

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

TŘIATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK.
KOMPARACE PRÓZY JANA TREFULKY A FILMU ANTONÍNA
KACHLÍKA

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Lucie Drbohlavová

Studijní obor: Kulturní studia – Bohemistika

Ročník: 3.

2021

Prohlašuji, že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 15. července 2021

.....

Lucie Drbohlavová

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za její vstřícnost, ochotu a trpělivost při vedení mé práce. Rovněž děkuji i své rodině a nejbližším za podporu a lásku, kterou mi při psaní práce projevovali.

ANOTACE

Cílem této bakalářské práce je zanalyzovat novelu *Třiatřicet stříbrných křepelk* z roku 1963 od prozaika Jana Trefulky a porovnat ji se stejnojmenným filmem režiséra Antonína Kachlíka. Teoretická část práce se zabývá vymezením pojmů z oblasti naratologie, především z kategorie příběhu, vypravěče, postav, událostí a prostoru. Pozornost je věnována zobrazování každodennosti 60. let 20. století v československé kultuře, všednodennost umožní zprostředkovat politické pozadí vybraného díla. Práce si klade za cíl zjistit, jak se změní dílo při přenosu z jednoho média do jiného, v tomto případě z knižní předlohy do její filmové adaptace.

KLÍČOVÁ SLOVA: Třiatřicet stříbrných křepelk, komparace, novela, filmová adaptace, Jan Trefulka, Antonín Kachlík

ANNOTATION

The aim of this bachelor's thesis is to analyse the novel *Třiatřicet stříbrných křepelek* from 1963 by prosaic Jan Trefulka and compares it with the identically named film by director Antonín Kachlík. The theoretical part of the thesis deals with the definition of terms from the field of narratology, especially from the category of the scope of the story, narrator, characters, events and space. Attention is paid to depicting the everyday life of the 1960s in the Czechoslovak culture, everyday life will allow to convey the political background of the selected piece of art. The thesis aims to find out how the work changes when transferred from one medium to another, in this case from a book template to its film adaptation.

KEYWORDS: Třiatřicet stříbrných křepelek, comparison, novel, film adaptation, Jan Trefulka, Antonín Kachlík

OBSAH

ÚVOD	8
1 METODOLOGIE.....	11
2 SLOŽKY VYPRÁVĚNÍ.....	15
2.1 Postava	15
2.2 Události	16
2.3 Prostor	17
2.4 Prostředí	18
2.5 Deskripce.....	18
2.5.1 Zobrazování detailů	20
2.6 Vypravěč	21
2.7 Doplnující složky narativu	21
2.7.1 Výpověď	21
2.7.2 Hledisko a hlas	22
3 ZOBRAZOVÁNÍ KAŽDODENNOSTI V 60. LETECH.....	24
3.1 Próza v 60. letech	30
3.2 Film v 60. letech.....	34
4 KOMPARACE LITERÁRNÍHO DÍLA TŘIATŘICET STRÍBRNÝCH KŘEPELEK A JEHO FILMOVÉHO ZPRACOVÁNÍ.....	39
4.1 Příběh	40
4.2 Vypravěč	54
4.3 Postavy	56
4.3.1 Jarka Hanáková	56
4.3.2 Hanák.....	59
4.3.3 Karel Raška	60

4.3.4 Děti	62
4.3.5 Vedlejší postavy	63
4.4 Události	66
4.5 Prostor, prostředí	69
ZÁVĚR	73
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	80
SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....	82

ÚVOD

Bakalářská práce se věnuje rozboru vyprávění z pohledu dvou různých médií. Prvním je umělecký text od spisovatele Jana Trefulky *Třiatřicet stříbrných křepelek*, který vyšel v roce 1964. V témže roce se Trefulkova kniha stala předlohou pro film stejného názvu, který je druhým předkládaným médiem. Filmu se ujal režisér Antonín Kachlík. Autor krátké novely se podílel na vytváření filmového scénáře. Cílem této práce je analyzovat příběh, jak jej zpracovala dvě odlišná média, která k sobě mohou mít v mnoha ohledech velice blízko, ale která také mohou nabízet rozdíly. Proto se pokusíme porovnat jejich dílčí složky, najít shodné elementy a popsat i odchylky, které se oproti knize vyskytnou ve filmu.

K analýze dvou konkrétních děl československé literatury a kinematografie využijeme teoretické poznatky. Budeme vycházet z publikací Seymoura Chatmana. Chatmanovy knihy nám pomohou se zorientovat ve vymezení pojmů potřebných k vytváření naratologických konstrukcí. První kniha *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* se zaměřuje na popis narativu, resp. na popis příběhu a diskursu a podrobněji přistupuje k jejich jednotlivým složkám. Vedle tohoto strukturalistického členění Chatman popisuje i členění podle formalistů – fabule a syžet, ovšem my se pro tuto práci přidržíme zmíněných pojmů příběh a diskurs. Obsahovou složku příběhu využijeme pro pozorování postav a jejich příznačných rysů, událostí nebo prostoru. Složka diskursu nám objasní možnosti, jak a proč lze jeden text přepracovávat v různé druhy narativů, například knihu ve film apod. Při interpretaci vybraných ukázek děl si povšimneme zejména provázanosti těchto složek a různých kombinací dílčích prvků.

V návaznosti na první teoretickou publikaci využijeme druhou knihu *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* přibližující interpretace verbálního (textového) narativu vůči filmovému, který spojuje audio složku se složkou vizuální a který divákovi nabízí jiný rozsah pozorování a vnímání předkládaných příběhů. V rámci filmového narativu přiblížíme například pojem filmového vypravěče nebo využívání hlediska kamery čili její perspektivy.

Pohled na všednodennost doby přiblížíme v kapitole o zobrazování každodennosti v 60. letech minulého století v Československu. Nastíníme politické události, které zasahovaly do dění obyčejného života. V tomto období vzniklo nesčetné množství uměleckých děl, které obohatily českou literární, filmovou nebo například hudební scénu. K jednotlivým druhům kulturního zázemí připojíme nejrůznější příklady autorů a jejich děl. V uměleckém světě se objevují díla, která zachycují téma každodennosti a která odkrývají všední problémy. Zaznamenáme velké množství polytematičnosti děl. Knihy a filmy svým stylem například reagují na válku, zprostředkovávají téma holocaustu a Židů. Filmová scéna se obrací i hlouběji k historii českých zemí. Vznikají díla, která podporují totalitní režim a explicitně toto téma zachycují. Jiné filmy v sobě skrývají protikomunistické myšlenky a snaží se ukázat tehdejší skutečnost. V rámci vymanění se od socialistického nátlaku se natáčejí filmy podle předloh dobových knih. Některé filmy pro svůj charakter, zpracování či žánrové specifikace vybočují, proto vypíšeme jen jejich výčet, abychom postihli co největší záběr filmů z 60. let.

Po teoretických kapitolách přejdeme k samotnému porovnání vybrané knihy a filmu. Zaměříme se zejména na kategorii příběhu, tedy na zobrazení postav, událostí a prostředí. Následně porovnáme filmový narativ s verbálním, zejména se soustředíme na proměny zobrazovaných situací a na práci se stříhem. Ve filmu můžeme navíc upozornit na zvuk a jeho hudební složku.

V kategorii postav popíšeme hlavní postavy a vybereme některé z postav vedlejších. Interpretace postav vychází z vnější charakteristiky (vzhledu, věku, kostýmů), ale i z nepřímé vnitřní charakteristiky, která zahrnuje myšlení, pocity a chování postav zakládající se na jejich aktivitě nebo činech. V díle *Třiatřicet stříbrných křepelk* nám postavy charakterizuje vypravěč přes perspektivu hlavní postavy, díky jejíž přítomnosti se dovídáme i o dalších složkách příběhu, například o prostředí. Prostor se v knize proměňuje v závislosti na sledování hlavní postavy, Jarky Hanákové, ve filmu se variabilita prostředí rozšiřuje ještě díky jiné postavě, Jarčině manželce Hanákovi. Do kategorie událostí zařadíme hlavní a vedlejší události. Hlavní události budou tvořeny klíčovými zlomy v příběhu a vedlejší nám mimo jiné

umožní představit si obrazy dobové každodennosti 60. let, ve kterém se příběh odehrává a ve kterém kniha i film vznikly.

1 METODOLOGIE

Literární teorie postihuje problematiku strukturace narativů. Rozvrhuje terminologické pole literatury. Díky tomu jsou konkrétní díla považována za praktické uvedení těchto teoretických popisů. Literární teorie si uvědomuje přesahy teoretických vlastností daného literárního žánru a počítá s tím, že se některé prvky nevymezují pouze v jedné oblasti, ale kombinují se a doplňují.¹ Teorie vyprávění, respektive teorie narativu, se zabývá variabilitou takových prvků a odhaluje jejich intencí tendence vzhledem ke konkrétnímu dílu a vůči dílům jemu podobným. Snaží se popsat co nejvíce literárních konstruktů. Vytváří množiny možností, jak dílo specifikovat a zařazovat jej. Rozhoduje také, zda je nutné na základě nově nalezených konstruktů aktualizovat celkovou teorii vyprávění.²

Seymour Chatman popisuje narativ jako strukturu, uspořádaný příběhový celek. Dokládá to na soudržnosti narativních částí (existentů a událostí), které se navzájem doplňují, předvídají a neustále zůstávají organizované. Ve spojitosti s tím dochází k samoregulaci, protože narativ si vybírá události a existenty, které se mu hodí do daného příběhu a nijak nenarušují jeho linii. Narativ předepisuje pravidla, kterých se musí držet po celou dobu příběhu. Se samoregulací souvisí transformace (například vyprávění událostí v lineární posloupnosti nebo v retrospektivním zobrazení), která je možná, ale stejně jako samoregulační schopnost musí dodržovat zákony, kterými je příběh tvořen. Přirovnáme-li narativ ke struktuře, automaticky navazujeme na nezávislost příběhu vůči druhu zobrazení a na přenosnost z jednoho média na jiné. Diskursivní pohled na narativ se také řídí pravidly, má svá omezení. Do kategorie narativů spadají (mimo jiné) literární díla, filmy, koncerty nebo například divadelní představení.³ Tyto narativy lze chápat jako texty (textuální – verbální narativ, netextuální – hudba), protože nesou společnou vlastnost – dimenzi času, kterou je čtenář/divák schopný pozorovat a vnímat. Narativní texty nám předkládají například

¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 17.

² Tamtéž, s. 18.

³ Tamtéž, s. 20-21.

základní časový údaj o díle: kdy je začátek a kdy je konec příběhu (nenarativní objekty touto vlastností nedisponují).⁴

Naratologie jako taková vzniká v kontextu strukturalismu, kde se s pojmem narativu pracuje. V úvodu jsme již zmínili, že strukturalisté rozdělují narativ do dvou složek – příběh a diskurz. Příběh neboli obsah, zahrnuje v první řadě postavy a prvky prostředí (existenty) a na druhé straně události. Diskurz neboli forma, určuje techniku zpracování díla. Příběh definuje, co má být diskurzem zprostředkováno. Diskurz příběh nedeformuje, přepracovává jej v rámci určitého typu zobrazení: „[...] *námět příběhu může posloužit jako materiál pro balet, námět románu lze přenést na jeviště nebo filmové plátno, film se dá slovy převyprávět někomu, kdo ho neviděl.*”⁵ Mezi diskursivní vlastnosti spadá uspořádanost a selekce, které jsou společné pro všechny typy zobrazovacích médií a zaručují schopnost přenosu narativu z média na médium. První vlastnost zahrnuje „časový pořádek“ událostí. Selektivní vlastnost umožňuje autorovi vybrat události (a výpovědi), které explicitně předá příjemci a které naopak nechá na jeho vlastní interpretaci.⁶ V obou složkách narativu se rozdílně nahlíží na časovost, která je pro narativní texty stěžejní a nepostradatelná. V příběhu se jedná o vnitřní čas, který plyne postavám vzhledem k událostem. Diskurz se zabývá časovým formátem prezentování jednotlivých scén díla nebo například představuje celkový čas filmu.⁷

Už ruští formalisté do teorie narativu zavádí dva termíny shodující se s příběhem a diskursem, a to *fabule* a *syžet*. Fabule popisuje události příběhu, příhody, o kterých se vypráví, je oním *co*. *Syžet* fabulované události staví do časové posloupnosti, jedná se o způsob, *jak* se příběh vypráví.⁸

⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 14-15.

⁵ CLAUDE, B.: *Le message narratif*, s. 4 cit. in: CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 19.

⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 27.

⁷ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 6.

⁸ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurz: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 19.

Z metodologického postupu této práce vyplývá, že pro komparaci nám poslouží dva typy narativu, a to verbální a filmový. Verbální narativ používá pro svoji manifestaci text (konkrétně knihu) a filmový narativ využívá pro diskursivní zobrazení film, filmové médium. Film může zpracovávat knižní předlohy, ať už se jedná o drama nebo o prózu. Kritici si všímají zejména věrnosti oněch přepracování a vznikajících rozdílů mezi filmy a jejich předlohami. Zdůrazňují, že „*nebezpečí přitom nehrozí ani tak literatuře (ta nic neztrácí, sebenezdařilejší filmový výtvar nemůže originálu ublížit), ale spíše filmařům*“.⁹ Filmová historie i její novodobá scéna se setkává s adaptacemi, které se až „nesmyslně“ vzdalují svým předlohám. Není tomu tak z důvodu obtížného pojetí a nelehké uchopitelnosti knižního díla, ale z nedostatečné interpretace dílčích částí z pohledu tvůrců filmu. I přes úskalí nezdárnosti a neúspěchy některých filmových zpracování, zažívá film velký rozmach, stává se rozsáhlejším a propracovanějším.

