadřovaly plynutí času a změnu ročních období.

Pro určení typu seriálu zvolili režisér Karel Kachyňa a scenárista Karel Čabrádek podtitul „cyklus povídek“, což odpovídá žánrovému vymezení literární předlohy. Žánr literární předlohy podmiňuje použití určitých televizních adaptačních technik. Seriálová kompozice,

¹⁷⁵ KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*, Literární akademie, Praha, 2004, s. 121.

¹⁷⁶ SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha, ISV nakladatelství, 2000, s. 115.

pod níž rozumíme kompozici seriálu jako celku a také kompozici jeho dílů, odpovídá žánrově literární předloze.

Budeme-li na adaptaci *Prima sezóny* nahlížet z perspektivy intermediální analýzy, do centra našeho zájmu se dostanou především tyto aspekty:

- transformační procesy a jejich strategie, které se používají při transpozici literárního díla do jiného média (v tomto případě se jedná o televizi a její seriálový formát)/do audiovizuální podoby,
- specifika intermediální transpozice v rovině žánru (od povídkového cyklu k TV-seriálu), poetika žánru,
- autorská poetika a způsoby její transpozice do audiovizuálního média.

Náhled na intermediální problematiku z tohoto úhlu pohledu nám umožňuje hlubší vhled do pretextu a uchopení autorské poetiky.

5.3 Typologie žánru televizního seriálu

Stručný přehled dějin a podob televizní seriálové produkce nás přiblíží k uchopení problematiky adaptace ve formátu seriálu a poskytne podklady pro zodpovězení otázky, zda TV-seriál *Prima sezóna* má rysy seriálu a jaké, na realizaci jakých seriálových strategií je založen, v čem je specifická tohoto seriálu a jakým způsobem a v jaké míře je tato specifická podmíněna literární předlohou (literárním médiem) na jedné straně a médiem televizním na straně druhé.

Televizní seriály mají v programech různých televizních stanic (a veřejnoprávní televize není v tomto případě výjimkou) své nezastupitelné místo¹⁷⁷. Příčiny jejich popularity mohou být různorodé a týkají se nejen formy, ale i obsahu. Nezbytná a pro seriál příznačná vlastnost – serialita, dělení na epizody, má určité psychologické momenty: divák si zvyká na určitý čas vysílání, vytváří svůj osobní vztah k seriálu, jeho postavám, dá se říct, že vzniká určitá závislost na „pravidelné dávce emocí“. Například Roger Hagedorn rozlišuje tyto hlavní funkce seriálu:

- úkolem každé epizody je propagovat následnou konzumaci dalších epizod stejného produktu,

¹⁷⁷ Použijeme statistické údaje, které uvádí Miloš Smetana: „V pátek 18. června 1999 TV Nova vysílala osmnáct seriálů, ... ČT 1 nabídla osm seriálů, a to amerických, britských a jeden český. ČT 2 vysílala šest seriálů, většinou opět dokumentárně-naučného charakteru. TV Prima – dvanáct seriálů. Většinou amerických“. In: SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha, ISV nakladatelství, 2000, s. 7. Dodejme, že po uplynutí třinácti let se situace nezměnila, seriály jsou stejně oblíbeným televizním formátem.

- self-promotion daného média,
- prohlubování loajality k médiu.¹⁷⁸

Seriálové adaptace se významným způsobem podílely na podobě televizního vysílání ještě v jeho začátcích a lákají diváky k televizním obrazovkám i v dnešní době. Mezi nejúspěšnější české seriálové adaptace různých dob patří: *Sňatky z rozumu* (1968, režisér František Filip, scénář Otto Zelenka), *F. L. Věk* (1971, režisér František Filip, scénář Otto Zelenka), *Byli jednou dva písaři* (1972, režisér Jan Roháč, scénář Jaroslav Dietl), *Jana Eyrová* (1973, režisérka Věra Jordanová, scénář Josef Bouček), *Zlá krev* (1987, režisér František Filip, scénář Otto Zelenka), *Cirkus Humberto* (1988, režisér František Filip, scénář Otto Zelenka), *Vlak dětství a naděje* (1989, Karel Kachyňa, scénář Karel Kachyňa a Dušan Hamšík), *Přítelkyně z domu smutku* (1993, režisér Hynek Bočan, scénář Václav Šašek a Eva Kantůrková), *Největší z Pierotů* (1993, režisér Ivan Balad'a, scénář Naděžda Krempová, Jaroslav Kotouč aj.) a mnoho dalších.¹⁷⁹

Seriálového zpracování se dočkala i řada děl Josefa Škvoreckého: v roce 1992 vznikl seriál detektivních příběhů *Hříchy pro pátera Knoxe* (režisér Dušan Klein, scénář Dušan Klein a Václav Šašek), „*kteřý byl zcela překvapivě a s jistou atraktivitou vysílán live jako přímý přenos*“¹⁸⁰, pak v roce 1994 byl natočen seriál *Prima sezóna* (režisér Karel Kachyňa, scénář Karel Čabrádek a Karel Kachyňa).

Během svého vývoje prošel televizní seriál řadou změn a byl vystaven značnému vlivu ze strany filmu. Seriál se musel podřídit požadavkům publika, které je právě ovlivněno různými televizními žánry a filmovou produkcí, zvláště hollywoodského rázu.

Ve své publikaci *Televizní seriál a jeho paradoxy* uvádí Miloš Smetana klasifikaci televizních seriálů na základě jejich vlastností, a to jsou:

- způsob zpracování děje,
- struktura seriálové kompozice,
- obsah,
- prostředí,

¹⁷⁸ HAGEDORN, Roger: *Doubtless to be Continued: A Brief History of Serial Narrative*. Cit. podle: KVASNIČKOVÁ, Eva: „*Za chvíli mi začíná Ulice...*“. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 260.

¹⁷⁹ S odkazem na Františka Filipa píše Miloš Smetana: „*Zlatá éra českých seriálů začala Sňatky z rozumu. Scénář na podkladu románu Vladimíra Neffa napsal Otto Zelenka, který touto adaptací zahájil také zlatou éru vlastní televizní autentické činnosti: adaptoval pak významné literární předlohy jako seriály. Měly podobu románů na pokračování*“. In: SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha, ISV nakladatelství, 2000, s. 31.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 77 – 78.

- děj,
- hrdina,
- žánr.

Jinou modelovou typologií seriálu, založenou na podobě a míře propojenosti mezi epizodami, nabízí ve své studii *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu* Radomír D. Kokeš:

- Pro první model je příznačný fakt, že „každá epizoda tvoří autonomní fikční jednotku, která s ostatními epizodami nesdílí žádné fikční postavy. Jejich propojenost spočívá v opakování prvků na vyšších úrovních“¹⁸¹.
- Seriály druhého typu „sdílejí nejméně jednu fikční entitu procházející jednotlivými epizodami, aniž by ale v rovině narativní kauzality mezi nimi existovalo otevřené propojení. Každá epizoda tvoří samostatný příběh a spojnice napříč epizodami vede jen divák“¹⁸².
- V třetím typu seriálu „epizody prezentují samostatné příběhy, ale zároveň některé dějové linie jejich hranice překračují a prostupují do epizod dalších“¹⁸³.
- „Ve čtvrtém typu už je propojování narativních linií napříč epizodami vedeno na mnoha úrovních. Epizody na sebe navazují způsobem, kdy epizoda následující začíná přibližně tam, kde předchozí skončila“¹⁸⁴.
- Pátý typ „problematizuje lineární uspořádání epizod, protože spíše než jejich řadu vytváří síť, v níž se vše řečené neustále přepisuje nebo zpětně doplňuje“¹⁸⁵.

Je důležité podotknout, že existuje málo seriálů, které by přesně odpovídaly jednomu z uvedených modelů, zpravidla bývá seriál kombinací dvou nebo více výše uvedených modelů. Než se zmíníme o ještě jedné klasifikaci seriálů, připomeneme ten fakt, že seriály mají narativní charakter, proto můžeme hovořit o seriálech jako o narativech, které disponují konstitutivními rysy vyprávění (mají syžet, zápletku, vypravěče, tj. jsou nějakým způsobem vypravovány). Jak píše Eva Kvasničková: „serialita je narativním postupem, který na základě určitého typu tematické návaznosti spojuje relativně autonomní narativní celky v sérii“¹⁸⁶. Každé médium disponuje svým vlastním typem seriálových narací. Vytváření určitých

¹⁸¹ KOKEŠ, Radomír, D.: *Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu*. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 229.

¹⁸² Tamtéž, s. 229.

¹⁸³ Tamtéž, s. 230.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 230.

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 230.

¹⁸⁶ KVASNIČKOVÁ, Eva: „*Za chvíli mi začíná Ulice...*“. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 259–260.

seriálových vzorů s určitou strukturou má za cíl získat co nejvíce diváků. Serialita v televizi má dvě podoby: série (series) a seriály (serial)¹⁸⁷. Jak konstatuje E. Kvasničková, „*series a seriál jsou současně dvěma rozdílnými typy series*“.¹⁸⁸ Tyto dva dominantní typy seriality, která není jenom způsobem seriálové narace, ale i procesem, jímž „*publikum konstruuje a dekonstruuje textové spojitosti*“.¹⁸⁹

Hlavní rozdíly mezi series a seriály jsou následující:

- epizody series jsou vystavěny na základě samostatných uzavřených příběhů,
- series může mít nekonečný počet epizod a jejich vysílání se nemusí řídit principem chronologie,
- pojitko mezi jednotlivými epizodami series může být vágní,
- na rozdíl od hlavní postavy (postav) se vedlejší postavy epizod v series obměňují,
- epizody seriálu se vysílají chronologicky,
- příběh pokračuje od jedné epizody k druhé v určité dějové linii, typ příběhu seriálu je úplně jiný,
- seriál se vyznačuje narativní strukturou, dějová linie směřuje k rozuzlení,
- vedlejší postavy v seriálu zůstávají v mnoha epizodách nebo dokonce v celém seriálu stejné.

Nejdůležitějším prostředkem kontinuity v seriálových naracích jsou postavy, které v nich vystupují, ať už se to týká jejich jednání či vztahů mezi nimi.¹⁹⁰ O rozdílech mezi vedlejšími postavami v series a seriálu jsme se zmínili výše.

5.4 Specifika seriálové adaptace ve srovnání s filmovou adaptací

Na první pohled se může zdát, že filmová a seriálová adaptace jsou si hodně podobné. Ale film a televize jako média disponují nejen různými technikami a možnostmi, ale řídí se různými pravidly, což se projevuje na podobě filmových a televizních adaptací. Hlavní rozdíl mezi filmovou a seriálovou adaptací spočívá především v časovém omezení u filmů a nelimitovaných časových možnostech u seriálů. Musíme mít také na zřeteli, že seriálová

¹⁸⁷ „*Pojem series funguje v anglofonním mediálním diskurzu jako zastřešující, zároveň však též termín užívá v užším smyslu jako protiklad k serial. Jinak řečeno, series a serial jsou současně dvěma rozdílnými typy series*“.
Cit. KVASNIČKOVÁ, Eva: „*Za chvíli mi začíná Ulice...*“.
In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 259–260.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 261.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 261.

¹⁹⁰ Cit. podle: KVASNIČKOVÁ, Eva: „*Za chvíli mi začíná Ulice...*“.
In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 261–262.

adaptace, zvláště televizní, žije ve svém vlastním mediálním kontextu, a proto ho vnímáme a hodnotíme jako autonomní dílo.

Časový faktor zdůrazňuje i Pavel Aujezdský, když píše o tom, že již při výběru literární předlohy pro seriálovou adaptaci je „*nutné si položit otázku časového formátu adaptace*“.¹⁹¹

Kromě tohoto primárního rozdílu jsou specifika televizní seriálové adaptace technického rázu: způsoby natáčení, technické postupy atd.

Jak již bylo zmíněno výše, ve srovnání s filmem seriál disponuje větším časovým rozsahem, proto má větší prostor pro dialogy, pro zobrazení všech nebo většiny dějových linií. Seriálový formát umožňuje při adaptaci literární předlohy omezit redukci motivů, postav, dějových linií. Skryté nebezpečí tohoto aspektu spočívá v tom, že adaptátor není nucen nacházet kreativnější řešení a často ponechává například dialogy v jejich „literární“ podobě (právě tento aspekt je ve velké míře příznačný pro seriál *Prima sezóna*).

S přihlédnutím ke všemu uvedenému se pokusíme určit typ seriálu *Prima sezóna*, popsat jeho strukturu jako celku a strukturu jeho jednotlivých epizod.

5.5 Povědkový seriál *Prima sezóna*: historie vzniku

Seriál natočený podle povídkového cyklu Josefa Škvoreckého byl vysílán v televizi v r. 1994. Před tím se Škvorecký, který byl pochopitelně z důvodu své emigrace do roku 1989 personou non grata v literárním a společenském životě Československa (tedy i v televizi), symbolicky vrátil na televizní obrazovku seriálem *Hříchy pro pátera Knoxe* (režisér D. Klein, 1992). Listopad 1989 byl mezníkem i v televizní tvorbě vůbec. Na jedné straně se konal velký návrat a rehabilitace těch autorů, kteří se přes dvacet let nesměli na televizní obrazovce objevit (například František Pavlíček, Pavel Kohout, Milan Uhde, Iva Procházková aj.), na straně druhé probíhal proces krystalizace estetických hodnot a principů televizní tvorby, konalo se přehodnocování předlistopadových seriálů. Publikum prahlo po starých nových jménech, po nových formátech vysílání (připomeňme, že se například seriál detektivních příběhů *Hříchy pro pátera Knoxe* vysílal „live“ jako přímý přenos).

Velkou zásluhu na vzniku seriálu měla dramaturgyně ČT Helena Slavíková, která režisérovi Kachyňovi tuto látku nabídla: „*Zvolit pro nenasytnou obrazovku adaptaci kvalitní*

¹⁹¹ AUJEZDSKÝ, Pavel: *Od knížky k televiznímu filmu*, Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 37.

literární předlohy je logické. A Prima sezóna je předloha divácky přitažlivá, má situační humor, vynikající dialog a správnou míru nostalgie, jako každé dobré retro“.¹⁹²

Televizní adaptace se *Prima sezóna* dočkala skoro po dvaceti letech od doby svého vzniku. Je to podle našeho názoru důležitý moment, když nahlížíme na adaptaci jako komunikát, který se ocitl v jiné kulturní době. Recepti adaptace ovlivňují četné faktory jako například: kulturní, politická a sociální situace ve společnosti, změny ve vztahu k autorovi a nazírání na jeho dílo, oficiální kulturní politika v oblasti filmu a literatury aj.

5.5.1 Specifika seriálu *Prima sezóna*

Televizní seriál *Prima sezóna* plně potvrzuje to pravidlo, že je velice málo seriálů, které by přesně zapadaly do typů klasifikace uvedených výše. V našem případě se také jedná o smíšený typ seriálu. Jeho specifčnost spatřujeme v tom, že se literární předloha sice skládá ze šesti povídek, které popisují určitou etapu v životě hlavního hrdiny, nicméně tyto povídky jsou skoro identické z hlediska své kompozice, pointy, rozuzlení. Danny usiluje o přízeň nějaké dívky (nebo dokonce dvou), vynakládá k dosažení svého cíle hodně sil a vynalézavosti, ale je vždy bohužel stejně neúspěšný, hrdina cítí zklamání, prožívá svůj neúspěch jako velkou prohru. Bylo by z našeho pohledu dost obtížné označit tento typ seriálu za román na pokračování. Děj celého cyklu v podstatě nikam nespěje, hlavní hrdina neprožívá žádnou evoluci, kdyby tento cyklus neměl kompoziční rozvržení do ročního cyklu, kdy zimu střídá jaro, pak následuje léto atd., v podstatě by ani nezáleželo na uspořádání tohoto cyklu v té podobě, v jaké ho máme. Kauzální vztahy mezi jednotlivými povídkami skoro vůbec neexistují.

K propojenosti všech epizod tvůrci seriálu použili zajímavý prostředek, který nenajdeme v knize: ústřední hudební motiv (blues) a leitmotiv každé epizody, kterým epizoda vždy začíná a končí, rodí se postupně během celého seriálu a my jsme svědky tohoto zrodu. V první epizodě Danny píše text, v druhé epizodě a těch dalších kapela blues zkouší, vylepšuje a v poslední, páté epizodě se blues hraje na tanečním vystoupení a Daniel Smiřický je představen jako autor textu.

Kromě Dannyho se v seriálu setkáváme s řadou vedlejších postav, které jsou přítomné v každé další epizodě nebo v několika (kluci z kapely, Rost'a, pan rada, Irena, Alena, Marie) anebo jenom v jedné (holky Weberovy, Kristýna a její otec, otec Dannyho).

¹⁹² ADLER, Petr: *Prima sezóna*. In: *Mladý svět*, Praha, 11. 7. 1994, s. 52–53.

Karel Kachyňa vytvořil pietní filmovou adaptaci, v níž maximálně věrně zachoval většinu dialogů (brilantní dialogy „o ničem“, jejichž mistrem Škvorecký je, dialogy, které nejsou informativní a věcné, ale spíš vypovídají o náladě mluvících a z formálního hlediska svým rytmem, častým opakováním stejných vět nebo slov dělají vyprávění nejenom monotónním, ale také ho rytmizují).¹⁹³ Kachyňa byl vrstevníkem Škvoreckého, který důvěrně znal tuto dobu, měl, podle Heleny Slavíkové, „stejný cit pro poezii mládí a nezralých lásek“.¹⁹⁴

Dramatická koncentrace materiálu je výsledkem redukce motivů a postav, seriál se skládá z pěti dílů (v jednom díle seriálu jsou spojeny povídky *Vyhlídka z věže* a *Hotel pro sourozence*). *Prima sezóna* je televizní seriál, a to také předpokládá jiný formát natáčení – seriálový a jiný druh média – TV. Dost často (s výjimkou původních TV-seriálů) se seriálová adaptace natáčí podle díla, které je všeobecně známo, jde o klasické dílo nebo o dílo spisovatele-klasika, při jehož čtení se uplatňuje ustálený kánon čtenářské recepce, založený na kolektivních zkušenostech. Formát natáčení a druh média nejsou jazyky, do kterých se „překládá“ literární text, ale jsou to různé typy reakce na kánon, jeho vnímání a také způsoby ovlivňování tohoto kánonu – utvářet, transformovat, parodovat atd. Ale Kachyňova adaptace podobné ambice nemá, seriál *Prima sezóna* je především jen málo zdařilým přepisem, obrazem doby a snahou přiblížit co největšímu počtu diváků dílo klasika současné české literatury, které se věnuje věčným tématům: mládí, lásky, nostalgie.¹⁹⁵ Podle našeho názoru je to právě ten typ adaptace, který je úzce spojen s literární předlohou a přímo vybízí k porovnání a konstatování velké míry přesnosti. Adaptace se nemůže odpoutat od knihy, pro ty, kteří nečetli *Prima sezónu*, může být málo pochopitelná a nepřijatelná svou nostalgií a retro duchem. Je obtížné hodnotit tuto adaptaci jako samostatné a originální dílo.