Kulturní svět je, na žádost „nenasytných“ diváků, neustále obohacován o další nové filmy (podobně i o literární díla). K prolínání verbálního a filmového narativu dochází především díky schopnosti zachycovat a vyprávět příběh. Diváka zajímá příběh, který promítá lidský život se všemi nesnázemi a zápletkami, zobrazující mezilidské vztahy. Nezáleží, jestli se osudy postav odehrávají v reálném či fantaskním světě a zda popisují minulost nebo současnost (popřípadě budoucnost).¹⁰

Společná vlastnost filmu a literatury, vyprávět příběh, spojuje oba druhy narativů v obecnější rovinu. Film dokáže zprostředkovat více narativů naráz napříč uměním – divadlo, hudbu, malířství, architekturu a literaturu. Z konkrétnějšího hlediska si film od literárního díla může převzít osnovu (události v čase příběhu), způsob vyprávění (chronologický, retrospektivní apod.), promluvy postav (monology, dialogy) a metaforické obrazy.

Vztah filmu a literatury je popisován i v rámci sémiotiky (nauky o znacích). Z tohoto pohledu je film považován za smíšený (audiovizuální) komunikát, který zahrnuje jak verbální, tak i neverbální stránku umění. V návaznosti lze namítnout, že němý film nedisponuje právě jednou ze dvou složek filmu, konkrétně auditivní.

⁹ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby. S. 8.

¹⁰ Tamtéž, s. 9.

Němý film je ovšem dějinnou etapou nedostatečného vývinu filmového média a jeho možností komunikace, proto jej nelze brát za výjimku v rámci terminologického uchopení filmového komunikátu. Při interpretaci literárního díla dochází k ujasňování významů, které se pak film snaží zachytit. Literatura vytváří představu o skutečnosti, zatímco film představuje onu konkrétní skutečnost, což může mít za následek rozchody v interpretacích. Ve filmovém zpracování se realizátoři dopouští selekce a konkretizace daných významů. Jak už jsme zmínili, tak některé úpravy jsou ku prospěchu, některé naopak.¹¹ Rozdílné interpretace literárních děl otevírají tvůrcům filmu nesčetné možnosti při realizování vlastních představ. V rámci vzájemných vztahů a ovlivňování je literatura jako verbální narativ schopná vytvářet zázemí pro narativ filmový, a tak vzniká významná umělecká hodnota kulturního světa.¹²

¹¹ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby. S. 10.

¹² Tamtéž, s. 18.

2 SLOŽKY VYPRÁVĚNÍ

V následující kapitole si rozvineme poznatky z obecné kapitoly o narativu popisem jeho dílčích složek zaměřené na postavu, události, prostor, prostředí, deskripci, vypravěče a na podsložky o výpovědi, hledisku a hlasu. Zároveň porovnáme a uvedeme si příklady, jak s jednotlivými složkami pracuje verbální narativ a jak je zobrazuje filmové médium.

2.1 Postava

Narativ, který už jsme popsali jako strukturu, má svá pravidla pro zobrazování existentů a událostí – soudržnost, samoregulaci a transformaci. Do narativní struktury volně vstupují (stejně volně ji mohou i opouštět) různé postavy, které musí buď okamžitě anebo postupem času příběhu jevit známky důležitosti své momentální přítomnosti. Každá postava i její jednání mají tedy v narativu své místo. Dochází jak k selekci postav, tak k výběru událostí.¹³ Tyto složky se vzájemně doplňují a předpovídají.¹⁴

Mezi vlastnosti postav patří jejich povaha, „... říkáme [...], že jsou takové nebo onaké“.¹⁵ Rysy determinují jednání postav v narativu.¹⁶ Malá četnost rysů u postavy způsobuje její jasnější předvídání, zatímco pluralita rysů umožňuje stvořit postavu nepředvídatelnou, *neukončenou*.¹⁷ „Postavy jsou soubory rysů připoutaných ke jménu, avšak ke jménu někoho, kdo náhodou nikdy neexistoval [...]“¹⁸ Postava a její povaha podléhá mnoha teoriím, které je důležité si nastínit. Někteří strukturalisté, formalisté a následně i naratologové se shodují v názoru, že postava by neměla být vnímána jako skutečná osoba, nýbrž jen jako produkt osnov s vlastní funkcí potřebnou pro dějové události. Strukturalista Tzvetan Todorov se vůči takovému funkcionálnímu postoji vymezuje a upozorňuje na fakt, že postava může zcela propadat do rukou děje. Pouhou funkčnost postav nelze vyvrátit, ale moderní naratologie nabízí postavu

¹³ Viz. kapitola Události.

¹⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 20-21.

¹⁵ ARISTOTELES: *Poetika*, s. 70 cit. In: CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 115.

¹⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 119.

¹⁷ Tamtéž, s. 137-138.

¹⁸ Tamtéž, s. 143.

nadřazující se nad osnovu a události odsouvá do pozadí, stávají se pro narativ nezajímavými.¹⁹ Seymour Chatman říká „o příbězích se dá mluvit jen tam, kde se vyskytují jak události, tak existenty”²⁰, a tím obě teorie spojuje. Čtenář ale obvykle s postavami zachází jako s *autonomními bytostmi*, které mají své osobité rysy, se kterými pracuje v proudu událostí.

2.2 Události

Stejně jako existenty se může proměňovat prostředí i události. V reakci na první událost vzniká další, ze které znovu vyúsťuje nová událost. Proces příčinného zřetězování trvá až do závěru příběhu.²¹ Čtenář se může domnívat, že spolu některé z událostí nesouvisí, jedná se o pocit zdánlivý. Postupně se dopracujeme výsledku, že veškeré události, v určité rovině příběhu, spolu souviset musí, jinak by se jednalo o jejich nahodilý shluk, což oponuje definované uspořádanosti událostí.²² Události svojí strukturovaností vytvářejí osnovu příběhu. Události se řadí chronologicky nebo retrospektivně, na základě toho může vznikat mnoho diferencovaných osnov. Strukturalisté se drží teorie, že uspořádanost událostí zapřičiňuje diskurs. „*Jejím úkolem je zdůraznit nebo upozadit určité události příběhu, některé interpretovat a jiné ponechat k vyvození, předvádět (show) či vyprávět (tell), komentovat či přejít mlčením, zaostřit na ten či onen aspekt události nebo postavy.*“²³

Existují klíčové události, které jsou přímými hybateli příběhu, a také události, které hlavní děj pouze doplňují a doprovází. Chatman si vypůjčuje terminologii Rolanda Barthesa, který nazval první skupinu událostí *jádra*, druhou podřadnější *satelity*. Jádra se dají považovat za hlavní články osnovy, protože došlo-li by k jejich vynechání, logika příběhu by se pozměnila. Hlavní události vytvářejí a reagují na zásadní otázky, a tím posouvají děj kupředu. Jádra jsou okamžiky, kdy se děj může ubírat více směry, ale nakonec se kvůli možnosti výběru události pohnou jen jedním směrem. Na rozdíl od jader mohou být vedlejší události z narativu vypuštěny, aniž by se příběh narušil.

¹⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 116-119.

²⁰ Tamtéž, s. 118.

²¹ Tamtéž, s. 46.

²² Tamtéž, s. 20-21.

²³ Tamtéž, s. 43.

Avšak čtenář/divák bude ochuzen o pestrost a komplexní atmosféru vyprávění. Satelity rozvíjejí rozhodnutí, které se staly v hlavních událostech, ale nemusí se vyskytovat v jejich bezprostřední blízkosti. Vedlejší událost může odkazovat k jiné události, než ke které byla v příběhu přiřazena, následně se projeví interpretační schopnost čtenáře, aby si události správně přiřadil k sobě a v rámci celého příběhu udržel pozornost.²⁴

2.3 Prostor

Stejně jako se narativ dá rozdělit na příběh a diskurs, tak i jeho prostorovou složku lze takto rozdělit. Pro popsání rozdílu mezi prostorem příběhu a prostorem diskursu se nejvíce hodí příklad přes vizuální typ narativu. Film zachycuje prostor příběhu orámováním konkrétní části prostoru, kterou divák následně vidí promítnutou na filmovém plátně (obdobně literární narativ ohraničuje prostor skrze slova). Mimo jiné se nám díky tomu vyjevuje důkaz o nereálnosti filmu vůči reálnému světu, ve kterém nic jako výsek skutečnosti neexistuje. Prostor příběhu zobrazuje existenty a jejich činnosti, ze kterých se vytvářejí události nebo které se dějí na pozadí událostí. Události se do narativního prostoru nezahrnují, protože nenesou fyzikální rozměr prostorové orientace. Druhá složka, prostor diskursu, se skládá ze všeho, co nevidí divák, ale postavy příběhu ano. Do prostoru diskursu patří i pouhý sluchový vjem (bez obrazového doprovodu) a vyvozování možného děje divákem.²⁵

Jak jsme si popsali, tak u filmu dochází k výběru ukazovaného prostoru příběhu divákovi. Ohraničení způsobuje rozostření záběru či přibližování. Film své objekty plně vybavuje konkrétností jejich vzhledu. Seymour Chatman zohledňuje vlastnosti, které přináší filmové zpracování prostoru. Pracuje s velikostí – filmové triky dokážou díky perspektivě učinit z malých obyčejných objektů například nadpřirozené giganty, aniž by se filmaři museli zabývat náročným procesem jejich výroby. Dále popisuje důležitost zachování trojrozměrnosti prostoru, docílit jí lze díky světlu a stínům. Tyto dvě složky určují jasnost, potažmo ostrost. Světelná kompozice napomáhá i kvalitnímu zobrazení barev. Syté odstíny, na rozdíl od utlumených, oko diváka rozptylují a poutají jeho pozornost. Prostor ve filmu skýtá výhodu variabilnosti v zobrazování a v následném

²⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 54-55.

²⁵ Tamtéž, s. 100.

vnímání předmětů. Umístování objektů se vymezuje vůči objektům samotným a zároveň vůči pozorovateli. Jedná se o interpretaci prostoru režisérem.²⁶ Filmový prostor nedokáže zobrazit myšlenkový svět postav, a také neumí nehybně spočinout a pouze „popisovat.“^{27, 28}

Literární prostor si utváří sám čtenář, každý si hraje s vlastní imaginací. Verbální narativy (prostřednictvím vypravěče) jen „postrkují“ čtenáře určitým směrem. Pro vytvoření tzv. mentálních obrazů prostoru příběhu dopomáhá připodobňování k jiným objektům nebo užití kvalifikujících popisů. V rámci literárního prostoru se řeší i hledisko, ze kterého je svět předestírán čtenáři. Rozlišuje se hledisko vnitřní a hledisko postavené mimo zprostředkovatele.^{29, 30}

2.4 Prostředí

Vedle ukazovaného prostoru se mluví o prostředí, které dokresluje scénu a podporuje působení postavy. V závislosti na situaci někdy postavy splývají s prostředím, například v davových scénách, kde vyobrazené postavy pouze doplňují prostor. Nebo se prostředí stává důležitějším, jedná-li se o významné předměty, ke kterým se upíná pokračování děje. Prostředí se liší podle vztahu k postavě (podle toho, jak se v něm postava vyjímá): zdali dochází k souladu, k vyzdvihování postavy, k ukázce jejího pokoření nebo jedná-li se o nestranné/nezasahující prostředí.³¹

2.5 Deskripce

Z diskursivního hlediska může být textový typ (nativ) realizován jakýmkoliv zobrazovacím médiem – od malířského, přes divadelní či filmové zpracování. Pro každý textový typ se více či méně hodí jeden konkrétní styl zobrazení a každý si jinak přivlastňuje pojem deskripce. Filmový nativ upřednostňuje *deskripci diskrétní* přes promítání neverbálních obrazů, naopak literární nativ se uchyluje k *explicitní*

²⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 100-102.

²⁷ Tamtéž, s. 111.

²⁸ Viz. kapitola Deskripce.

²⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 106-107.

³⁰ Viz. kapitola Hledisko a hlas.

³¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 144-149.

deskripce, popisování situací slovy. Vizualita je příznačnější spíše pro film než pro literaturu.³²

Vizuální zpracování narativů má své přednosti, které ovšem mohou být chápány jako úskalí. Zatímco v knize stačí pro popis postavy pár vět, film musí jedince dovybavit vzhledem nebo oblečením.³³ Popisuje-li verbální narativ jakékoli vlastnosti existentů, čtenář je nevnímá naráz, a tím pádem si pečlivěji všimá konkrétností. „*Film nám dává plnost bez specifčnosti*.“³⁴ Protože filmové médium předkládá divákovi vše najednou s velkou zásobou detailů, tak pro upřednostnění některých (detaily důležité například pro zápletku děje) z nich využívá kamerové triky – zaostřování, přibližování apod.³⁵

Popisování v narativu obstarává vypravěč či postava. Vypravěč si může pro svůj popis děj zastavit, zatímco s postavou, která popisuje nahlas nebo ve své hlavě, čas neustále pokračuje.³⁶ Literární narativ a film umí zachytit více jevů naráz, avšak při takovém popisování je nutné si uvědomit, že čas plyne jednotlivým popisovaným událostem dál a nezastavuje se. Zastavení děje pro důkladnější deskripce zvládá právě literární narativ, který hladce přeruší děj, aby čtenáře obohacoval a zároveň více napíнал. Filmová kamera popisuje za chodu, aniž by tomu divák věnoval větší pozornost, jednoduše se neumí doslova zastavit. „*Ve filmu musí být charakteristické rysy postav a obrysů prostředí vyzdviženy za letu*.“³⁷ Jakmile se ve filmu rozjede hlavní část děje, divák deskriptivní záběry ani nevyžaduje, naopak by se staly narušujícími.³⁸

³² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 44.

³³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 29.

³⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 45.

³⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 232.

³⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 49-50.

³⁷ Tamtéž, s. 47.

³⁸ Tamtéž, s. 56.

Popisující vlastnost prokazuje film většinou jen na začátku při úvodu do děje například komentářem vypravěče (nebo titulky).³⁹

2.5.1 Zobrazování detailů

Narativní diskurs vybírá, které detaily ukáže napřímo a které naopak zůstanou na vlastní interpretaci čtenáře. Příjemce-čtenář si automaticky doplňuje mezistupňové události příběhu například na základě vlastní zkušenosti, tím pádem ho nijak nepřekvapí, že na sebe vše nemusí realisticky navazovat. „*Mluvíme zde o logické vlastnosti narativů: o tom, že narativy evokují nějaký svět potencionálních dějových detailů, z nichž řada není zmíněna, lze je však doplnit.*“⁴⁰ Stejně tak pracuje narativ i se zobrazováním postav. Autor vybaví jedince určitými vlastnostmi a ponechá na čtenáři, aby si postavu dovybavil dalšími možnými vlastnostmi nebo vzhledem. Nesčetné množství možností zapříčiňuje rozchody v interpretacích.⁴¹

Literatura s detaily pracuje v omezeném množství, nemá potřebu se okrašlovat přes přiliš. Filmový narativ, který zprostředkovává diskrétní deskripci, oplývá nekonečným množstvím detailů. Onen „roh hojnosti vizuálních detailů“ nemůže být ve filmu zastaven. To z filmu činí zajatce v zobrazování vizuální podstaty příběhu. Literární dílo si na rozdíl od filmu ponechává neutrální koncept a nemusí vše expresivně popisovat.⁴²

Vedle vyvoditelných spojitostí existují i tak zvaná místa nedourčenosti. Jedná se o detaily, které čtenář není schopný vydedukovat. Zároveň se nedourčená místa odvíjí od média, který narativ zprostředkovává. Seymour Chatman popisuje filmové médium, které bez problému dokáže představovat postavy bez jejich nežádoucích vnitřních myšlenek. Pro literární narativ by podobný přístup vytvářel spíše sdělovací propast mezi příběhem a čtenářem.⁴³

³⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 111.

⁴⁰ Tamtéž, s. 28.

⁴¹ Tamtéž, s. 29.

⁴² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 45-46.

⁴³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 29.

2.6 Vypravěč

Vypravěč je jednoduše tím, kdo vypráví příběh z diskurzivního hlediska. Vypravěčem se může stát některá postava, ale také jím nemusí být lidská bytost, nýbrž „*prostředek nebo nástroj, kterým by řídicí inteligence dosáhla výsledku*“.⁴⁴ Nebo se vypravěč „schovává“ za oponou nebo se vůbec nemusí vyskytovat (příběh je založen převážně na dialogu).⁴⁵ Vypravěč příběh prezentuje z vnějšku, nikoli z nitra postav, které se účastní událostí v časovém prostředí příběhu.⁴⁶

U filmu se existence vypravěče, jakého známe z literárního světa, vyvrací, nahrazuje se pojmem hlas vypravěče, který ve většině případů není v obraze vidět. Obecně se hlas vypravěč vyskytuje převážně na začátku filmu. Termín filmový vypravěč se neztotožňuje s hlasem vypravěče, protože do sebe zahrnuje všemožné prvky zvukové i vizuální stránky filmu – hudbu, obrazy, herce, rekvizity apod.⁴⁷ Tyto prvky navzájem kooperují, ale umožňují i vznik rozporu mezi implikací a vyprávěním. Filmový vypravěč hlasově něco sděluje, jenže obrazový materiál ukazuje odlišnosti, divák tím rozeznává lež v podání přijímaného hlasu/zvuku. „*Tento druh částečné nespolehlivosti je jedinečný pro dvounosičové médium jako je film.*“⁴⁸

2.7 Doplnující složky narativu

2.7.1 Výpověď

Hlavní funkci narativního diskursu naplňují výpovědi. Výpovědi chápeme konkrétní projev v narativu, z lingvistického hlediska se jedná o větu pronesenou v konkrétním čase a místě danou osobou. Výpověď napomáhá k „vyjádření“ příběhu. Tím se dostává na scénu existence vypravěče a autora. Z pohledu čtenáře vypravěč ovlivňuje děj podstatně více než samotný autor. Tím, že se jedná o konkrétní projev, se poukazuje na nezávislost výpovědi vůči médiu. Výpověď může pronést literární postava

⁴⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 118.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 32-33.

⁴⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 122.

⁴⁷ Tamtéž, s. 131-132.

⁴⁸ Tamtéž, s. 133.

v literárním díle stejně, jako jej může přednést herec ve filmovém světě. V obou případech dodrží pravidlo ohledně specifického času i místa.⁴⁹

2.7.2 Hledisko a hlas

Hledisko patří mezi mnohovýznamové termíny naratologie. Zahrnuje umístění (perspektivu) postavy, ze kterého je na danou situaci nahlíženo, vytváření (ideologických) soudů a názoru na okolnosti nebo synonymní termín k vztahování se k postavě.⁵⁰ Rozlišuje se hledisko doslovné (například pohled z konkrétního místa na konkrétní věc) a obrazné.⁵¹ Hledisko se vymezuje oproti termínu *hlas*, který v narativu vyjadřuje jazykový projev, rozhovory postav nebo popis událostí spojený s existenty. Hlas nemá nic společného s implikovaným autorem, který představuje prostředníka mezi dějem a implikovaným čtenářem.⁵² Hledisko a hlas se mohou navzájem spojit v jednu postavu (nebo například ve vypravěče), ale také rozdělit, a to tím, že hlas zůstane vypravěčovi a hledisko postavě.⁵³

S hlediskem se pracuje i ve filmu. Film, audiovizuální médium, má mnoho možností a variant, jak s hlediskem a hlasem pracovat. Zvuková stopa se buď shoduje nebo neshoduje s obrazem či konkrétní mluvící bytostí. Pokud se hlas shoduje s postavou, kterou ovšem divák nevidí mluvit, může se jednat o vnitřní monolog postavy, obdobně i o samomluvu nebo o komentování situace, která již proběhla.⁵⁴ Do filmu umí vstupovat hlas vypravěče, který nemusí být přítomen, přichází z pozadí. Kamera dovoluje zobrazovat obraz přímo z pozice (z očí) postavy nebo z objektivního úhlu nepatřící žádné postavě. Hranice mezi těmito dvěma případy se stírají, dochází k přepínání záběrů mezi subjektivním a objektivním pohledem na tutéž věc.

Dá se vytvořit i iluze o subjektivním hledisku, když se kamera nenachází přímo v postavě, ale v jeho zorném poli. Divák vidí část těla postavy, například rameno nebo

⁴⁹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 30-32.

⁵⁰ Tamtéž, s. 158-159.

⁵¹ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 137.

⁵² Tamtéž, s. 77.

⁵³ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 160.

⁵⁴ Tamtéž, s. 204.

hlavu, a má pocit, že je mu záběr zprostředkován přímo postavou. Film si s perspektivou hraje zpomalováním, zrychlováním, přibližováním nebo přeskokováním ze záběru do záběru.⁵⁵ Filmové hledisko není nekonečná záležitost, dochází k jejímu ohraničení, orámování. Kamera ve skutečnosti zachycuje pouhý výřez situací, který je následně promítán na plátno.⁵⁶

⁵⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 165-168.

⁵⁶ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 152.

3 ZOBRAZOVÁNÍ KAŽDODENNOSTI V 60. LETECH

V této kapitole se soustředíme na zobrazování každodennosti 60. let (i v souvislosti událostí z 50. let) hlavně z pohledu literatury či filmu. Prostřednictvím těchto dvou druhů umění je nám umožněno vnímat tehdejší svět.

Přestože došlo v 60. letech v socialistickém Československu k jistému uvolnění, od 50. let byl společenský život ovlivňován totalitním systémem. Vedle politických změn přicházejících ze strany státu se proměňovaly i požadavky na literaturu a ostatní umělecká odvětví. Do psaní a vydávání zasahovala cenzura, postihovala nejen díla, ale i autory. Literární tvorba postupně oponuje normativním předpisům, které jí režim předepsal. Svým způsobem jim literatura oponovala v každé éře. Vzniká důležitá otázka, proč zrovna v období po válce se českoslovenští spisovatelé podřizují stanoveným normám. Od druhé poloviny 40. let a v letech padesátých se v oficiální literatuře uplatňoval socialistický realismus. Jiří Brabec v návaznosti na Jana Mukařovského popisuje, že v tomto období, kdy je „hledána cesta k eliminaci krize hodnot, k hledání nadosobního „objektivního“ korektivu“⁵⁷, se literatura přiklání k nadosobním normám. Tlak moci nemusí vždy umělce nebo teoretika jednoznačně definovat, naopak v něm může probouzet nové hodnoty. Autoři si hlavně chtěli nastavit hodnoty uvnitř sebe samých, což se jim daří až v průběhu 60. let v souvislosti s dobovými politickými událostmi.⁵⁸ V návaznosti na minulé desetiletí se v 60. letech začalo od normativnosti upouštět a moc nad literaturou slevovala ze svých usměrňovacích nároků. Literatura se posouvá směrem k emancipaci, ale do dalších let je přes míru poznamenána politickými zásahy.⁵⁹

Od druhé poloviny 50. let dochází k postupnému uvolňování od moci nastoleného socialistického režimu. Vznikají pochybnosti vůči stalinismu. Obyvatelé, kteří do té doby podporovali komunistickou stranu a jejich ideologii, začínají pochybovat a být kritičtí. Mimo jiné se to odrazilo v kulturním dění a literární činnosti,

⁵⁷ BRABEC, J.: *Estetická norma a historie literatury v totalitním systému in Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 13.

⁵⁸ Tamtéž, s. 11-13.

⁵⁹ Tamtéž, s. 18.

v což umělci doufali. Autoři se odklání od předepsaných budovatelských koncepcí. Hlavním směrem literární činnosti zůstává socialistický realismus. Avšak díky rozvolňování zaznamenáváme rozmach děl, která oficiálně plní rysy socialistického realismu, ale ve skutečnosti se ho už pouze okrajově přidrží, aby mohla být vydávána a zařazena mezi socialistické umění. Obvyklejší se také stává inspirace ze Západu. Znovu se ozývají autoři, kteří byli odmítáni a zakázáni.⁶⁰ Uvolňování restrikcí v kultuře sledovala KSČ s obavami. Na základě toho se snaží umění a kulturu nasměrovat zpět k původním socialistickým tendencím. Vzápětí zasahuje kritika a cenzura, jak na poli literatury (postihuje spisovatele i literární kritiky), tak v kinematografii. Na konferenci Svazu československých spisovatelů (z roku 1959) se opětovně upevňuje postoj k pravidlům (jak správně dle socialistického umění psát) v rámci literární obce. Ze stanoviska Svazu vyplývalo, že by spisovatelé měli jít ostatním příkladem a podporovat růst jednotvárného kulturně-politického vlivu. Československé umění se bezvýhradně mělo podřídit kontrole. Vyvíjený vliv na literaturu dokonce dohnal některé spisovatele, kteří nevyhovovali a měli být nahrazeni, ke kritice sebe samých, ale ani tento postoj jim nezaručil tvůrčí „uschopněnost“.⁶¹

Počáteční liberalizace kulturního okruhu nebyla zcela potlačena a komunistický nátlak se opět začínal vytrácet již na počátku 60. let. Došlo k propuštění některých vězňů zatčených v rámci politických procesů. Napomohla tomu i následná vlna kritiky stalinismu ze stran států komunistického bloku, která značně podpořila další dění v Československu. Nově vznikala zájem o všední veřejné věci.⁶² Marxistická ideologie dosahovala nového výkladu s častějšími svobodomyšlnými polemikami. Obracela se k existenciálnímu pohledu na současný život zahrnující svobodu, skepsi, pocit odcizení atd.⁶³ Na III. sjezdu Svazu československých spisovatelů v roce 1963 se upozorňovalo na upozadění humanistických ideálů (spisovatelé se snaží o jejich obnovení) a také na „přešlapy“, které komunistická vláda udělala v 50. letech. Došlo

⁶⁰ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 15.