¹⁹³ Srovnáme to s tím, co píše Pavel Aujezdský o roli dialogů v budování konfliktu adaptace: „...právě dialog je tím prostorem, v němž se očekává názorový střet – přesvědčování, spor, změna názorů, ovlivňování, manipulace, zásadní rozhodnutí. Během dialogu však dochází také k utváření a proměně vztahů mezi postavami [Všechno to jsou prostředky, jimiž scénárista vytváří napětí]“. Musíme konstatovat, že to všechno dialogy seriálu *Prima sezóna*, zvláště ty mezi Dannym a holkami, na které se snaží zapůsobit, postrádají. Hlavním úkolem těch dialogů není vytvoření napětí a jejich výsledkem není změna názorů a postojů, ale z čistě formálního hlediska rytmizace textu a vytváření rytmu vyprávění.

¹⁹⁴ SLAVÍKOVÁ, Helena: *Prima sezóna v České televizi. K televizním dramatizacím díla Josefa Škvoreckého*. In: Škvorecký 80. Sborník mezinárodní konference, 2008, s. 316-321.

¹⁹⁵ Strategie filmových adaptací klasické literatury je založena především na aktualizaci struktur národní identity. Během posledních 8-10 let v Rusku byly natočeny seriály podle děl klasické ruské literatury: *Mrtvé duše*, *Idiot*, *Mistr a Markétka*, *Doktor Živago*, *Děti Arbatu*, *V kruhu prvním*, *Bílá garda*. Dá se vysvětlit tento seriálový boom také absencí silných příběhů?

5.5.2 Narativní stavba seriálu *Prima sezóna*

Pro zobrazení vnitřních monologů Dannyho a stylizaci vyprávění v 1. osobě použil režisér Kachyňa tradiční prostředky filmové řeči: voice-over, který zazní ve filmu mnohokrát (například na začátku filmu, když Danny zapaluje svíčku a modlí se: „*Bože všemohoucí, přijmi tuto zápalnou oběť a dej...*“), a retrospektivní scény (aby vizualizoval seznam platonických lásek Dannyho a vytvořil jeho obraz; K. Kachyňa hned na začátku střídá záběry Dannyho hrajícího na saxofon a dívek poslouchajících v sále hudbu s retrospektivními scénami, kdy tato děvčata Dannyho odmítla: Jarka Dovolilová, Zuzana Princová, Evička Bojanovská...). Použití voice-overu v kombinaci s retrospektivou může buď měnit čas filmového vyprávění, nebo signalizovat ireálnost zobrazeného. S. Chatman pokládá voice-over za jednoduché technické řešení při realizaci vnitřního monologu nebo komentáře ve filmu.¹⁹⁶

I přes maximální věrnost literární předloze a použití spíš konvenčních postupů a prostředků při procesu filmového prepisu můžeme konstatovat, že došlo k funkční a významové změně, která je důkazem interpretačního přístupu režiséra, a podle mínění Josefa Škvoreckého příběh vylepšila.¹⁹⁷ Jedná se o rozdíl románového a seriálového závěru. V románu šokující zprávu o zavraždění otce gestapem dostává Lexa. To byl bod zlomu v románu, základní tón vyprávění se z tragikomického stává tragickým. Pro Dannyho to byl konec: „Všechno se se mnou zatočilo...všechno to končí...tuhle válkou to všechno končí...už je začínají střílet...naše mládí...ty buržousty...*Did you ever dream, lucky baby...zavolal jsem bolestně, do ztracena, nikdo mě neslyšel...and wake up...cold...in the dark...*“.¹⁹⁸ Je to panychida za buržoazii a my můžeme jen obdivovat prozíravost Dannyho ohledně poválečného dění v zemi.

Zakončení filmu je ale poněkud jiné. Zprávu o zatčení otce gestapem dostává Irena. Pro diváky je šok o to větší, že pan rada byl ve filmu velmi exponovanou postavou. Objevil se v několika dílech (*Zimní příhoda, Hotel pro sourozence*) a zdárně zkazil Dannymu všechny plány. Pan rada patří ke „generaci otců“ a spolu s postavou Dannyho maminky vytváří jakýsi protipól ke „generaci dětí“ a přidává filmovému vyprávění řád a vyváženost. Tato změna je

¹⁹⁶ Zajímavá je také jeho poznámka o tom, že v současnosti filmy málo používají proud vědomí a vnitřní monology (s tím se také omezuje použití voice-over). Vysvětlení nachází v tom, že „film všechno předvádí...a hlasy mimo záběr obecně a zejména hlasy, které mluví v okleštěné syntaxi a fungují na principu volné asociace, [jsou] považovány za rušivé a neumělecké“. Viz: CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 204.

¹⁹⁷ ŠKVORECKÝ, Josef: Próza a filmové vyprávění. In: *Film a literatura. Zvláštní příloha Filmových listů, zpravodaje Letní filmové školy v Uherském Hradišti*. Jihlava: Letní filmová škola, 1997, s. 4–8.

¹⁹⁸ ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991, s. 238.

logická, funkční, akceptovatelná a plně obhajitelná. Zachovala se tíživá atmosféra vyprávění a určitá symboličnost (Irenin otec byl zatím jenom zatčen, ale tehdy to znamenalo skoro jistou smrt, smrt jednoho člověka symbolizovala také obecné vraždění té doby), kterou by se těžko podařilo vyjádřit pomocí filmových prostředků. Můžeme také konstatovat, že vyjádření myšlenkového proudu Dannyho během jeho sóla by se jen obtížně dalo obejít bez použití voice-overu a montáže. Díky změně se tomuto problému režisér Kachyňa a scénárista Čabrádek zdařile vyhnuli. Je tu však ještě jedna změna, týkající se závěru filmu, kterou na rozdíl od J. Škvoreckého už nepovažujeme za nutnou a prospěšnou. Podle filmových tvůrců seriál neměl skončit tragicky, a proto přidali závěrečnou scénu, kdy Danny potkává neznámou dívku, která se může stát další „položkou v jeho seznamu“, a nabízí jí doprovod. Tato scéna naprosto odpovídá logice postavy hlavního hrdiny, je to v tragikomickém duchu celkového filmového vyprávění, ale narušuje to podle našeho názoru spisovatelův záměr a celkové nostalgické vyznění. Ze strany režiséra a scénáristy zvítězila snaha odlehčit příběh, a volbou tzv. perspektivní varianty vyjít vstříc vkusu diváků. Zachování tragického tónu v závěru filmu by podle našeho názoru zabránilo významovému a žánrovému posunu.

5.5.3 Vizuální stránka seriálu

Vizuální styl seriálu se vyznačuje velkým smyslem pro detail, výtvarným viděním scén a přesností záběrů. Krásné, působivé obrazy přírody korespondují s celkovou atmosférou filmu a ještě víc zdůrazňují ten zvláštní pocit nostalgie, který je příznačný pro všechny díly seriálu.¹⁹⁹ V románu je nostalgie vyjádřena spíše pomocí časového odstupu mezi vyprávěným a zažitým („*Bylo mi dobře v té chatě v tom krásném městě Kostelci, tak dávno...*“ Nebo: „*At byly ty holky na mě sebekrutější, stejně jsem je miloval. Nebo co. Nebo jsem byl mladý...*“),²⁰⁰ ve filmu tuto funkci přebírá vizuální stránka, která je ještě zesílena jazzovou hudbou.

5.5.4 Hudba v seriálu

Hudbu pro *Prima sezónu* zkomponoval Petr Hapka (hraje Classic Jazz Collegium Boba Zajíčka). Ve filmových adaptacích – a to se týká i *Prima sezóny* – se hudba v těsné

¹⁹⁹Ve své recenzi na seriál Jan Svačina píše: „V televizi zřídka vídaná byla obrazová složka seriálu. Místo standardní degradace do role popisné ilustrace povýšil Andrej Barla svou kameru na víc než rovnocenného partnera ostatních složek. Bylo to mimo jiné právě jeho kouzlení s kompozicí obrazu, atmosférou a náladami (viz odstínění čtvera ročních období), co ony vychýlené kritické váhy vracelo zpět“. In: SVAČINA, Jan: *Laskavě rozpačitá sezóna*. Lidové noviny, 5. 12. 1994.

²⁰⁰ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991, s. 221 a s. 237.

vazbě na slovo a obraz stává projevem svérázné promluvy, a tím i jednou z narativních technik. Aplikovala bych zde citát Mojmíra Drvoty, který říká, že hudba „rozšiřuje obraz o nový rozměr a vytváří spolu s ním jakýsi vizuálně zvukový akord“.²⁰¹ V *Prima sezóně* Danny hudbu – konkrétně jazz – přímo produkuje, zároveň se tato hudba stává jeho vnitřním monologem, jeho výpovědí, místy verbálně konkretizovanou použitím Dannyho *voice-overem*. Porovnáme-li z hlediska výskytu hudby *Prima sezónu* a její filmovou adaptaci, zjistíme, že hudba je v nich všudypřítomná: Danny hraje, vnímá a popisuje hudbu, hudební rytmus mají i dialogy, které hlavní hrdina vede s dívkami, jejichž srdce dobývá. Stejně jako v literárním díle, i v seriálu je hudba výpovědí protagonisty, je způsobem a prostředkem vyjádření jeho pocitů, jeho vnitřního světa, vztahů k okolí, odrazem jeho filosofie a symbolem opravdového života.

V seriálu kromě jazzové hudby zní i jiná díla, například valčík od J. Strausse *Na krásném modrém Dunaji*, Mozartova *Malá noční hudba*, Schumannovo *Snění*, *Fuga* od J. S. Bacha, *Sweet Georgia Brown*, píseň *Lásko, Bože, lásko*, *slowfox*, *charleston*, *Basin Street Blues* – S. Williams, píseň Václava Irmanova *Zamknu si dnešní den do truhly snů*... Použití té či oné melodie v seriálu se plně shoduje s textem románu, v němž slečna Weberová také hraje Bacha, a jazzovou melodií střídá Straussův valčík, když se k taneční místnosti blíží komisař Kühl.

5.5.5 Přijetí seriálu a ohlasy na něj

Seriál *Prima sezóna* byl přijat s rozpaky, největším kamenem úrazu v četných recenzích vždy byl velký stupeň věrnosti literární předloze. Kromě toho Miloš Smetana například vytýkal tvůrcům seriálu volné tempo, které „svádělo k jakési nedramatické jednotvárnosti a stereotypnosti“, že celek „vzníval více jako estetizovaná skutečnost než skutečnost autentická, prožitá, upřímná“ a že „jednotlivé díly působily dost stylizovaně a strojeně“.²⁰² Další výtky se týkala toho, že seriálu jako celku „chybělo víc tajemství a napětí erotiky“. Jako pozitivní momenty Smetana vyzdvihuje především to, že televizní adaptace zachovala atmosféru a kouzlo Škvoreckého knihy, že adaptace byla „filmařsky pěkná a malebná, někdy velmi pěkná, s několika slibnými hereckými výkony v ženských rolích“, že „občas se v některé situaci zatřpytil a zašuměl dialog, ...který měl vtip a hravost, asocioval kouzlo mládí“. Za nejlepší M. Smetana považuje čtvrtou epizodu – *Hotel pro sourozence* –

²⁰¹ DRVOTA, Mojmír: *Základní složky filmu*, Praha, 1994, s. 33.

²⁰² SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, ISV nakladatelství, Praha 2000, s. 78–79.

„*...která zapůsobila vtipnou a nečekanou pointou*“²⁰³. Smetanův definitivní ortel nad seriálem zněl: „*Prima sezóna se vyznačovala poklidem sice kultivovaným, obrazově pohledným a dokonalým, ale bez vzruchu a napětí.*“²⁰⁴ Ne se všemi výše uvedenými hodnoceními se ztotožňujeme, zvláště s těmi negativními, ale musíme zdůraznit, že hodnocen byl především seriál bez ohledu na literární předlohu a vztahu k ní. Myslíme si, že určitá jednotvárnost a stereotypnost (pokud hovoříme pouze o formální stránce) by mohla souviset právě se seriálovým formátem této adaptace, který vyžadoval pravidelnost a odpovídal formě díla na pokračování. Tomu odpovídá začátek každého díla, který je dost podobný: vzniká obraz té či oné dívky, o niž bude Danny usilovat v aktuálním dílu. Absence vzruchu a napětí by se dala vysvětlit režisérským záměrem a snahou o přesné dodržení předlohy. Také bychom těžko souhlasili s tím, že jen některé dialogy byly „třpytivé“ (možná se to vysvětluje nedostatečným pochopením toho, jak se dialog třpytí a šumí), dialogy v každém dílu seriálu maximálně odpovídají literárnímu textu *Prima sezóny* a jsou typické pro styl Josefa Škvoreckého: po obsahové stránce jsou často „o ničem“, ale hrají důležitou roli v rytmicizaci textu, v jeho „zhudebnění“ a doplněné vnitřními monology Dannyho prozrazují o hlavním hrdinovi nemálo.

Je velice obtížné analyzovat filmovou adaptaci literárního díla, se kterým je divák dobře obeznámen. Je to ten typ recepce, o němž právě psala Alicja Helmanova, že divák „*směřuje k vytvoření jednoty, která už není pouze knihou, ani pouze filmem, jež právě v daném momentu sleduje,*“²⁰⁵ výsledkem je vytvoření nového virtuálního díla.

Komparativní analýza literárního díla a jeho adaptace, v tomto případě do televizního média a ve formátu seriálu, dokládá, že adaptace může být provedena i v rovině žánru s cílem nejen maximálně věrně kopírovat obsah předlohy, ale i ozvláštnit adaptaci autorským stylem, přenést do seriálu charakteristické elementy jeho poetiky.

Při vytvoření adaptace byly zachovány skoro všechny jednotící elementy povídkového cyklu. Výjimkou bylo nedodržení jednoty postavy a vypravěče, která je příznačná pro literární předlohu. V seriálu *Prima sezóna*, stejně jak to bývá v naprosté většině adaptací literárních děl s vyprávěním v 1. osobě, došlo k objektivizaci vyprávění, tj. ve 3. osobě. Pro vyvolání iluze vyprávění v 1. osobě byly použity ryze filmové prostředky: voice-over, retrospektivní scény natočené zvláštní technikou.

²⁰³ Tamtéž, s. 78–79.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 78–79.

²⁰⁵ HELMANOVÁ, Alicja: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: MAREŠ, Petr – SZCZEPANIK, Petr (eds.): *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha, NFA, 2006, s. 143.

V televizním seriálu zmizel časový odstup, který byl nahrazen pocitem a tématem nostalgie, kterou je možno vycítit ve věrnosti detailům, v pečlivé umělecké výpravě a striktním a bezchybném vytváření dobové atmosféry. Formát seriálu také napomohl co nejpřesnějšímu popisu té doby a života Dannyho, prožívání citových kolizí.

ZÁVĚR

Tématem naší disertační práce byly vybrané aspekty poetiky románů Josefa Škvoreckého na příkladech románů *Zbabělci*, *Tankový prapor* a povídkového cyklu *Prima sezóna*. Ve třech uvedených dílech, pro která je příznačné mimo jiné to, že mají společného hlavního hrdinu, odkazy na autobiografické události, díky čemuž jsou součástí volného cyklu, představujícího zásadní část spisovatelova díla, je možné podle našeho názoru identifikovat typické rysy autorových naračnických postupů, včetně případných modifikací, které se pak s větší či menší intenzitou projevují i v další spisovatelově tvorbě.

Vybraná trojice rovněž umožňuje příkladně postihnout vazby Škvoreckého prozaických textů na jiné umělecké druhy, tedy film a hudbu, a na jiná média – film a televizi.

Autorská intence byla podmíněna možností plodného vzájemného působení druhů umění k uměleckým účelům, důsledkem používání intermediálních prvků v literárním díle bylo obohacení uměleckých prostředků, zvýšení uměleckého potenciálu díla a svým způsobem i tvůrčí experiment, hledání nových obrazových možností.

Naše analýza se vyznačovala intermediálním přístupem a probíhala ve dvou úrovních. První úroveň byla textová, úroveň literárního díla a intermediálních, intertextuálních modifikací a vlivů na něj. Druhá úroveň předpokládala analýzu transformace literárního díla do filmové podoby nebo do podoby televizního seriálu, tj. do odlišného média.

Cílem předkládané disertační práce byla analýza tří děl Josefa Škvoreckého z hlediska propojenosti a vlivů různých druhů umění, a to nejen v rámci jejich vzájemného působení uvnitř literárního díla, tj. v rovině tematické, motivické, též strukturní, především narativní (například inspirace prvky hudební – jazzové – struktury se promítla do narativní stavby románu *Zbabělci*, výrazná vizuálnost textu a pečlivá práce s detaily, rozpracování dialogů shodné s filmovým scénářem se staly znakovými v *Prima sezóně* atd.), což mělo vliv i na celkové vyznění díla, ale i v rovině „vnější“, kdy je literární dílo adaptováno v jiném médiu, začíná existovat v jiném mediálním a komunikačním prostoru s jeho specifickými zákony a pravidly.

Transpozice literárního díla do jiného média je bezprostředně spojena s tvůrčím, technickým a výrazovým potenciálem tohoto média, v procesu přenosu se hledají odpovídající prostředky, které by přispěly ke vzniku samostatného, svébytného díla a zároveň zachovaly určité elementy poetiky díla výchozího. Pomocí intermediální analýzy jsme zkoumali transformační procesy, v pojednání o literárně-filmové relaci jsme zvýšenou pozornost věnovali filmovým adaptacím literárního díla, postupům, které se obvykle

používají při převodu jedné struktury do struktury jiné. Zkoumání adaptačních strategií, přihlídnutí k časovému vzniku adaptací a jejich recepci nám poskytlo prostor a možnosti k hlubšímu vhledu do literární předlohy, pochopení „fungování“ nejen adaptace, ale i pretextu, specifík autorské poetiky.

Naše zkoumání mělo induktivní charakter, analýzy vycházely z konkrétního literárního díla nebo jeho adaptace. Bádání mělo interdisciplinární charakter. Podle našeho přesvědčení aplikace metodik a metod běžně používaných v jiné vědecké disciplíně na literární dílo pomáhá dobrat se jiného zorného úhlu, jinak dílo vnímat.

Oprostíme-li se od prvoplánové spojitosti *Zbabělců* s jazzem a z toho plynoucích závěrů (jazz jako symbol, jazz jako klíč k pochopení smyslu románu a hlavního hrdiny apod.) a analyzujeme-li průnik této hudby do struktury literárního textu, můžeme konstatovat, že jazz nejenom poskytuje možnost rozšířit sémantické pole textu a asociací jím vyvolaných, ale ubírajíc se směrem k „hudebnímu základu světa“, ²⁰⁶ k transcendentní hudbě, spojuje hudbu jako podstatu věci s pocitem svobody a také nabízí pulsaci, rytmus, který rozhybe samu smrt. Škvoreckého *Zbabělci* překračují hranice literárního díla, stávají se metatextem s prvky intertextuality a intermediality a mohou být pokládáni za vzor přirozené a harmonické syntézy umění.