⁶¹ Tamtéž, s. 17-19.

⁶² Tamtéž, s. 22-23.

⁶³ HAVELKA, Miloš. *Ideje, dějiny, společnost: studie k historické sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2010. Dějiny a kultura. ISBN 978-80-7325-220-5. S. 349.

i ke kritice událostí z konce 50. let, jakým způsobem se KSČ pokusila zastavit liberalizaci kultury.⁶⁴

V polovině 60. let se uvolňuje politický nátlak a nastává proces „označovaný jako demokratizace veřejného života“.⁶⁵ V politice se začíná prosazovat mladší generace politiků, která svým přístupem spojovala komunistickou ideologii se zájmy občanů.⁶⁶ Spisovatelé i nadále byli proti, aby politika zasahovala do věcí literatury, a ohrazují se proti socialistické ideologii, kterou by měli zakomponovat do literární činnosti, a tím navazovat na státní zájmy. Ve Svazu československých spisovatelů se neustále střetávaly dvě strany – jedna protikomunistická a druhá prokomunistická. Většina prosocialistických autorů věřila v socialismus a jeho perspektivu, podle nich by stačilo, aby se upravil a zbavil chyb. Vše vyústilo v roce 1967 ve svazový spor o týdeník Literárních novin, které i přes cenzuru a komunistické ideály vyjadřovaly nesouhlas k současnosti a kritizovaly kulturní zázemí. ÚV KSČ zakročil proti Literárním novinám a chtěl jim zmenšit rozsah působnosti pouze na literární kritiku (nikoli i politický vhled do aktuálního dění). Na základě toho Svaz obměnil pracovníky a zrušil post šéfredaktora. Do ústraní musel odejít například Milan Jungmann a Ludvík Vaculík. ÚV KSČ poté podnítil pokračování týdeníku. Noviny začal vést Jiří Šotola, který byl v té době tajemníkem Svazu. A tak komunistická strana posílila svůj vliv na média a ukázala společnosti, že bude hájit své zájmy. Po IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů v červnu 1967, kde se opět začaly řešit i otázky politiky a etiky, byl z KSČ vyloučen Ludvík Vaculík, Ivan Klíma a A. J. Liehm. Proti komunistickým myšlenkám v literatuře se v té době vyslovil například Milan Kundera, Pavel Kohout, Alexandr Kliment, Ivan Klíma a další. V duchu svobody slova a tvůrčího psaní pokračoval Ludvík Vaculík.⁶⁷ V reakci na IV. sjezd byly v říjnu téhož roku Literární noviny převedeny do správy ministerstva kultury a informací. Do čela vedení týdeníku byl dosazen Jan Zelenka, který se po okupaci stal ředitelem Československé televize. Nová redakce pokračovala v číslování týdeníku, a dokonce ponechala

⁶⁴ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 25-27.

⁶⁵ Tamtéž, s. 28.

⁶⁶ Tamtéž, s. 28.

⁶⁷ Tamtéž, s. 35-37.

i grafický vzhled. Pozměnil se záběr témat, což některé přispěvatele zastavilo v činnosti, jiní spisovatelé Literární noviny záměrně odvrhli. V roce 1968 se na pozici zastupujícího šéfredaktora vystřídal Vladimír Diviš s Josefem Schnabelem. Literární noviny dostaly nový titul Kulturní noviny, oproti týdeníku Jana Zelenky se změnila grafická úprava i zavedené rubriky. Činnost Kulturních novin skončila na konci dubna roku 1968.⁶⁸

Ve druhé polovině 60. let se intelektuálové a kulturní veřejnost snaží o reformu československé společnosti. Literáti se dovolávají plné rehabilitace zakázaných či vězněných autorů. Řešení otázek literatury měl na starosti opět pouze Svaz československých spisovatelů.⁶⁹

V červnu 1968 byla zrušena cenzura nad knihami, a nakonec i nad periodickým tiskem. Avšak jen na krátkou dobu, protože v září téhož roku se omezení svobodného slova obnovilo. Nejdříve cenzuru vykonávala organizace s názvem Hlavní správa tiskového dohledu, poté Ústřední publikační správa, a poté vše zastřešil Vládní výbor pro tisk a informace. Cenzura v 60. letech postihovala konkrétní díla, anebo přímo konkrétní „nevhodné“ autory.⁷⁰

Události dospěly do zlomového roku 1968. Ludvík Vaculík uveřejnil manifest *Dva tisíce slov*, který se stal jedním z vyhrcovaných útoků proti komunismu. Vyslovoval se proti režimu, naznačoval myšlenku obrozenecké jednoty. Pod manifest se rázem podepsali nejrůznější kulturní činitelé, nejen spisovatelé. KSČ označila manifest za útočný. Komunisté se vyslovili proti manifestu i z důvodu možného vzniku odporu větší části obyvatel, protože je měl manifest svými výroky „hnát“ proti socialistickému režimu. Sovětský svaz se obával obrodne myšlenky, která se v Československu vyvíjela. Na československou situaci se začalo upozorňovat i mezi dalšími státy

⁶⁸ LITERÁRNÍ NOVINY (3) 1967-68; Kulturní noviny, 1968. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=153&hl=liter%C3%A1rn%C3%AD+noviny+>.

⁶⁹ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 40-41.

⁷⁰ Tamtéž, s. 51-53.

Varšavské smlouvy.⁷¹ ÚV KSČ se bránil obvinění z kontrarevolučního smýšlení a následně získal podporu kulturních činitelů. Svaz československých spisovatelů, který se také zapojil, sezval literární delegáty z různých zemí, aby popsal aktuální situaci v Československu a ozřejmil demokratizační úmysly státu, který neměl nijak překročit zákony stanovené socialistickým režimem. 21. srpna 1968 se spustil okupační vpád vojsk států Varšavské smlouvy do Československa. Došlo k obsazení médií – televize, rozhlasu atd. Vzedmula se vlna odporu a nesouhlasu československého lidu.⁷²

V kulturních kruzích se v 60. letech výrazně prosadila literatura, hudba, divadlo a věhlasný vzestup čekal kinematografii. V druhé polovině 60. let byli českoslovenští tvůrci reflektováni v kontextu světového kulturního dění, napříč uměním se umisťují na předních pozicích světových žebříčků. Mezinárodní kinematografie zaznamenává a oceňuje činnost českých režisérů, kterými byli Jiří Menzel, Miloš Forman, Věra Chytilová nebo například Oldřich Lipský. Mimo jiné se naše moderní kinematografie prosadila při udělování Oscara a při dalších oceněních (v rámci Evropy) od roku 1965.⁷³ Divadelní zázemí se rozšiřuje o nové spolky a nová divadla. Fenomémem se stávají divadla malých forem, které drammatizují jiné textové typy (nevytvořené pro divadelní inscenaci) a odlišná témata (nejen budovatelské a kolektivizační). Ke své činnosti využívají i jiné prostory než klasická kamenná divadla, například kavárny apod., které umožňují alternativní přístup k divadelní práci a k divákům. Obecně jsou divadla malých forem protipólem klasických, oficiálních, kamenných divadel.⁷⁴

Poezie svými společenskými postoji proniká do hudby. Vzniká i opačný proces, kdy hudební scéna ovlivňuje poezii. Bez pochyby sem spadá blues, který předznamenal vznik například jazzu a který vyjadřuje existenciální pocity a bouřlivé emoce jednotlivce, zachycuje samotu, úvahy o životě, pocit bolesti i smutku. V první polovině 60. let hudba odráží všednost přítomnosti, ale zároveň se formou navrácí k předválečnému poetismu a hravosti (zejména hudba a texty Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého). Hudba představuje jak spisovatele, kdy je jejich textů využito ke zhudebnění

⁷¹ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 42.

⁷² Tamtéž, s. 44-45.

⁷³ Tamtéž, s. 28-29.

⁷⁴ Tamtéž, s. 83-84.

(Václav Hrabě, ad.), textaře (Jiří Suchý, Pavel Kopta, ...), tak i interprety (Waldemar Matuška, Hana Hegerová, ...).⁷⁵ V druhé polovině 60. let ovlivňuje posluchače zahraniční hudba ve stylu bigbeatu – rocku. Česká hudební scéna přizpůsobila své texty rockovým úpravám. Z textů se „[...] *nevytratila osobitá lyrika a smysl pro dadaistické hříčky, takže řada písní složená v tomto období následně „zlidověla“*“.⁷⁶ Nejen hudební projevy, ale i další vlivy vedly mládež k postupnému vzdorovitému jednání vůči politické situaci.⁷⁷ Ke konci 60. let se prosazuje obdoba folkové písně využívající básnickou poetiku. Hlavním představitelem tzv. protestsongu byl Karel Kryl, písničkář s autorskými texty poukazujícími na dobová „tabu“ témata.⁷⁸

⁷⁵ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 245-247.

⁷⁶ Tamtéž, s. 30.

⁷⁷ Tamtéž, s. 29-30.

⁷⁸ Tamtéž, s. 252.

3.1 Próza v 60. letech

Aleš Haman se ve své knize *Východiska a výhledy* zabývá mimo jiné prozaickou složkou literatury v 50. a 60. letech a popisuje problém mezi generacemi, které pro přehlednost vyhraňuje na mladou a starší. Do mladé generace zařazuje prozaiky, kteří debutovali na přelomu 50. a 60. let a vytváří tzv. mladou prózu. Do starší generace přiřazuje autory píšící v 50. letech, kteří mladší spisovatele a jejich literární tendence kritizovali. Obě generace píšou nová díla svým vlastním způsobem se zaměřením na odlišné prvky u jedince a rozdílně reagují na aktuální čtenářskou potřebu. Starší generace považuje za samozřejmost navazovat tvorbu na požadavky čtenáře a spíše čtenáře v těžké době povzbuzovat i za předpokladu vytváření iluzí o životě. Jednalo se jim především o „výchovu čtenářské populace“. Mladá generace naopak uvolňuje vztah mezi autorem a čtenářem, obě složky se podle nich nemusí navzájem ovlivnit. Čtenáře chápou jako aktivní bytost se schopností vlastní činnosti. Starší generace se v rámci obsahu prozaických děl zaměřovala na společenskou stránku člověka (postavy), který má v životě předurčené místo. Spisovatelé starší generace z postavy vytvořili pouhou součást systému, bytost společenskou a politickou, která ztratila svébytnost a individuální mnohotvárnost. Mladá generace na to reagovala psaním o člověku z intimního hlediska, zaměřili se na konkrétní individuality osob. Inspiraci hledali u Škvoreckého *Zbabělců* nebo například v Otčenáškově novele s válečným tématem *Romeo, Julie a tma*. Poslední rozdíl se projevil odlišným žánrem knih. Starší generace si udržovala románovou formu. Román umožňoval autorům generace 50. let zachycovat postavy v širokých společenských a politických souvislostech. Zaměřili se na vnější popisy a spleť vztahy a problematiku postav vůči jejich intenzivním osobním prožitkům. Mladé generaci vyhovovalo psaní kratších žánrů, jakými jsou právě novely nebo povídky, kvůli zobrazování a analýze intimního (soukromého) okamžiku postavy.⁷⁹ Mladá próza je ta, „[...] která hledá. Hledá sebe samu, hledá tvář současného člověka“.⁸⁰

⁷⁹ HAMAN, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-160-6. S. 346-349.

⁸⁰ Tamtéž, s. 350.

Od druhé poloviny 50. let se literatura vrací k tematice z válečných dob, zaměřenou na holocaust, koncentrační tábory nebo období heydrichiády. Nahlíží se do nitra jedince, na jeho existenciální povahu, vypořádání se s osobním prožitkem života za druhé světové války.⁸¹ Upozorňuje se na nadvládu totalitní moci, ale také na to, jak je důležité, když lidé drží při sobě a pomáhají si. Židovským a okupačním tématem se (i v průběhu 60. let) zabýval Josef Škvorecký ve svých *Zbabělcích* (1958), Arnošt Lustig v knihách *Noc a naděje* (1958), *Démanty noci* (1958), *Dita Saxová* (1962) ad., Jiří Weil například v díle *Žalozpěv za 77 297 obětí* (1958), v románu *Na střeše je Mendelsohn* (1960), ad., Jan Otčenášek a jeho *Romeo, Julie a tma* (1958), Ludvík Aškenazy v povídkách *Psí život* (1959) a *Vajíčko* (1963) atd. Někteří autoři psali z vlastní zkušenosti, jejich díla se stala signifikantními. Nejvíce je na nich vidět, jak válka ovlivnila jejich generaci.⁸²

60. léta přinášejí do literatury snahu o její osamostatnění vůči politickým dogmatům. Autoři postupně přecházejí od psaní budovatelských děl k tvorbě, která takové postupy popírá. Někteří autoři se cíleně zaměřují na formy a obsahy děl, které režimu nevyhovují. Tematicky se zdůrazňuje jednotlivce a jeho individuální pohled na svět. Jednotlivec řeší morální otázky, jak na něho dopadá současná situace a potýká se s tím, co on sám může a dokáže udělat pro životní změnu. Téma postihuje všednost u člověka, který byl vržen do „nové společnosti“, která v něm ovšem vytváří rozporuplné názory a pochybnosti. Na základě toho se rekonstruuje nitro člověka z psychologického hlediska.⁸³ Mezi autory děl o psychologických postavách potýkajících se s osobním životem (se vztahy, s láskou a city) a režimem patří například Jan Trefulka, Ivan Klíma, Ivan Kříž a další.⁸⁴ Zlomovými se staly roky 1963-64, když se na světlo světa dostalo dříve zakázané dílo Josefa Škvoreckého *Zbabělci* a jeho nové knihy *Legenda Emöke* a *Sedmiramenný svícen*. Prvně byly vydávány prózy například *Perličky na dně*, *Pábitelé* a *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* od Bohumila Hrabala, první díl *Veletrh splněných přání* z pentalogie psané mezi lety 1963-1971 od Vladimíra

⁸¹ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 281.