Komplikované vztahy literatury a filmu a jejich konkrétní realizace ve vztazích Škvoreckého literárních děl a jejich filmových adaptací, „aktualizací všeobecného principu narativu“, parafrázujeme-li výrok S. Chatmana, jsme pojednali z hlediska pro ně společné narativní struktury a také zkoumáním použitých transformačních postupů. Při analýzách filmových adaptací literárních děl byla pro nás zásadní skutečnost vnímání a posuzování filmové adaptace jako samostatného konstrukt, artefaktu, který funguje v odlišném mediálním systému – konkrétně tedy filmovém. Postupy převodu, transformace, interpretace, překladu literárního materiálu do jazyka filmu (používá se značné množství pojmů) jsou různé, složité a jsou provázeny redukcí významů, postav, dějových linií, změnou výchozích principů rozvíjení fabule, vytváření postav či struktury vyprávění (například strukturní

²⁰⁶ Názor, že hudba je víc než hudba, má dlouhou tradici a pramení z dob antických. Ve svém traktátu *O hudbě* (*De institutione musica*), který pro muzikology středověku byl svým způsobem kompendiem antických hudebních teorií, známý teoretik hudby a filozof Anicius Manlius Torquatus Severinus Boëthius (480–524) rozpracoval koncepci tří hudeb. Podle něho existuje hudba kosmická (vesmírná) – *musica mundana*, lidská – *musica humana* a instrumentální – *musica instrumentalis*. Právě hudba jako jev, jako pojem je těsně spojena s harmonií vesmíru, s harmonií tělesného a duchovního, harmonií skutků a myšlenek. Podle Boëthia právě *musica humana* spojuje život fyzický, tělesný se světem duševním (duchovním) a také dává dohromady části duše, lidí a svět. Viz: BOECIJ: O muzyke. In: GERCMAN, Jevgenij, V.: *Muzykaljnaja boeciana*, S.-Peterburg, Glagol, 1995.

„hudebnost“ *Zbabělců* by se při jejich zfilmování ztratila, jak o tom svědčí scénáře). Je to zkrátka proces, při němž se používají odlišné umělecké a technické prostředky. Jak jsme se přesvědčili na příkladu filmové adaptace *Tankového praporu* a televizní adaptace *Prima sezóny*, výsledkem tohoto procesu je zcela nové, druhově jiné umělecké dílo, které s originálem spojuje především stejné filozofické vyznění a které prodlužuje originálu jeho život.

Při pojednání o filmové adaptaci literárního díla jsme vycházeli z definice Lindy Hutcheonové, která adaptaci chápe produkt, výsledek adaptačního procesu; samotný adaptační proces a recepci produktu adaptace. Podle našeho názoru jen komplexní přístup (textová analýza ve spojení s kontextuální analýzou) k tomuto fenoménu může zodpovědět na otázky, co se děje v průběhu adaptace, jaké vztahy jsou mezi adaptací a pretextem, proč pro adaptaci bylo zvoleno právě toto dílo, proč pro transformaci do jiného média byl zvolen ten či onen formát, zda v procesu mediální transpozice došlo k žánrovým transformacím a do jaké míry daný žánrový posun byl prospěšný pro adaptaci a adekvátní pro literární předlohu.

Naše práce má další badatelské perspektivy, téma intermediální transpozice a interdisciplinárního dialogu v ní nastíněné čeká na další zpracování. Aktuálnost naší práce vidíme v aktuálnosti samotného výzkumného intermediálního komponentu v současné literární vědě, v překračování hranic literární vědy a použití poznatků z oblasti muzikologie a filmové teorie, v zaměření na problém vzájemného působení, vlivů a dialogu různých druhů umění.

Využití výsledků naší práce může mít teoretický a praktický charakter, může přispět k dalšímu výzkumu v oblasti intermediální problematiky v díle Josefa Škvoreckého a může být i podnětem pro další výzkum zaměřený na interdisciplinární dialog a na oblast vzájemného působení různých druhů umění.

РЕЗЮМЕ

Темой нашей работы был анализ некоторых аспектов поэтики романов Й. Шкворецкого (на примере романов «Малодушные», «Танковый батальон» и цикла рассказов «Сезон что надо»).

В этих трех произведениях, которые благодаря наличию единого главного героя и однозначно автобиографическому характеру событий, составляют неотделимую часть прозаического цикла о Данни Смиржицком, можно выделить/распознать типичные черты нарративной техники писателя, премы которой с более или менее явной интенсивностью проявляются практически во всем творчестве Шкворецкого.

Избранные нами три произведения позволяют продемонстрировать связи литературных произведений с иными видами искусств - музыкой и фильмом и медиа – кино и телевидением.

Проведенный нами анализ избранных аспектов поэтики Й. Шкворецкого носил интермедиаальный характер и осуществлялся в двух плоскостях. Первая плоскость – это сам литературный текст и интертекстуальные и интермедиаальные модификации и элементы в нем. Во второй плоскости проходил анализ трансформации литературных произведений в киноэкранизацию и в жанр телевизионного сериала.

Целью нашей работы было исследование в рамках литературного произведения взаимосвязанности различных видов искусств, их влияния друг на друга и форм данного влияния на уровне тематическом, нарративном, структурном, на уровне мотивов. Исследуя продукт медиаальной трансформации и сопоставляя его с исходным литературным источником, мы пытались выявить, как эти «влияния» были перенесены в иной вид искусства и иной тип медиа (фильм и ТВ-сериал). Интересовал нас и сам процесс адаптации, его стратегии, техники, а также процесс рецепции продукта адаптации.

Транспозиция литературного произведения в другой тип медиа связана с выразительным и творческим потенциалом данного медиа. В процессе транспозиции, суть которого – в создании нового, оригинального произведения, идет поиск и селекция средств, выжным моментом является и сохранение особенностей поэтики литературной основы, авторского стиля.

Актуальность нашей работы заключается, по нашему мнению, в самой актуальности исследовательского интермедиаального компонента в современном

литературоведении, а также в использовании знаний из области музыковедения и теории фильма, в пересечении границ, разделяющих отдельные виды искусств.

Использование результатов нашей работы может носить как теоретический, так и практический характер, может способствовать дальнейшему исследованию в области интермедиальной проблематики в творчестве Й. Шкворецкого, расширению данного исследования на поле театральной, музыкальной адаптации. Результаты нашей работы могут быть инспиративны и для исследований в области интердисциплинарного диалога и области взаимодействия искусств.

SUMMARY

This work conducts analysis of several aspects of the poetics of Josef Shkvorecky's literary work. We based this analysis on his novels "The Cowards", "The Tank Battalion" and on his collection of short stories "The Swell Season".

Those three works, which have the same main character and are clearly autobiographical, constitute part of the Danny Smirzhicky's cycle of novels. All of them exhibit typical features of the author's narrative technique, which are present throughout Shkvorecky's books, albeit to a different extent.

The three novels we selected allow us to demonstrate inner connections between literary works and other art forms, such as music and cinematography, as well as other forms of media, such as motion pictures and television films. Our analysis spans across several types of media and consists of two levels. The first level examines the text itself, its elements, textual modifications and its forays into techniques borrowed from other art forms such as music. The second level analyzes the transformation that Shkvorecky's work had to undergo in order to be rendered into a motion picture and a television series.

Our goal was to examine the inner connections between various art forms, their mutual influences, the shapes those influences took on the thematic, narrative and structural levels - all within the framework of the original literary work. We goal was to show how those influences transcended forms of art and media (films and TV-series). We were also interested in the very process of such inter-medial adaptation of literary work, the strategies and techniques employed to accomplish it, and, finally, in the reception of the final result by the intended audience.

Any literary work's conversion into a different type of media depends on the expressive and creative potential of the destination media. The process of such a conversion, in the heart of which is the creation of a new and original work, involves on the one hand searching for appropriate artistic tools and on the other an effort to keep the original's poetics intact to preserve the author's style.

The importance of our work lies, in our opinion, in the significance of an inter-media research component in the modern literary studies, as well as in applying knowledge from musicology and film theory to literary analysis and in crossing the boundaries of art forms.

Our results can be applied in both theoretical and practical studies. They will contribute to further research of inter-medial and interdisciplinary arts in Shkvorecky's novels. Our work can be extended into examination of theatrical and musical adaptations of literary

works. We also hope that our results will inspire further studies in the fields of interdisciplinary dialogues and mutual influences of different forms of art.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

PRAMENY

KNIHY

ŠKVORECKÝ, Josef: *Tankový prapor*. Praha: Galaxie, 1990.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna*. Praha: Galaxie, 1991.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Prima sezóna. Zbabělci. Konec nylonového věku*. Praha: Odeon, 1991.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*, spisy 35 svazek 2, komentář Michael Špirit, Books and Cards, Praha, 2009.

SCÉNÁŘE

JARCHOVSKÝ, Petr: *Zbabělci. Literární scénář, V. verze*, 2000.

JOHN, Radek: *Tankový prapor. Literární scénář*. Národní filmový archiv, knihovna, signatura: S-2625-LS.

MICHÁLEK, Vladimír: *Zbabělci. Synopse*. 2001. Národní filmová archiv, knihovna, signatura: S-3270-SY.

SLÁMA, Bohdan: *Jak hrozně hezkej svět. Synopse*. 2001.

FORMAN, Miloš – ŠKVORECKÝ, Josef: *Zbabělci*. Filmová povídka. *Danny*, 2004, č. 1, s. 2–10.

ČABRÁDEK, Karel – KACHYŇA, Karel: *Prima sezóna*. Technický scénář k 1. dílu pětidílného televizního seriálu. *Prima sezóna začíná – Zimní příhoda*. Praha: Česká televize, 1993, signatura: S-2666-TS/1.

ČABRÁDEK, Karel – KACHYŇA, Karel: *Prima sezóna*. Technický scénář k 2. dílu pětidílného televizního seriálu. *Prima sezóna pokračuje – Májová kouzelnice*. Praha: Česká televize, 1993, signatura: S-2666-TS/2.

ČABRÁDEK, Karel – KACHYŇA, Karel: *Prima sezóna*. Technický scénář ke 3. dílu pětidílného televizního seriálu. *Prima sezóna málem končí – Zamřížovaný charleston*. Praha: Česká televize, 1993, signatura: S-2666-TS/3.