⁸² Tamtéž, s. 283-284.

⁸³ Tamtéž, s. 293-294.

⁸⁴ Tamtéž, s. 297-299.

Párala, povídkový soubor *Vždyt' přece létat je snadné* Ivana Vyskočila, *Pan Theodor Mundstock* Ladislava Fukse nebo knihy využívající literární experiment Věry Linhartové *Mezipřůzkum nejbliž uplynulého* a *Prostor k rozlišení* a mnohé další. Prozaické změny a posuny se mohly díť zejména díky rozvolněné politické situaci v zemi. Spustila se vlna různorodosti názorů a interpretací témat. Literatura, dle svých současníků, měla především podporovat myšlenku všednosti a psát o jednotlivci v rámci světa okolo sebe.⁸⁵ Tvůrčí mnohovýznamovost dopadla i na čtenáře, kterému už díla nebyla přizpůsobována a podávána s jasnými souvislostmi. Na čtenáře byl nově kladen nárok „*ochoty přizpůsobit se nekonvenčnímu způsobu vyprávění*“.⁸⁶ Nepřehlédnutelnou inspirací se stala západní literatura, od které autoři přejímají nejen tvůrčí principy, ale pokouší se i o jazykové experimenty (některé se staly pro díla signifikantnější než jejich samotný obsah).⁸⁷

Druhá polovina 60. let nabízí přesun od novel zpět k románovým celkům. Pohled na komunistickou ideologii se mění, dříve v ní spisovatelé hledali vyšší principy, až časem dochází k jejich poznání, že se nechali oklamat. Autoři se snaží vymanit z vnímání skutečnosti podle socialistických norem, které nadřazovaly společnost nad člověka. Spisovatelé začínají stavět individuum do střetu současnosti a nedávné minulosti. Obrací se k subjektům a jejich subjektivnímu pohledu na život. Vypravěč přestává být vševědoucí, nově může zprostředkovávat jen určitý výřez reality, využívá personalizované vyprávění apod.⁸⁸ Literatura byla obohacena například o díla popisující příběhy z prostředí věznic, pracovních táborů nebo z vojny, které se v té době také přibližují všedním motivům. Společným rysem zůstávala autenticita popisovaného prostředí a konkrétní niterní problémy jedince, který hledá východiska ze situace, do které se dostal.⁸⁹

Oproti 50. letům se znovu otevírá prostor pro zábavné žánry literatury – detektivní příběhy, humoristické a satirické povídky, vědecko-fantaskní příběhy apod.,

⁸⁵ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 312.

⁸⁶ Tamtéž, s. 313.

⁸⁷ Tamtéž, s. 319.

⁸⁸ Tamtéž, s. 352-353.

⁸⁹ Tamtéž, s. 366-367.

kteřé svým způsobem oprošřují spisovatele od složitých ideologických skutečností. Zábavná literatura se stala dalším důkazem rozmanitosti literatury v 60. letech. Nakonec si svojí podstatnou složku zábavnosti prosadila a stala se součástí vydávaného literárního proudu. Inspiraci nejprve čerpala ze sovětské literatury, následně i z literatury západní.⁹⁰ U detektivní prózy vznikají dva odlišné aspekty. Za první detektivka poutající čtenáře a zároveň vyhovující dobovým socialistickým nárokům a za druhé detektivní příběhy inspirované západní literaturou současnosti i minulosti.⁹¹ Literární obec se snažila zapojit i mladší generace do čtenářské populace. Obracují se konkrétně k dětem a mládeži, probouzejí v nich fantazii a umožňují jim si vytvořit svůj svět mezi dospělými. A proto se jedním z oblíbených (a obnovených) žánrů literatury stalo psaní poezie pro děti, pohádek a románů pro chlapce a pro dívky.⁹²

V tématu boje literatury za svobodu stojí za zmínku nevídané rozvinutí činnosti literárních časopisů. Roku 1963 vznikl časopis Kulturní tvorba a časopis Tvář, který byl po roce činnosti zastaven. Ve druhé polovině 60. let se periodika rozrostla o Impuls, Orientaci, Sešity pro mladou literaturu, Dialog, Divoké víno, Index a o znovuobnovený časopis Tvář. Vydávaná čísla časopisů neřešila pouze literární problematiku, začala prohlubovat a spojovat politické myšlenky s kulturním zázemím. Snažila se vyrovnat s postavením spisovatele ve společnosti, který měl možnost ovlivňovat jednotlivce i masy. Reagují na vztah mezi autorem a čtenářem. Dříve byl autor-spisovatel vnímán jako nadřazenější a důležitější složka schématu autor-text-čtenář. V průběhu 60. let se mění tento vztah ve prospěch čtenáře. Dostává se mu patřičné úlohy jakožto důležité součásti literárního procesu, který se vyrovná jeho ostatním složkám.⁹³ Zároveň se krystalizují různé proudy smýšlení o literatuře a o textu. Autoři se více věnují i existenciálním tématům, což může souviset i s dobovou oblibou Heideggerovy filosofie, avšak většina českých spisovatelů není schopna plně uchopit metaforickou

⁹⁰ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 499-500.

⁹¹ Tamtéž, s. 503-504.

⁹² Tamtéž, s. 523.

⁹³ KUBÍČEK, T.: *Myšlení o literatuře v prostředí českých literárních časopisů šedesátých let* in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 126-127.

podstatu bytí člověka. Svoje místo si nachází oživený strukturalismus Romana Jakobsona a Jana Mukařovského objevující se na stránkách časopisu Orientace. Neostrukturalistický přístup se ohlíží na sociologii textu a do středu interpretace staví dílo samotné, nikoli autora či čtenáře. Mezi kritickými proudy v 60. letech se prosadil surrealismus. K dalším patřily přístupy marxistů, kteří proklamují třídní uchopení umění převážně v časopisu Impuls.⁹⁴

Dříve měla literatura plnit roli hybatelky, usměřňovatelky a vychovatelky lidu. Najednou se literární svět „probudil“ a začal se zajímat pouze sám o sebe, aniž by ovlivňoval, nebo spíše musel ovlivňovat, čtenářskou obec. Bohužel se strmý vzestup v soběstačnosti literatury vytratil se zásahem normalizace, když byly všechny výše zmíněné časopisy zakázány. Spisovatelé se museli znovu podřizovat normám a přispívat směli pouze do dvou periodik, do Literárního měsíčníku a do Tvorby. V dalším desetiletí vyústily nové restriktce ve vydávání samizdatových a exilových edic. I s takovým pohledem vstupovala literatura a literární kritika do 70. let 20. století.⁹⁵

3.2 Film v 60. letech

Filmové médium v českých zemích navazovalo na dlouhou tradici, zejména pak na práce skupiny Devětsil, který „[...] byl oddaný revoluci v umění, životě a politice, byl provázán s komunistickou stranou, obhajoval vědomě avantgardní povahy a snažil se prosadit film jako formu umění“.⁹⁶ Poválečné období bylo pro filmaře jedinečnou příležitostí, jak mohli na dlouholetou filmovou tradici navázat. Aniž by se českoslovenští tvůrci filmu chtěli seskupit pod stejnou ideologii, jejich názory proti socialistickému zásahu do umění je sjednotily. Všichni se snažili vyrovnat s realitou a reagovat na ní. A právě tím se československá kinematografie podílela a přispěla svým dílem na celosvětovém filmovém hnutí Nové vlny. První ocenění v rámci reformního hnutí přišlo po druhé světové válce v roce 1947 za film *Siréna* od Karla Steklého. Padesátá léta proslula na poli filmů animovanou tvorbou a loutkovou hrou

⁹⁴ KUBÍČEK, T.: *Myšlení o literatuře v prostředí českých literárních časopisů šedesátých let* in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 131-133.

⁹⁵ Tamtéž, s. 134-135.

⁹⁶ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2. S. 23.

od Jiřího Trnky a Karla Zemana. Až koncem 50. let se opět začíná „probouzet“ hraný film (v reakci s nastupujícími uvolněními v politice). Zejména 60. léta se vyznačují rozkvětem Nové vlny v Československu. Filmaři si přiváží několik ocenění ze zahraničních filmových festivalů. Stejně jako v dalších druzích umění, tak i nadšení ze světového úspěchu skončilo s nastupující normalizací. Nelze to ovšem přičítat pouze změně v politickém zásahu do země, ale i posunu ve vnímání a v kritice filmů, která se napříč světem neustále proměňovala.⁹⁷ Někteří režiséři Nové vlny po roce 1968 emigrovali (například Miloš Forman, Jiří Weiss, Vojtěch Jasný a další), některým dalším byla činnost zakázána. Ve druhé polovině 70. let se mohl, avšak až po sebekritice ohledně své dosavadní práce, například Jiří Menzel a František Vlášil znovu pustit do natáčení. Hnutí Nové vlny bylo umlčeno.⁹⁸ Vzhledem k jiným druhům umění zabrala cenzura filmů nejvíce času, protože cenzorům se ne zcela jednoduše odsuzovaly a zakazovaly filmy, které před nimi svět ohodnotil jako velmi kvalitní a výjimečné. Ve výsledku se na seznamu zakázaných filmů z období 60. let objevilo přes sto filmů.⁹⁹

V 60. letech se média snaží vymanit z vlivu socialistické řeči, inklinují k současným dílům s novými tématy. Především díky filmu dochází k časté adaptaci dobových literárních textů. Film chce literární předlohy zachytit v úplnosti – hlavně důsledně převést jazykovou výstavbu literárních děl.¹⁰⁰ Filmaři se již nezaobírají pouze obsahem příběhů, ale hlouběji rozkrývají formální stránku literárního textu. Snaží se filmovou řečí napodobit užívané literární prostředky. Experimentováním se snaží využít a přenést jejich mnohost významu do filmu.¹⁰¹ Film si z literatury vybírá právě ty případy, které mu pomáhají upozornit na strádání a bezvýchodnost v momentální situaci jedinců v moderním životě.¹⁰² Filmu ruku v ruce s literaturou dochází především

⁹⁷ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2. S. 13-14.

⁹⁸ Tamtéž, s. 16.

⁹⁹ Tamtéž, s. 265.

¹⁰⁰ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 534.

¹⁰¹ DVOŘÁK, J.: *Proměna výrazu in Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 217.

¹⁰² Tamtéž, s. 219-220.

to, „[...] že pokud film 60. let experimentuje ve výrazové složce, experimentující próza by mu mohla být vhodnou „kořistí“.“¹⁰³ Díky spolupráci obou druhů umění vznikají skutečné skvosty české kinematografie. Někteří autoři literárních textů se také věnují scenáristice (za pomoci scenáristů dokonce přetvářejí své dosavadní texty ve scénáře) nebo přímo režii. Nově se píšou díla v budoucnu určená k filmovému zpracování, což pozměňuje jejich literární charakter.¹⁰⁴

Podle Radky Denemarkové existovalo několik vzorů, podle kterých nové filmy vznikaly. V malém množství se v tomto období prosadilo doslovné dodržení literární předlohy včetně většiny vedlejších postav, často se přepisují divadelní hry do filmových scénářů (př.: *Dvanáct* podle předlohy Pavla Kohouta a režie Evy Sadkové). Druhým způsobem je dodržení předlohy po významové stránce, ponechání specifických literárního díla (př.: *Rozmarné léto* Vladimíra Vančury v režii Jiřího Menzela). Nově se adaptují původní předlohy do nového zázemí, které mění charakter postavy a povahu událostí (př.: *Případ pro začínajícího kata* napsaný Pavlem Juráčkem, inspirovaný Gulliverovými cestami).¹⁰⁵ Oblíbeným se stalo propojování více dějů, příběhů nebo jen kapitol z různých děl jednoho autora (př.: *Transport z ráje* na motivy Lustigových Démantů noci). Nově se také objevilo zpracování konkrétní dějové linky vybrané z jednoho díla, vedlejší příhody filmaři vypouštějí a dodržují pouze hlavní část děje. Nejčastějším vzorem zůstává pouhé inspirování literární předlohou. V 60. letech se díky zmíněné orientaci spisovatelů na filmový průmysl přepisují vzniklá díla do nových scénářů. Filmoví tvůrci si vybírají díla, která jim umožní předvést specifickou stylizaci a prokážou rozsah filmových možností (př.: *Sladké hry minulého léta* podle knihy G. de Maupassanta Muška). A v neposlední řadě se přetváří například žánrová podstata

¹⁰³ DENEMARKOVÁ R.: „Bezpečné známosti“ in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 228.