ČABRÁDEK, Karel – KACHYŇA, Karel: *Prima sezóna*. Technický scénář ke 4. dílu pětidílného televizního seriálu. *Prima sezóna vrcholí a chýlí se ke konci - Vyhlídka z věže, Hotel pro sourozence*. Praha: Česká televize, 1993, signatura: S-2666-TS/4.

ČABRÁDEK, Karel – KACHYŇA, Karel: *Prima sezóna*. Technický scénář k 5. dílu pětidílného televizního seriálu. *Prima sezóna končí – Smutné podzimní blues*. Praha: Česká televize, 1993, signatura: S-2666-TS/5.

FILMY

Tankový prapor (režie: Vít Olmer, scénář: Radek John, 1991)

Prima sezóna (režie: Karel Kachyňa, scénář: Karel Čabrádek, 1994)

SOUPIS OBSAHUJE PRAMENY, ZE KTERÝCH JSEM V PRÁCI PŘÍMO NEČERPALA, ALE K NÍMŽ MUSELO BÝT PŘIHLÉDNUTO V KONTEXTU DANÉ PROBLEMATIKY

(DALŠÍ SPISY JOSEFA ŠKVORECKÉHO)

SALIVAROVÁ, Zdena – ŠKVORECKÝ, Josef: *Samožerbuch*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1977.

ŠKVORECKÝ, Josef: Nesrozumitelný Faulkner. *Světová literatura*, 1963, č. 3, s. 141–146.

ŠKVORECKÝ, Josef: Kino sentimentálního diváka. *Host do domu*, 1964, č. 8.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Farářův konec*. Hradec Králové, 1969.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Velká povídka o Americe*. Toronto, 1980.

ŠKVORECKÝ, Josef: *F.Kafka, jazz a jiné marginálie*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1988.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Mirákl*. Brno: Atlantis, 1990.

ŠKVORECKÝ, Josef: Feminine mystique. *Svědectví*, Paříž, 1991, č. 92, s. 178–188.

ŠKVORECKÝ, Josef: Americký kandrball. *Svědectví*, Paříž, 1991, č. 92, s. 189–196.

ŠKVORECKÝ, Josef: Český spisovatel-exulant: několik osobních poznámek. *Svědectví*, Paříž, 1991, č. 2, s. 172–177.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Hříchy pro patera Knoxe*. Praha, 1991.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Josef Škvorecký vypráví*. Praha, Společnost J. Š., Praha, červen 1992, s. 47.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběhy o Líze a mladém Wertherovi a jiné povídky*. Praha: Ivo Železný, 1994.

ŠKVORECKÝ, Josef: Kouzlo Jiráskova kraje. *Literární noviny*, 1995, č. 29, s. 8–9.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Dvě vraždy v mém dvojitém životě*. Praha: Ivo Železný, 1996.

ŠKVORECKÝ, Josef: Jak to bylo s Prezidentem Krokadýlů. *Literární noviny*, 1996, č.21–22, s. 10.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Nevysvětlitelný příběh aneb Vyprávění Questa Firma Sicula*. Praha, 1998.

ŠKVORECKÝ, Josef: *...na tuhle bolest nejsou prášky*. Praha: Ivo Železný, 1999.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší I*. Praha: Ivo Železný, 2000.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Příběh inženýra lidských duší II*. Praha: Ivo Železný, 2000.

ŠKVORECKÝ, Josef: *Obyčejné životy*. Praha: Ivo Železný, 2004.

LITERATURA

-or: Dobrý start. *Proměny*, 1972, č. 2.

Adaptační studia na křižovatce. Rozhovor s Thomasem Leitchem. Připravili Petr Bubeníček a Lucie Česálková. *Iluminace*, 22, 2010, č. 1, s. 134–140.

ALBERSMEIER, Franz-Josef: *Bild und Text. Beiträge zu Film und Literatur*. Frankfurt am Main: Lang, 1983.

ALBERSMEIER, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionproblematik. In: ALBERSMEIER, Franz-Josef, ROLLOF, Volker: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, s. 15-37.

ALBERSMEIER, Franz-Josef – ROLOFF, Volker (hrsgb.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main, 1989.

AUJEZDSKÝ, Pavel: *Od knížky k televiznímu filmu*, Brno, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.

Bibliografie Josefa Škvoreckého. Česky publikované dílo. Díl 1. Redigoval Michal Příbáň. Praha: Literární akademie, 2004.

Bibliografie Josefa Škvoreckého. Česky publikované ohlasy. Divadlo, film, televize, rozhlas. Díl 2. Redigoval Michal Příbáň. Praha: Literární akademie, 2005.

BACHTIN, Michail: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

BĚLOHRADSKÝ, Václav: Exil a metalog. *Host*, 2000, č. 5, s. 44–48.

BENJAMIN, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: BENJAMIN, Walter: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.

BERNARD, Jan (ed.): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

BÍLEK, Petr A.: Pojem «exilu» jako koncept neustálého zprostředkovávání a míjení. *Host*, 2000, č. 5, s. 39–43.

- BLAKE, William: *Svět v zrnku písku*. Praha: Mladá fronta, 1964.
- BLAŽÍČEK, Přemysl: *Škvoreckého Zbabělci*. Praha: Oikúmené, 1992.
- BRABEC, J. – HOLÝ, J. – ZACH, A.: *Tabuizovaná literatura posledních dvaceti let*, Praha, 1990.
- BROICH, U. – PFLISTER, M. (hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien*. Tübingen, 1985.
- BRZOSKA, M.: Musikalische Form und sprachliche Struktur in George Sands Novelle „Le Contrebandier“. In: GIER, A. – GEROLD, W. (hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistischen Studien zur Strukturverwandschaft*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1997, s. 169–184.
- BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 7–21.
- BUDDE, G.: Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus „Ulysses“ von James Joyce. In: GIER, A. – GEROLD, W. (hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistischen Studien zur Strukturverwandschaft*, Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1997, s. 195–213.
- CARRIÈR, Jean-Claude: *Vyprávět příběh*, Praha: Filmový ústav, 1995.
- CASETTI, Francesco: Adaptation and Mis-adaptation. Film, Literature and Social Discourses. In: STAM, Robrt – RAENGO, Alessandra (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- CUNNINGHAM, Michael: Nalezeno v překladu. *Právo*, Literární a kulturní příloha Salon, 2011, 11. srpna, s. 6–7.
- ČULÍK, Jan: *Knihy za ohradou. Česká literatura v exilových nakladatelstvích 1971–1989*. Praha: Trizonia 1991.
- ČAPEK, Karel: *Marsyas čili Na okraj literatury*. Praha: Fr. Borový, 1948.
- ČERNÝ, Václav: *Eseje o české a slovenské proze*. Praha: Torst, 1994.
- DELEUZE, Gilles: *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
- DOKOUPIL, Blahoslav – ZELINSKÝ, Miroslav (et al.): *Slovník české prózy. 1945–1994*. Ostrava: Sfinga, 1994.
- DOKOUPIL, Blahoslav – ZELINSKÝ, Miroslav (et al.): *Slovník českého románu. 1945–1991*. Ostrava: Sfinga: Librex, 1992.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum, 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Identita literárního díla*. Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.

- DOLEŽEL, Lubomír: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993.
- DORUŽKA, Lubomír – ŠKVORECKÝ, Josef: *Tvář jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.
- DROZDA, Miroslav: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému*. Praha: Univerzita Karlova, 1990.
- DRVOTA, Mojmír: *Základní složky filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1994.
- DUTA, Mircea Dan: *Vypravěč, autor a Bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60. Let*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2009.
- ECO, Umberto: Původnost v opakování. *Svědectví*, 1989, č. 88, s. 856–872.
- ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta, 2002.
- ECO, Umberto: *O literatuře*. Praha: Argo, 2004.
- GALÍK, Josef (et al.): *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico, 1994.
- GIBIAN, George: Škvorecký's The Cowards Twenty Years Later. *World Literary Today*, 1980 (r. 54), č. 4, s. 540–543.
- GIER, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance.“ Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: GIER, A. – GEROLD, W. (hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistischen Studien zur Strukturverwandschaft*, Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1997, s. 9–17.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena: *Literatura a fiktivní světy*. Praha: Český spisovatel, 1995.
- HAGENBÜLCHE, Walter: *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1991.
- HÁJEK, J.: Zatím jen svědectví. *Literární noviny*, 1958, č.51–52, s. 4.
- HALADA, Andrej: *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Koljovi*. Nakladatelství Lidové Noviny, Praha, 1997.
- HAMAN, Aleš: Výzkum čtenářské recepce krásné literatury v letech 1989–1991. *Česká literatura*, 1993 (r. 41), č. 4, s. 426–441.
- HAMAN, Aleš: Čin české prózy. *Kulturní tvorba*, 1963, č. 40, s. 10.
- HELMAN, Alicja: *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*. Poznań: Ars Nova, 1998.
- HEŘMAN, Zdeněk: Próza džezem křtěná. *Plamen*, 1964, č.11, s. 156–158.
- HRABÁK, Josef: *Čtení o románu*. Praha: SPN, 1981.
- HODROVÁ, Daniela: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- HODROVÁ, Daniela: Poznámka. In: *Mezi okrajem a centrem. Studie z komparatistiky II*. Praha: Centrum komparatistiky UK v Praze, 1999, s. 73–85.

- HODROVÁ, Daniela (red.): *Proměny subjektu*. Druhý svazek. Pardubice: Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR v nakl. Mlejnek, 1994.
- HODROVÁ, Daniela: Motto. *Aluze*, 1998, č. 2–3, s. 73–77.
- HOLÝ, Jiří (et al.): *Český Parnas. Literatura 1970–1980. Interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha: Galaxie, 1993.
- HORA, Václav (ed.): *Česká a slovenská literatura mimo Československo 1982–1987*. Frankfurt am Main: Dialog, 1987.
- HRUŠKA, Petr (et al.): *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008.
- HUTCHEON, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York – London: Routledge, 2007.
- HUTCHEONOVÁ, Linda: *Co se děje při adaptaci?* In: *Iluminace*, č. 22, č. 1, 2010, s. 23–59.
- HVIŽĎALA, Karel : *České rozhovory se světem*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- HVIŽĎALA, Karel: *Opustíš-li mne, ne zahynu. Rozhovory se Z. Salivarovou a J. Škvoreckým*. Praha: Ivo Železný, 1993.
- CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008.
- CHVATÍK, Karel: Josef Švejk a Danny Smiřický. *Listy*, 1983 (r. 13), č. 4.
- CHVATÍK, Karel: Nový román J. Š. *Proměny*, 1985, č. 3.
- CHVATÍK, Karel: Dvě cesty české poválečné kultury. *Tvar*, 1990, č. 8, s. 5.
- CHVATÍK, Květoslav: *Pohledy na českou literaturu z ptáčích perspektiv*. Praha: Pražská imaginace, 1991.
- CHVATÍK, Květoslav: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- CHVATÍK, Květoslav: *Strukturální estetika. Řád věcí a řád člověka*. Praha: Victoria Publishing, 1994.
- CHVATÍK, Květoslav: *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994.
- CHVATÍK, Květoslav: *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*. Praha: Český spisovatel, 1996.
- JAKOBSON, Roman: *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995.
- JANČOVÁ, Vlasta: Česká literatura v českém filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 91–96.
- JANOUSEK, Pavel: Jak jsem četl Mirákl. *Tvar*, 1990, č. 11, s. 15.

- JAROŠ, Jan: Začátky českého myšlení o filmu. In: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje česko-slovenské kinematografie*. Příspěvky z konference. Praha: Národní filmový archiv, 1991, s. 213–228.
- JEDLIČKOVÁ, Alice: 7 hodin 35 minut – výstavba Langrovy povídky a transformační model narativu. *Česká literatura*, 2004, č. 5, s. 670–679.
- JUNGMANN, Milan: Škvoreckého vabank. *Literární noviny*, 1963, č. 41, s. 4.
- JUNGMANN, Milan: Zbabělci po šesti letech. *Literární noviny*, 1964, č. 41, s. 5.
- JUNGMANN, Milan: *Průhledy do české prózy*. Praha: Evropský literární klub, 1990.
- JUNGMANN, Milan: *O Josefu Škvoreckém*. Praha: Společnost Josefa Škvoreckého, 1993.
- JUNGMANN, Milan: *V obklíčení příběhů*. Brno: Atlantis, 1997.
- JAKOWSKA, Krystyna: *Powrot autora*. Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdansk, Lodz, 1983.
- JANKOVIČ, Milan: *Nesamozřejmost smyslu*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha: Torst, 1996.
- JANKULÍKOVÁ, Veronika: *Josef Škvorecký a film*. Magisterská diplomová práce. Olomouc, 2010.
- JEŘÁBEK, Dušan (et al.): *Česká literatura od roku 1945 do poloviny let osmdesátých*. Brno: UJEP, 1988.
- JEDLIČKOVÁ, Alice – SLÁDEK, Ondřej (eds.): *Vyprávění v kontextu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- JEDLIČKOVÁ, Alice: *Ke komu mluví vypravěč? Adresát v komunikační perspektivě prózy*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1992.
- JEDLIČKOVÁ, Alice: *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia, 2010.
- KOCOUREK, V.: Jedna věta pro Josefa Š. *Literární noviny*, 1990, č. 7.
- KOKEŠ, Radomír, D.: Teorie seriálové fikce. Možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 228–257.
- KOSÍK, Karel: Pravda exilu – exil pravdy. In: *Století Markéty Samsové*. Praha, Československý spisovatel, 1994, s. 172.
- KOSKOVÁ, Helena: Solecki o Škvoreckém. *Danny*, 1992 (r. 3), č. 3, s. 22–25.
- KOSKOVÁ, Helena: *Hledání ztracené generace*. Praha: H & H, 1996.
- KOSKOVÁ, Helena: *Škvorecký*. Praha: Literární akademie, 2004.
- KOUDELKOVÁ, Eva: *Film a literatura v období takzvané nové vlny československého filmu*. Liberec: Technická univerzita, Pedagogická fakulta, 2000.

- KRATOCHVÍL, Jiří: Literatura coby kompenzace. *Host do domu*, 1969, č. 7, s.31–33.
- KRICHELDORF, H.: J. Škvorecký „Junge Löwin“. *Neue deutsche Hefte*, 1971 (r. 18), Heft 3, s. 163–164.
- KRACAUER, Seigfried: *Studijní materiály dramaturgie. Teorie filmu*. Praha: SPN, 1968.
- KRACAUER, Seigfried: *Theorie des Films. Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*, hrsgb. Von Karsten Witte, Band 3. Frankfurt am Main, 1964.
- KVASNIČKOVÁ, Eva: „Za chvíli mi začíná Ulice...“. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 258–282.
- KREJČÍ, Karel: *Česká literatura a kulturní proudy evropské*. Praha: Československý spisovatel, 1975.
- KUNDERA, Milan: *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel, 1960.
- KUNDERA, Milan: 1968: Prague, Paris and Josef Škvorecký. *World Literary Today*, 1980 (r. 54), č. 4, s. 558–560.
- KUNDERA, Milan: *Hledání přítomného času*. Brno: Host, 2000, 8.
- KALISH, Jana: *Josef Škvorecký: A Checklist*. Toronto: University of Toronto Library, 1986.
- KUBНИЕК, Томбљ: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vyprávět příběh. Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001.
- LEITCH, Thomas: Výjmečná věrnost. In: *Illuminace*, 22, 2010, č. 1, s. 61–82.
- LIEHM, ANTONÍN J.: Hrst literárních poznámek, informací a ovšem Mirákl. *Listy*, 1974, č. 3.
- LIEHM, ANTONÍN J.: Magie Švoreckého a Ripellinova. *Listy*, 1979, č. 1.
- LIEHM, ANTONÍN J.: *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1988.
- LUKÁCS, Georg.: *Die Theorie des Romans*. Berlin, 1920.
- MACUROVÁ, Alena – MAREŠ, Petr: *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha, Univerzita Karlova, 1992.
- MACHALA, Lubomír (et al.): *Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1991.
- MÁLEK, Petr: Teorie intertextu a literární kontexty filmu I-II. *Illuminace*, 1993, č. 2, s. 7–31, č. 3, s. 7–38.
- MALEVIČ, Oleg: Žánrové zvláštnosti českého románu ve světle poetiky Romana Jakobsona. *Svět literatury*, 1995, č. 5.

- MATĚJKA, L.: Cross Currents. In: *A Yearbook of Central European Culture*. Ann Arbor: University of Michigan, 1982–1985.
- METZ, Christian: *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha: Český filmový ústav, 1991.
- MICZKA, Tadeusz: Monolog wewnętrzny w kinie. Nowe możliwości zintegrowania dzieła filmowego na przykładzie Osiem i pół Federico Felliniego. In: TRZYNADLOWSKI, Jan (ed.): *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*. Studia filmoznawcze XVII, Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996, s. 33–50.
- MICZKA, Tadeusz: Postmodernistyczne gry w kino, gry w kinie i gry o kino. In: TRZYNADLOWSKI, Jan (ed.): *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*. Studia filmoznawcze XVII, Wrocław: Wydawn. Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996, s. 59–90.
- MONACO, James: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- MRAVCOVÁ, Marie: Čtvero literárních inspirací. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 79–90.
- MRAVCOVÁ, Marie: Tematizovaná zprostředkovanost vyprávění. In: KUBÍNOVÁ, Marie (red.): *O poetice literárních druhů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1995, s. 79–114.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982–1998*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- MRÁZOVÁ, Věra [HONZÍKOVÁ, Milena]: Česká společnost v díle J. Škvoreckého. *Svědectví*, Paříž, 17, 1983, č. 68, s. 739–743.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Kapitoly z české poetiky. Díl druhý. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, 1948.
- MURRAY, Simone: Materializing Adaptation Theory: The Adaptation Industry. *Literature/Film Quarterly* 36, 2008.
- MURRAYOVÁ, Simone: *Přeludné adaptace: Eukalyptus, průmysl adaptace a film, který nikdy nebyl*. In: *Iluminace*, č. 22, č. 1, 2010, s. 83–100.
- NÜNNING, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- NOVÁK, Arne: *Czech Literature*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publ., 1976.
- NOVÁK, Radomil: *Hudba jako inspirace poezie*. Ostrava: Ostravská univerzita: Nakladatelství Tilia, 2005.
- NOVÁK, V.: Nejlepší způsob existence. *Kulturní tvorba*, 1965, č. 2, s. 13.
- PAECH, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart, 1988.