¹⁰⁴ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 545.

¹⁰⁵ DENEMARKOVÁ R.: „Bezpečné známosti“ in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 230-232.

literárního díla (př.: přepracování Drdovy pohádky *Zlaté kapradí* v baladu, režie Jiří Weiss).¹⁰⁶

Česká kinematografie od druhé poloviny 50. let až po 60. léta je utvářena různorodými tendencemi – od nutnosti naplňovat ideologicky charakter filmů zaměřující se na téma kapitalismu, třídního boje a pounorového dění – např. *Král Šumavy* (režie: Karel Kachyňa, rok: 1959) – přes oživení prozaických děl z poválečných let o válce, Židech a nacismu, ve kterých se zviditelňuje postava oběti v soukolí dějin: *Romeo, Julie a tma* (lit. předloha: Jan Otčenášek, režie: Jiří Weiss, rok: 1959), *Démanty noci* (lit. předloha: Arnošt Lustig, režie: Jan Němec, rok: 1964), *Dita Saxová* (lit. předloha: Arnošt Lustig, režie: Jan Němec, rok: 1964) a jiné.¹⁰⁷ Takový typ filmů byl v dané době často vnímán jinotajně jako kritika jakéhokoli totalitního režimu. Dále se natáčejí filmy, které se obrací k zachycování všednosti a pracovního prostředí, dochází k propojení s psychologickým profilem postav. Deziluzi každodennosti představují například filmy *Třiatřicet stříbrných křepelek* (lit. předloha: Jan Trefulka, režie: Antonín Kachlík, rok: 1964) nebo *Marie* (lit. předloha: Alexandr Kliment, režie: Václav Vorlíček, rok: 1964). Mezi další filmy, které filmové médium rozšiřují o jiné žánry, spadají hudební snímky *Kdyby tisíc klarinetů* (režie: Ján Roháč a Vladimír Svitáček, rok: 1964) a *Limonádový Joe* (režie: Oldřich Lipský, rok: 1964), k historickým adaptacím patří filmy *Markéta Lazarová* (lit. předloha: Vladislav Vančura, režie: František Vlácil, rok: 1967) nebo *Kladivo na čarodějnice* (lit. předloha: Václav Kaplický, režie: Otokar Vávra, rok: 1969). Kinematografie je obohacena například o snímky *Perličky na dně* (lit. předloha: Bohumil Hrabal, režie: Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, rok: 1965), *Ostře sledované vlaky* (lit. předloha: Bohumil Hrabal, režie: Jiří Menzel, rok: 1966), *Romance pro křídlovku* (lit. předloha: Bohumil Hrabal, režie: Otokar Vávra, rok: 1966) nebo *Spalovač mrtvol* (lit. předloha: Ladislav Fuks, režie: Juraj Herz, rok: 1968). Po okupačním roce 1968 byly některé filmy zakázány, některé se nedočkaly premiér

¹⁰⁶ DENEMARKOVÁ R.: „Bezpečné známosti“ in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 233-236.

¹⁰⁷ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 546-548.

v kinech a jiné se ani nedotočily. Diváci se jich dočkali až po pádu komunistického režimu v roce 1990.¹⁰⁸

¹⁰⁸ JANOUŠEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 548-551.

4 KOMPARACE LITERÁRNÍHO DÍLA TŘIATŘICET STŘÍBRNÝCH KŘEPELEK A JEHO FILMOVÉHO ZPRACOVÁNÍ

V následující kapitole přiblížíme novelu *Třiatřicet stříbrných křeperek* napsanou Janem Trefulkou a vydanou v roce 1964. Novela zachycuje do detailu jediný den zaměstnané ženy, manželky, milenky i matky v jedné osobě. Na pozadí všedního dne se děje několik věcí, které samy o sobě nejsou nijak vyhraněné, ale pro současné recipienty se vykresluje deziluze doby 60. let, kdy se příběh odehrává. Hlavní postavou prozaického díla *Třiatřicet stříbrných křeperek* je Jarka Hanáková. Ona sama příběh nevypráví. Vypravěčem není zúčastněná postava z příběhu. Vypravěč nevytváří soudy, pouze se zaměřuje na prožitek dne z pohledu Jarky. Jarka má dvě děti, Evu a Petra, se svým mužem. Čtenář sleduje jak manželskou krizi, tak osobní rozpolcenost hlavní postavy a dopady tehdejšího režimu na lidskou existenci. Knihu rozdělují číslované kapitoly, ve kterých jsou od sebe jednotlivé celky odděleny jen graficky – čarou. Pro přehlednost toto schéma ponecháme, v jednotlivých částech zevrubně přiblížíme obsah díla a následně každou část porovnáme se stejnojmennou filmovou adaptací od režiséra Antonína Kachlíka, taktéž z roku 1964.

Trefulkův literární počín nejdříve vyšel jako prozaické dílo a poté se autor spolu s Antonínem Kachlíkem podílel na vytváření scénáře pro filmové zpracování. Už samotné čtení knihy navozuje dojem filmového zobrazení skutečnosti, což byl dle autora záměr.¹⁰⁹ Mimo jiné se Jan Trefulka objevuje i ve filmu, na okamžik ho kamera zachycuje v kavárně s kulečníky, jak hraje s nějakým mužem šachy.¹¹⁰

Černobílý film se snaží vyrovnat předloze v obsahu, promluvách postav i ve způsobu vyprávění, konkrétně v chronologickém sledu událostí. Zaměříme se na společné rysy i nejmenší detaily knižního a filmového narativu, ale zároveň upozorníme na odchylky, kterými se film vůči knize vymezuje. Film se podobá předloze například hlediskem (perspektivou, ze které se příběh vypráví). Kamera zabírá

¹⁰⁹ *Malý interview*, in TREFULKA, Jan: *Třiatřicet stříbrných křeperek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás, přebal knihy.

¹¹⁰ *Třiatřicet stříbrných křeperek* [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964. Čas 1:11:17.

příběh z místa nepatřící žádné konkrétní osobě, ale nápadně „pronásleduje“ hlavní hrdinku. Mezi další vlastnosti vybraného literárního narativu v prozaickém díle *Třiatřiceti stříbrných křepelk* patří spojení hlediska a hlasu do nezosobněného vypravěče, ve filmu je hlas vypravěče nahrazen výběrem záběrů. Patrný je i filmový vypravěč, který představuje audiovizuální triky od hudby po herce a jejich rozhovory. Mimo jiné se pokusíme rozebrat charakteristické prvky filmového zobrazení – práci kamery, zapojení hudby a její prolínání s filmovými obrazy, vyřčené i nevyřčené dialogy nebo například vizualizaci postav a prostředí.

Vedle příběhu novely a jeho přepracování do filmového média si souhrnně popíšeme kategorii vypravěče, postav a hereckých rolí, prostředí, vymezíme hlavní a vedlejší události díla a zaměříme se i na motivy všednosti.

4.1 Příběh

Knížní příběh začíná nad ránem, přesněji těsně před tím, než hodiny odbijí půl šesté. Podzimní ráno je sychravé a šedivé, v pokoji se zatím rozpíná tma. Jarka se probouzí doma, ve své posteli vedle muže. Jarka si užívá okamžik ve vyhřáté posteli, dokud ovšem nezaregistruje přítomnost onoho muže. Mezi postavami se už od začátku projevuje nepříjemné napětí, které navíc umocňuje ponurá atmosféra pokoje. Muž oznamuje, že musí odjet na služební cestu, a na ženě se dožaduje peněz. Žena se ohradí, ale nechce se s mužem začít hádat. V této chvíli čtenář ještě přesně neví, i když tuší, že se jedná o manželský pár Hanákových. Žena, Jarka Hanáková, se přemísťuje z ložnice do kuchyně, začíná připravovat snídani, vaří čaj a smaží topinky. Konečně se rozednívá, zvoní budík a v kuchyni se objevují obě děti. Žena jim jde pomoci se umýt a poté se sama zamkne v koupelně. Ve spěchu se najednou pozastavuje a důkladně se pozoruje v zrcadle, češe si vlasy a přimalovává si obočí.

Film začíná pouze rušivým zvukem, po chvíli se spouští i obraz – vzdušná akrobacie několika stíhacích letadel po obloze, jedno z nich sleduje kamera detailněji. V knize se Jarka kvůli hluku stíhaček probouzí. Film ovšem pokračuje v záběru a vyjede zpoza mraků a svižně přelétává nad městem, které už je, vzhledem k jezdící autům, očividně v pohybu. Jedná se o Brno, což novela explicitně nezachycuje. Leteckou perspektivu doplňují titulky, když se objevuje jméno hlavní role Aleny

Vránové, ozve se orchestrální hudba – úderná a tíživá, korespondující s mlhavou ranní atmosférou. Při konci titulků se obraz zastavuje před činžovním domem. Následuje stříh.



Obrázek 1 – Jarka se svými dětmi

Kniha dále sleduje Jarku. Vrací se do kuchyně již převlečená z županu do šatů, ještě z předsíně volá na Evu. Žena zasedá ke stolu, prohlíží si manželovu tvář, oba mlčí. Aniž by si všimla, tak na ni manžel pohrdavě pohlédne, Jarka vstane a pustí rádio. Trapné a tíživé ticho protrhne až malý Petr, který si do kuchyně přinese nějakou hračku, ze které trčí dráty, žárovky a další tomu podobné součástky. Přes matčiny protesty, aby hračku do kuchyně nenosil, zamíří Petr k otci s prosbou o pomoc, aby hračku zprovoznili (konkrétně, aby se žárovka rozsvítila). V rádiu dohrává hudba a mužský hlas začíná sdělovat noviny ze světa, ale žena ho přes okolní ruch moc dobře neslyší. Manžel mluví na syna a dcera si hraje s čajovou lžičkou a hrnkem. Když Jarka všechny okřikne, Eva přestane, ale ke všemu se ozve ještě hukot z ulice. Žena rádio zesílí, aby si zprávu konečně mohla poslechnout. „*Je to od doby korejské války nejhlubší krize v mezinárodních vztazích*“¹¹¹, řekl hlas v rádiu, ale opět ho přehluší ryk syna a otce, kteří mluví o nové součástce do „vynálezu“. K Jarce se donesou pouze úryvky zprávy. Muž rádio vypne a neodpustí si poznámku k nové světové situaci, jeho žena začne sklízet ze snídaň a nevrle mu odpovídá. Hanák si vzápětí bere peníze, které mu žena připravila a bez dalších slov odchází z bytu. Jarka rázem pookřeje a urychleně douklízí,

¹¹¹ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelék*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 10.

oblékne se a mezi tím se připraví i děti. Scéna končí, když žena oznamuje dětem, že se cestou do školky ještě zastaví u „,[...] *jednoho pána*“.¹¹²

Filmová scéna se po titulkách zahajuje přímo v bytě, konkrétně kuchyni, kde na zemi ukazuje malý Petr otci svůj vynález. Záběr se přesune ke stolu, kde sedí a snídá hlavní postava, Jarka Hanáková. Je slyšet rozhovor Petra a otce (srovnatelný s předlohou), nepříjemné cinkání a puštěné rádio, ve kterém se již mluví, ne jako v literárním příběhu, kde ještě zní hudba. Jarku, stejně jako v knize, jedinou zajímá nová zpráva z rádia. Scéna se rozšíří a divák spatří zdroj onoho cinkání, u stolu sedí i dcera Eva a hraje si se lžičkou o hrníček. Matka dceři zadrží ruku a otáčí se s okřiknutím směrem k muži a Petrovi, následně jde dvakrát zesílit rádio. Když muž rádio vypíná, pronáší nejdříve uštěpačnou poznámku ke své ženě a poté se vyjádří i ke zprávě z rádia. Jarka v kuchyni sklízí nádobí a kamera se otočí do předsíně, ve které se její muž obléká a sděluje manželce odjezd na služební cestu a povinnost vyzvednout děti ze školky. Zde se projevuje vlastnost dvounosičového média – díky audio složce slyšíme odpovídající manželku, aniž bychom ji museli v danou chvíli vidět, protože se nenachází ve vybraném úhlu záběru. V mžiku se vracíme k ženě a momentálně k jejímu zaraženému pohledu, který bezpochyby vyvolalo manželovo bezprostřední oznámení. Do scény se přidává krátký úsek hudby, jakou jsme slyšeli na začátku filmu. Muž se loučí s dětmi i s Jarkou a odejde. Matka se vrhá k dětem, obejmě je a začne se smát (v knize se podobná scéna objevuje, když Jarka vidí děti rozespale ve dveřích předsíně), poté děti popožene. Scéna končí.

V knize Jarka i s dětmi spěchá z domu natolik, že se ani nepozastaví se starší paní (sousedkou), která se s nimi chce zapovídat. Vypravěč se zaměří na tři postavy – kolegy, jak se spolu baví. Jarka si povšimne, že dva z nich jsou manželé a její pozornost upoutává jejich štěstí a vzájemná náklonnost. Najednou se žena s dětmi dostane do davu lidí, který se pohybuje příliš pomalu, protože v jeho čele jdou nějací dva mladí milenci. Žena od nich opět nemůže odtrhnout oči.

¹¹² TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelék*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 13.

Filmová scéna zobrazuje ulici před činžovním domem. Časově se film, podobně jako předloha (s rozdílem, že divák se tuto informaci dovídá až nyní), odehrává za podzimního období, protože všude leží kopy napadaného listí. Jarka s dětmi vyběhá z domu a taktéž jako v námětu se ani ve filmu nezastavují v rozmluvě s postarší paní. V centru města dobíhají k telefonní budce. Jarka se snaží dvakrát někomu dovolat a při tom pozoruje pár objímajících se mladých lidí. Její zklamání je opět podníceno hudbou.

Knih pokračuje příchodem matky s dětmi do průjezdu tiskárny přesně v půl osmé. Jarka začne hledat ve jménech na kartách zaznamenávacích pracovní dobu jedno konkrétní. Snaží se dořukat na muže ve vrátnici, ale ten je zaneprázdněn u svého stolu. Kvůli neustálému rachotu by ji ani slyšet nemohl. Ale také kvůli tomu, že je vrátný nahluchlý, což ženě řekla jedna z dívek mířících do podniku po boku dalšího děvčete. Když se Jarce konečně podaří vrátného Opatřila vyrušit z jeho činnosti, ochotně jí zavolá soudruha Karla Rašku. Dívka je všechny tři naviguje schodištěm naproti Raškovi. Jarka nechává děti na půli cesty a s Karlem se setkává o několik schodů výš mezi poschodími. Poučený čtenář z dialogu okamžitě odhaluje Jarčinu potenciální nevěru vůči manželovi. Když žena oznamuje Raškovi zrušení jejich večerního setkání, muž zesmutní a připomíná jí její třiatřicáté narozeniny. Na schodišti se objeví dívky, mezi nimi i ty, které Jarka potkala u vrátnice. Žena se obrací k dětem, schází k nim, ale cítí „[...] něco nepřírozeného, co prozrazovalo jejich rozrušení, něco vyčítavého a nevýslovně smutného“.¹¹³ Těmito slovy končí první kapitola.

Další filmová scéna začíná v průjezdu tiskárny, kam za chvíli dorazí i Jarka s dětmi. Filmové zpracování se v této části nikterak zvlášť neodlišuje od literární předlohy. Kamera přeskakuje z obrazu ženy na děti. Na schodišti tiskárny se kamera přibližuje například na detailní zachycení spojených rukou Jarky a Karla. Oproti dříve opomenutým doplňujícím postavám se do filmu dostala scéna, kdy Jarka a Karel společně pozorují dva muže, kteří myjí auto a dělají si „naschvály“. Diváka by to mohlo na chvíli uklidnit od tíživosti situace. Ale při pohledu obou aktérů z vyššího patra na čekající děti, se situace znovu rozvíří, protože Karel vyčítá ženě jejich přítomnost v podniku. Zazní úderná hudba. Žena se zarazí, zmíní se o nepřijatém telefonátu

¹¹³ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelék*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 21.

a schází ze schodů. V knize ještě Jarka poprosí Karla, aby na ni ve dvě hodiny čekal. V lehce pozměněném znění filmu se Karel sám ke schůzce připomene. Oproti knize se již divák nedočká záběru na Jarku a její děti.

Čtenář se nedozví, jak a kdy dovedla žena děti do školky, protože další kapitola započiná ve zcela jiném prostředí – v Domě osvěty, kde Jarka Hanáková pracuje. Kancelář s ní sdílí mladý muž Jiří Myšáček, který často vtipkuje na účet socialistické politiky, ale při tom maluje agitační a propagandistické reklamy. V ten den ukazují Jarce nakreslené prase požírající kukuřici. Jarka se chce věnovat své práci, ale nedokáže se soustředit a myslí na Karla Rašku a na pohledy jejích dětí, když stály na schodišti a čekaly na ni. Jiří ji z přemítání vytrhává otázkou ohledně jejího snu, doslova se zeptal, jestli se nechtěla stát herečkou. Odpověděla mu s nadsázkou: „*Mým snem už na gymplu bylo vdát se, chovat děti a štipovat ponožky. A v klidu zbožňovat veleváženého manžela. Představovala jsem si ho jako matikáře. Byl to vysoký blondák a šiřlal.*“¹¹⁴ S přihlédnutím k nespokojenému manželství se to jeví jako její opravdový sen, který, jak zjistila, se nemůže splnit. A už jen mluvit o něm pro ni bylo těžké, tak se zase vrací ke svým představám. Po deváté hodině se do kanceláře nahrnuli další kolegové v čele s nadřizovaným Pakostou, který ve vypravěči vzbuzuje trochu smíchu (obloustlý muž, který si ani nedokáže sladit kalhoty se sakem). Společně jdou popřát oslavenkyni s krátkým proslovem a dárkovým košem. Aby Jarka, co nejrychleji ukončila pro ni nepříjemnou situaci, poděkuje a rozhodne se otevřít pro všechny víno a sardínky, které dostala. Odchází pro skleničky, při tom se jí kolegyně chce svěřit se svými vztahovými problémy, ale Jarka nejeví sebemenší zájem. Po přípitku se pohádá ředitel s Myšáčkem, slovní roztržku přetrhne ředitelův telefonát. Pozornost se stočí k Jiřího kresbě prasete s kukuřicí, všichni ji obdivují, ale malíř opět protestuje. Napnutá nálada se vytratí, až když všichni odejdou. Ale Jarka se snaží Jiřího usměrnit a donutit, aby se došel ředitelovi omluvit. Souhlasí, ale debata pokračuje v duchu o nesmyslnosti práce, kterou všichni u nich, v Domě osvěty, dělají. Jarka nesouhlasí, nepřijde jí to nepodstatné, stojí si za svým a cítí ze své práce pokroky a úspěchy. Vše

¹¹⁴ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 23.

se zakončilo, když konečně Jiří našel, co hledal – karikaturní kresbu Jarky, která ve své dlani drží malého myšáčka. Gesto od tajného ctitele ženu dojímá, i přes to ho odmítá.

Film se nově odehrává u Jarky v práci, kdy k ní do kanceláře přicházejí kolegové – gratulanti. Oproti knize se ve filmu až teď upozorní na třiatřicáté narozeniny hlavní postavy. Jarka si vyslechne hromadné přání, přijme gratulace a všechny pozve k přípitku. Proběhne i kratičký rozhovor mezi Jarkou a její kolegyní o pracovní cestě do Havlovic. Nyní se kamera odvrací od Jarky a zaměřuje se na osoby v kanceláři, kde se ředitel pozastavuje nad kubistickými obrazy. V knize jsou blíže nespecifikované, ředitel je v obou případech popisuje pouze jako „mazanice“. Malíř Myšáček se uráží a dává najevo svůj nesouhlas, ve stejném duchu jako v knižní předloze se muži začnou hádat. Odlišný detail přichází vzápětí, když Myšáček domalovává zvířecí skicu – nikoli prasete, ale krávy, nad kterou se všichni pozastavují. Agitační kresba vepře s kukuřicí, kterou popisuje kniha, visí na zdi. Zbytek scény se děje v souladu s novelou, včetně velké kresby malého myšáčka a Jarčiny karikatury. Zajímavá odchylka od námětu nastává v oslovení Myšáčka, když mu Jarka místo: „,Lotře,“¹¹⁵ řekne: „,Neřáde“¹¹⁶

V další knižní části se žena vypravuje do Havlovic místo své kolegyně, aby vyřídila pracovní záležitosti. Jde pěšky blízko letiště, nad hlavou ji přelétají letadla a kolem ní jedou vozy se stíhačkami. Vojáci na Jarku pokřikují fráze, které se normálně na dámy křičívají. Jarka pokračuje dál v cestě, když ji zastaví auto a jeho řidič Mikšíček jí nabídne odvoz do vesnice. Nejdříve se Jarce nechce, nakonec se nechá přemluvit. Rozhovor s mužem se ženě moc nezamlouvá, když zastavují u kravína, vystoupí s ním. Po mužově stížnostech na ženinu práci v budování lepší společnosti prochází nedostavěným, již polorozbořeným, kravínem. Byla to ukázka skutečného života, který se řídí podle nesmyslných pravidel. Mikšíček jen dodává: „,Dokud tady trčí to zbořenisko, tak se u nás lidem těžko něco vykládá.“¹¹⁷ Jako by rázem Jarka otevřela oči, najednou se jí nechtělo a nepotřebovala vyříditi věci, kvůli kterým do vesnice přijela. Na Hanákovou začíná padat skepse a tíživá situace. Když dojíždí ke kostelu,

¹¹⁵ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 34.

¹¹⁶ *Třiatřicet stříbrných křepelek* [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964. Čas 0:20:53.

¹¹⁷ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 41.

Jarka se zastaví v restauraci, kde vyslechne rozhovor faráře a nějakého muže. Nikdo ji neobslouží, tak míří zpátky ke kostelu, na hřbitov a k márnici. Setrvává u pomníku obětí z druhé světové války z řad Rudé armády. Ze zamyšlení ji vytrhuje hlášení místního rozhlasu s písní a zmínkou o čase – bylo třináct hodin, rozběhne se na autobus.

Další scéna začíná stejně jako její knižní předloha, když jde Jarka Hanáková po silnici. Na skutečnost, že jde blízko letiště, upozorňuje diváka zvuk přistávání a vzletání stíhaček a také ukazatel s německým nápisem, ze kterého lze přečíst jen jeho druhou část: Flughafen.¹¹⁸ V rámci korektnosti (a možná i národnostní vyváženosti) ženu jeden z vojáků oslovuje slovensky, ostatní (tak je tomu i v knize) na ni pokřikují milá slova česky. V dalším stříhu se opět ukázala na obloze stíhací letadla, obdobně jako na začátku filmu. Režie nezapomněla ani na navazující scénu, která se objevuje i v knize, žen obdělávající pole a uštědrujíc posměšné poznámky směrem k Jarce ohledně toho, jak dnes mladí nepracují. Když se pak Jarka nechá svést autem s tajemníkem Mikšíčkem. Její skepse se prohloubí, protože muž začne mluvit o neprospěšnosti její práce v Domu osvěty. Scéna zahrnuje i zastávku u rozbořeného kravína a vepřína, kde se muž více rozhovoří, na Jarce je znát údiv a opět celou situaci dovrší hudba. Společně dojedou do vesnice, Jarka vystoupí na návsi (nikoli u národního výboru, jak si Mikšíček myslel) a prochází okolo konzumu s výlohou plnou zavařenin ananasu a dalších kompotů. Jak je popisováno v knize, tak i film zachycuje zkoumavý pohled pokladní, která nemá nic jiného na práci než čtení knihy, směrem k Jarce. Knižní postava Jarky se vydává do restaurace, kde ji nikdo neobslouží. Ve filmu prochází ulicí směrem ke kostelu a cestou zdraví zdejší vesničany, kteří taktéž nereagují a pouze se na ženu koukají jako na cizinku. Na Jarku v tu chvíli dopadá pocit nežádoucnosti a zbytečnosti. Když stoupá po schodech obehnanými z obou stran cihlovými hradbami s výklenky ke kostelu, z místního rozhlasu mluví Mikšíček o neustálých ztrátách materiálu z místního kravína, na pozadí jeho hlasu hraje píseň, která se objevuje i na konci kapitoly v knize. Film do detailu kopíruje knihu, když se Jarka zastaví před pomníkem obětí, znění náhrobku neslo stejná jména padlých. V knize se objeví jen zmínka o dalších asi dvaceti jménech. Film si s touto skutečností pohrál jinak – záběr s jedním pomníkem se překryje v dlouhý záběr na nesčetné množství pomníků

¹¹⁸ *Třiatřicet stříbrných křepelek* [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964. Čas 0:20:59.

s velkými hvězdami na vrcholku a reliéfy dvou vlajek, přes které se překřížují dvě střelné zbraně. Pro dramatickost se přidává hudba. Oproti knize tímto končí celý úsek zachycující Jarčinu přítomnost v Havlovicích.

Třetí kapitola začíná, když Jarka dojede a vystupuje na přeplněném autobusovém nádraží. V davu lidí si všimne svého muže a o něco později zahlédne i Karla Rašku, který ji přišel vyzvednout. Ke Karlovi pro jistotu hned nezamíří, ale její obavy z manžela, který možná čekal na ni, se rozplývají, když ho uvidí s nějakou dívkou. Jarka pozoruje svého muže, jak se neúspěšně snaží koupit cigarety z automatu. Lidé okolo nich je sledují, několik mužů chce Hanákovi dokonce pomoci. Dívka se nezáučeně kouká a pak odchází, čehož si Hanák nejdříve nevšimne. Jarka konečně přichází ke Karlu Raškovi, který ovšem ještě musí něco zařídit. Ženu to vyvádí z míry, ale jde s ním. Karel zachází do kanceláře a Jarka na něho čeká na dvoře činžovního domu. Najednou uslyší hádající se pár a Karla, který telefonuje se ženou a zmiňuje i svého syna. Jarka nemůže poslouchat ani jeden rozhovor, odchází. Raška vychází za ní, bere si od ní zpátky kabát a podává jí bílý balíček – bonboniéru k narozeninám. Cestou dál se ještě Jarka stavuje v obchodu pro jídlo navečer pro děti. Karel s Jarkou jdou ruku v ruce dál, aniž by věděli kam. Mimoděk potkají učitelku s dětmi, kteří zrovna nacvičují, jak se zachovat při výbuchu pumy. Milenci se zastavují, Jarka otevírá bonboniéru a začínají mluvit o vztahu, který mezi nimi už nějakou dobu vzniká. Kapitola končí jejich polibkem na rozloučenou v průjezdu okresního lidového soudu.