- PAŠTÉKOVÁ, Jelena: K problému typologie filmových adaptací prózy. Náčrt slovenskej situácie do konca šesťdesiatých rokov. In: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje československé kinematografie*. Příspěvky z konference. Praha: Národní filmový archiv, 1991, s. 163–170.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena: Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 97–104.
- PEARKES, Eileen: Cultural estrangement. *Canadian Literature*, Vancouver, 1992, č. 132, s. 214–216.
- PECHAR, Jiří: Nostalgický Danny J. Š. In: PECHAR, Jiří: *Nad knihami a rukopisy*. Praha, 1980.
- PECHAR, Jiří: *Od příběhu k románu: k poetice výpravné prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- PECHAR, Jiří: *Být sám sebou: pojem identity a jeho meze*. Praha: Hynek, 1995.
- PEROUTKA, Ferdinand: *Budeme pokračovat*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1984.
- PETRO, Peter: Škvorecký. *Canadian Literature*, Vancouver, 1992, č. 132, s. 166–167.
- PETŘÍČEK, M.: Románový sen a tvar románu. *Tvar*, 1991, č. 39.
- PICARD, H. R.: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: GEIR, A. – GEROLD, W. (hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistischen Studien zur Strukturverwandschaft*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1997, s. 35–60.
- PILAŘ, Martin: *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Filozofická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava, 2008.
- PISTORIUS, Vladimír: *Stárnoucí literatura*. Praha: SPN, 1991.
- PLETÁNEK, Václav: Jazyk a styl Škvoreckého Zbabělců. *Proměny*, 1980, č. 1.
- POE, Edgar Allan: *Bludná planeta*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- POHORSKÝ, Miloš: *Zlomky analýzy. K poválečné české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1990.
- PONDĚLIČEK, Ivo: *Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962–1998*. Praha: Národní filmový archiv, 1999.
- PŘIBÁŇ, Michal: 2 x Škvorecký. *Tvar*, 1990, č. 11, s. 14–15.
- PŘIBÁŇ, Michal: Entrtejnment o lidských duších. *Tvar*, 1990, č. 22, s. 14.
- PŘIBÁŇ, Michal: Nápady čtenáře Miráklu. *Rok*, 1991, č. 4.
- PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Jaký je Danny? A byl takový vždycky? Nad knižním vydáním rukopisu Škvoreckého Zbabělců*. In: *Česká literatura*, 58, č. 1, 2010, s. 103–119.

- PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Počátky Konce nylonového věku aneb Smutek v zemi socialismu*. In: Česká literatura, č. 4, 2012, s. 543–555.
- PŘIBÁŇOVÁ, Alena: *Usnul jsem, nic se mi nezdálo. Vzpomínka na Josefa Škvoreckého, kterému se za to stojí poděkovat*. In: Host, Brno, č. 3, r. XXVIII, s. 19–23.
- PYTLÍK, Radko: Hranice vyprávění (nad Škvoreckého Zbabělci). In: BLAŽÍČEK, Přemysl (et al.): *Příběhy pod mikroskopem. Šest studií o současné próze*. Praha: Československý spisovatel, 1966, s. 31–50.
- PYTLÍK, Radko: *Česká literatura v evropském kontextu*. Praha: Československý spisovatel, 1982.
- RICHTEROVÁ, Sylvie: *Slova a ticho. Eseje o české literatuře*. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 1991.
- RICHTEROVÁ, Sylvie: *Ticho a smích. Studie z české literatury*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- RIMMONOVÁ-KENANOVÁ, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- RIPLEX, Gordon – MESCER, Anne (red.): *Who is Who in Canadian Literature 1987–1988*. Toronto, 1987.
- RUYTER, M.: Fragmente zum Jazz. *Merkur*, Stuttgart, 1994 (48. Jahrgang), August, Heft 8, s. 669–681.
- RZOUNEK, Vítězslav: *Nástin poválečné české literatury, 1945-1980*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- SHOCKLEY, Alan: *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-Century Novel*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2009.
- SCHER, Steven, P.: *Literatur und Musik*. Berlin: Erich Schmidt, 1984, s. 14
- SCHLEGEL, H.-J.: Eisenstein und die „Zweite literarische Periode des Films. Zur Theorie und Praxis filmsemiotischer Literaturinteressen. In: ALBERSMEIER, F.-J. – ROLOFF, V. (hrsgb.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main, 1989, s. 38–54.
- SCHMID, Wolf : *Narativní transformace*. Brno-Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004.
- SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert: *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.
- SCHULTZE, Brigitte: Josef Škvoreckýs "Zbabělci" und J. D. Salingers "The Catcher in the Rye". Typologische Gemeinsamkeiten und autorspezifische nationale Eigenständigkeit des tschechischen Adoleszenzromans. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 44. Heidelberg 1984, s. 85–115.
- SMETANA, Miloš: *Televizní seriál a jeho paradoxy*, Praha, ISV nakladatelství, 2000.
- SOJKA-OŘEŠNÍK, S.: Marné a trapné symboly. *Svědectví*, 1976, č. 52.

- SOLECKI, Sam: The Writer's Job and the Fiction of Josef Škvorecký. *World Literary Today*, 1980 (r. 54), č. 4, s. 560–565.
- SOLECKI, Sam: Škvorecký Josef. In: *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto, Oxford, New York, 1983, s. 761–762.
- SOLECKI, Sam: Where is my Home? Some Notes on Reading Josef Škvorecký in Amerika. *Canadian Literature*, 1989, Spring, č.120, s. 67–80.
- SOLECKI, Sam: *Praque Blues: The Fiction of Josef Škvorecký*. Toronto, 1990.
- STANZEL, Franz, K.: *Teorie vyprávění*, Praha: Odeon, 1988.
- STROŽ, Daniel: *Co jsem chtěl říct, říkám..., Rozhovory z exilového, českého a slovenského tisku 1985–1993*. Praha: SAKKO, 1993.
- SUCHOMEL, Milan: Cesty k dospělosti. In: SUS, Oleg (red.): *Cesty k dnešku*. Brno: Krajské nakladatelství, 1964, s. 9–28.
- SUCHOMEL, Milan: *Literatura z času krize. Šest pohledů na českou prózu 1958–1967*. Brno: Atlantis, 1992.
- SVOBODA, Jan: Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In: *Filmový sborník historický 4. Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 5–12.
- SZABÓ-KNOTIK, Cornelia: Musikalische Strukturen im Film. In: GIER, A. – GEROLD, W. (hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistischen Studien zur Strukturverwandschaft*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien, 1997, s. 83–93.
- ŠÁMAL, Petr: Setkání v Praze, s cenzurou. K cenzurní praxi let padesátých (Případ Škvorecký). In: *Dějiny a současnost*, XXXIII, č. 9, s. 40–44.
- Škvorecký 80*. Sborník z mezinárodní konference o životě a díle Josefa Škvoreckého, která se uskutečnila v Náchodě u příležitosti autorova životního jubilea ve dnech 22.-24. září 2004. Praha: Literární akademie, 2005.
- ŠKVORECKÝ, Josef: Divák v únorové noci. *Čtení na léto* (Příloha Listů XIX), č. 3.
- TIGRID, Pavel: Pražské jaro: historický význam pokusu, který ztroskotal. *Svědectví*, Paříž, 1990, č. 89–90, s. 169–172.
- TODOROV, Tzvetan: *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000.
- TRENSKÝ, Pavel: *Josef Škvorecký*. Praha: H & H, 1995.
- ULVER, Stanislav: Estetika filmu Jana Mukařovského. In: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje česko-slovenské kinematografie*. Příspěvky z konference. Praha: Národní filmový archiv, 1991, s. 241–252.

VOGT, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa: eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen, 1990.

VOHRYZEK, Josef: Zbabělci po šesti letech. *Host do domu*, 1964, č. 10, s. 18–21.

VOHRYZEK, Josef: Příběh inženýra lidských duší. *Literární noviny*, 1992, č. 38, s. 4–5.

VOHRYZEK, Josef: *Literární kritiky*. Praha: Torst, 1995.

VOSKOVEC, George: Škvorecký's Shadow, Persona, Alter Ego, Man Friday, etc. *World Literary Today*, 1980 (r. 54), č. 4, s. 544–547.

VŠETIČKA, František: Jak je udělán Bassaxofon. *Plamen*, 1968, č. 10, s. 56–58.

Who is Who in the Writer's Union of Canada. A Directory of Members. Toronto, 1988.

ZATLOUKALOVÁ, Aneta: *Specifika seriálové adaptace (od počátků až po současnost)*. In: FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha, Akropilis, 2011, s. 210–227.

ZEMAN, Milan (et al.): *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.

ZIMA, Petr V.: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia, 1998.

ZIMA, Petr, V. *Literatur intermedial. Musik – Malerei. Fotografie – Film*. Darmstadt, 1995.

АРОНСОН, Олег: Экранизация: перевод и опыт. *Синий диван*, 2003, № 3, с. 128–140.

ДУБИН, Борис: Старое и новое в трех телеэкранизациях 2005 года. *НЛО*, 2006, № 78.

КАСПЭ, Ирина: Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. *НЛО*, 2006, № 78.

КОЛЛИЕР, Джеймс, Л.: Становление джаза. Москва: Радуга, 1984, с. 9.

КОНЕН, Владимир: Рождение джаза. Москва: Радуга, 1990, с. 54.

СОРОКИНА, Валентина Н.: Реальность мира в кинематографе. In: *Виртуальное пространство культуры*. Материалы научной конференции 11-13 апреля 2000 г. СПб., 2000, с. 42–45.

ШМИД, Вольф: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.

ХУДЯКОВА, Людмила А.: Кинематограф и эволюция его интерпретаций. In: *Эстетика сегодня: состояние, перспективы*. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб., 1999, с. 89–91.

ЭКО, Умберто: *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. С.-Петербург: Symposium 2004.

ЭКО, Умберто: *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе*. С.-Петербург: Symposium, 2006.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

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

INTERNETOVÉ ZDROJE

PTÁČEK, Luboš: *Ve víru existence – Idiot Akiry Kurosawy*. In: http://aluze.cz/2010_03/07_studie_ptacek.php.

АРОНСОН, Олег: *Столкновение экранизаций*.

In: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/241/>.

БЕНЬЯМИН, Вальтер: *Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера*. In: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.html>.

<http://25fps.cz/2010/rozhovor-spacefilms/>

http://hradec.idnes.cz/skvoreckeho-zbabelci-by-se-meli-natacet-i-v-nachode-scenar-autor-cetl-1g3-/hradec-zpravy.aspx?c=A120107_1712360_hradec-zpravy_dmk

http://is.muni.cz/th/74315/ff_m/Cermak_20_7.txt

http://www.lidovky.cz/ln_kultura.asp?c=A120314_191841_ln_kultura_btt