Ve filmu se zahajuje další scéna příjezdem autobusu na nádraží, ze kterého vystupuje i Jarka, kamera se detailně přibližuje k jejímu obličejí. Jarce pohled ztuhne, kamera se od ní odklání a v pozadí mezi lidmi je vidět její manžel, žena se odvrací a mezi auty vidí čekajícího Karla Rašku. Stejně jako v knize se Jarka za Karlem nevydá ihned, za to její manžel kolem ní projde a aniž by si všiml, dobíhá za mladou ženou a k něčemu jí přemlouvá. Recipient tuší tajné dostaveníčko mezi manželem Hanákové a mladou dívkou. Jarka přechází silnici za Karlem, který jí oznamuje nutnou zastávku ve štočkárně. Další debata ani Jarčino zklamání se nekoná. Kamera se opět příběhově vrací k Hanákovi, který mluví k ženě – divák neslyší obsah monologu, pouze ruch lidí, projíždějících aut a cinkajících tramvajů. Na mladou ženu zavolá její kamarádka,

společně nastupují do tramvaje a za nimi rychle i Hanák. Přes přeplněnou tramvaj se k oběma dívkám neprotlačí, pouze si navzájem s děvčaty vymění pohledy a mírně se usměje. Filmový příběh nezachycuje Hanáka, který se snaží získat cigaretu z nefunkčního automatu a ani Hanákovou, která celou situaci sleduje zpozzdálí.

Jarka s Karlem prochází ruku v ruce viaduktem, proplétají se mezi lidmi. Když čekají na semaforu, projíždí sanitka a Karel se zmiňuje o nepříjemném pocitu, protože žena od nich z práce nechala v ten den prsty v nůžkách. Jejich další hovor se ztrácí v ruchu města. Film podle předlohy věrně zachycuje i muže vykládající na ulici před obchod záchodové mísy a umyvadla. Struktura narativního přenosu je odlišná v knize a ve filmu. Situace byly navzájem prohozeny, ale divák neutrpěl žádnou újmu, hlavní dějovou linku to nijak nepoškozuje. Pár dochází do průjezdu, kde se k sobě navzájem oba aktéři přibližují, ale vzápětí vstupují do dvora – Karel vstupuje do domu a Jarka čeká. Mezitím si prohlíží dům, na balkóně vidí stařenu, slyší psací stroj. Zamíří k lavičce, za níž je veliká tabule s portrétní fotografií nositele vyznamenání za nejlépe odvedenou práci, oproti knize si tabule nevšimne. Ze čtení časopisu Jarku vytrhne hádka muže a ženy. Kamera přelétne přes balkóny a okna činžovního domu. Divák nevidí, kdo konkrétně se hádá, pouze díky Jarce ví, odkud se hádka ozývá. Zřetelněji začne být slyšet další hlas, hlas telefonujícího Karla Rašky. Stejně jako v knižní předloze Jarka opouští dvůr domu. Scéna přibližuje Karla, který vychází ze dveří tiskárny a hovoří s mužem. Zde využívá film pozornosti diváka, protože muž je Jiří Hulík, jehož podobizny si mohl povšimnout v záběru předtím. Kniha nenazve muže plným jménem, ale na rozdíl od filmu ho neztotožňuje s Jiřím Hulíkem, neboť ho Karel v proudu řeči oslovuje „*Franto*“.¹¹⁹ Karel dojde do průjezdu za Jarkou, jejich hovor se stáčí k práci a jejich neprospěšnosti (vůbec se nezmiňují o telefonátu, ze kterého vyplynulo, že má Karel ženu a dítě). Recipientovi se nabízí pocit deziluze, strádání, ztráta potřebnosti a identity.

Scénu protrhne přelet stíhaček, jejich zvuky jsou slyšet ještě dlouho poté. Jarka se zastaví u samoobsluhy a vchází dovnitř. Příběhově se nyní film vrací ke sledování interního času role Hanáka v tramvaji, ze které vystupují obě dívky. Dívka

¹¹⁹ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelék*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 53.

se po Hanákově pouze ohlédne, ten pochopí a zůstane v tramvaji. Odmítla ho. Poté se navracíme do samoobsluhy a dlouhé frontě lidí, převážně žen, s přeplněnými nákupními košíky. Ženy si mezi sebou povídají o krizi a nákupech do zásoby. U pokladny stojí Jarka a Karel ji pomáhá s nákupem, v knize na ni čeká před obchodem. Stříhem jsme na okamžik zpět u posmutnělého Hanáka, který vystupuje z tramvaje.

Dějová linie Karla a Jarky pokračuje. Karel podává Jarce balíček v bílém papíře a poprvé spolu mluví o třiatřicátých narozeninách. Pokračují v procházce, jdou cestou blízko vlakové trati a rázem Karel Jarku začne vášnivě líbat, kamera se od nich postupně oddaluje. Kniha ani nadále nepopisuje filmové události, protože se v záběru objeví Hanák, který narazí na výcvik psů, kde jednoho psa cvičí i mladá (neznámá) dívka z tramvaje. Vzápětí ovšem Hanák zjistí, že se zmýlil, nejedná se o onu dívku. Mezitím dojdou Jarka s Karlem na rozkopené sídliště mezi paneláky, posadí se na zem a Jarka rozbalí bonboniéru. Kulisou scény jsou dívky s učitelkou nacvičující ochranu před výbuchem. Při pohledu na dívky a na přelétávající stíhačky začne Karel mluvit o válce a jejím dopadu na mladou generaci, mluví i o svém synovi. Oproti knize se Jarka bezhlesně zvedne a odchází, na Karla nereaguje. Vše rámuje stíhačky na obloze. Film bez ohledu na knihu pokračuje v dějové lince pronásledující Hanáka, který po lesní pěšině přichází k malému kostelíčku obklopenému lidmi, kteří se modlí (pravděpodobně v rámci pohřbu nebo při mši). Všichni se ohlédnou prázdnými pohledy na Hanáka, ten mlčky prochází a vystoupá na mez s výhledem na celé město. Když se chce posadit do trávy, všimne si dvou milenců, kvapně opět odchází. Divák je navrácen za Jarkou a Karlem, kteří právě došli do budovy soudu (ovšem divák zatím netuší, kde se nacházíme). Karel Jarku políbí, žena se v rozpacích odtrhne, rozhlédne se a stoupá po schodech do patra.

Ve čtvrté kapitole se začíná popisem budovy soudu, když Jarka Hanáková vychází po jeho schodech. Na chodbě potkává ženu, která ji oslovuje jménem a snaží se omlouvat svého muže, pana Císaře. Čtenář zatím neví, co Císař provedl, ale jeho žena neustále vypráví, jakým je dobrým a starostlivým manželem, který žije pouze pro rodinu. Hanáková ji chce přerušit, zmůže se jen pár konejšivých vět a na přímluvu

za pana Císaře. „, *Určitě to nebude tak zlé, paní Císařová. To bude podmíněně. Jestli budu něco moct – Hlavně když se máte pořád rádi – To potom není žádný neštěstí.*“¹²⁰

Film nikterak nezpracovává krátkou vsuvku rozhovoru Jarky Hanákové s paní Císařovou.

Knižní postava Hanákové vchází do síně plné lidí, jak z řad úředníků, tak i z dělníků. Jarka se usadí vedle soudce, konečně vidí obžalovaného Císaře, započiná se soudní řízení. Řeší se problém se schválením splněného úkolu na stavbě, avšak úkol splněn nebyl. Pan Císař, který měl onu záležitost na starosti, situaci dostatečně neproověřil a nyní se zpovídá z falšování dokumentace a následného obdržení prémie ve výši přes deset tisíc korun za nevykonanou práci. Kvůli podnikové kontrole se na jeho přečin přišlo. Císař se chce ospravedlnit, ale soudce mu nedává možnost a nechce slyšet nic jiného, než na co se obžalovaného přímo ptá. Hanáková žádá o slovo, vyřkne pár otázek, snaží se Císaře vyvázat z obžaloby, soudce ji přerušuje a ohlašuje přestávku.

Filmová scéna zabírá muže na lavici obžalovaných, v pozadí vidíme zaplněnou síň lidmi. Vedle hlavního soudce sedí Jarka Hanáková. Záběry se rychle střídají z obžalovaného na soudce a na přítomné v soudní síni a nakonec se kamera přiblíží i k Jarce, která se obžalovaného chvíli dotazuje. Obsah obžaloby se vyrovnává knižní předloze. Film si od ženy dává na chvíli pauzu a vrací se opět k Hanákovi. Procházkou došel až k malé chatě se zahrádkou, ze které zrovna vyšla tmavovlasá dívka, posunkem ho pozvala dál. Příběh pokračuje uvnitř chaty, jak se dívka a Hanák líbají. Hanák začne vést vnitřní monolog, divák vidí, že se jeho rty nepohybují, ale slyší jeho hlas s lehkou ozvěnou. Když domluví, objeví se stříh a kamera opět zabírá Hanáka stojícího před chatou a sleduje, jak z chaty nevychází dívka, ale cizí starší muž. Celé to byla jenom Hanáková představa o vysněné dívce. Muži se dají do řeči.

Kniha přibližuje kancelář, kde o přestávce soudního jednání soudci a Jarka pijí kávu. Soudce hovor navazuje k Císařově vině či nevině. Soudce zmiňuje možný pokles morálky, nebude-li muž shledán vinným. Hanáková muže obhajuje a v rámci debaty

¹²⁰ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelék*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 68.

o státních útratách upozorňuje i na polorozbořený kravín v Havlovicích, do kterého se nesmyslně investovaly peníze. Připojuje poznámku o rozhovoru s Císařovou. Oba soudci Jarce vytýkají její slabost – sentiment. Po přestávce se všichni vrací do soudní síně. Jarka Hanáková se na obžalovaného nemůže ani podívat, zpytuje svědomí. Čtenářovi není umožněno dozvědět se dějovou linku až do konce, z předchozích hovorů soudců je ovšem jasné, že Císaře odsoudí.

Film opouští Hanáka a naproti tomu ukazuje Jarku v místnosti se soudci, jak se snaží obhajovat obžalovaného. Stejně jako v knize připojuje zmínku o rozhovoru s jeho ženou (která, jak již bylo zmíněno, není divákovi zprostředkována) a jejich krásném manželství. Nakonec vyčte hlavnímu soudci jeho bázlivost z prominutí trestu nevinného. Film nadále nezobrazuje pokračování procesu, jak popisuje kniha.

Pátá a zároveň poslední kapitola knihy se na začátku odehrává v podvečer opět u Hanákových doma. Jarka roztěkaně pozoruje hodiny, bude třičtvrtě na deset. Odnáší vyžehlené prádlo do pokoje, kde spí děti. Převléká se a váhavě opouští byt, směřuje do kavárny za Karlem Raškou. V kavárně někteří muži hrají kulečnick, Karel s další postavou, s panem Vidlákem, hrají šachy. Rašku překvapila ženina již nečekaná přítomnost. Rychle ukončuje hru svojí prohrou a zaplatí, aby mohl s Jarkou co nejdříve odejít. Společně prochází nočním městem přes park k řadě činžovních domů, jejich cesta končí v garsonce (garsoniére) patřící Jiřímu Hulíkovi, jak si Jarka přečetla z cedulky na dveřích. Uvnitř pokoje se k sobě začnou tisknout.

Filmové zpracování zachycuje Jarku doma s bonboniérou v ruce, vrací se k žehlicímu prknu. Ale zadumaně žehličku nezapojuje a odnáší vyžehlené prádlo. Divákovi se nenaskytne záběr na spící děti, ale z ženina tichého našlapování je taková skutečnost patrná. Jarka prochází osvětlenou ulicí až do divadla (kulturního domu), slyšíme veselou zpívanou píseň. Ve vstupní hale ji potká nějaká známá, která se jí zeptá na manžela, což Jarku mírně vyvádí z míry. Při pohledu z balkónu do sálu je vidět kapela i se zpěvákem, divákovi se v tu chvíli spojuje zvukový vjem písně s obrazem. Jarka poslouchá příznačnou zamilovanou píseň o muži, rozhlíží se po sále a zrak ji utkvívá na všech ženách po boku mužů. Z přicházející melancholie ji konečně vytrhává objevující se Karel Raška. Až nyní se film obrací k předloze a scéna

se proměňuje v kavárnu s hustým dýmem z cigaret, kulečníky a rozehranými šachovými partiemi. Karel se jen rozloučí s přítelem a odchází s Jarkou. V dalším záběru za tmy společně vchází do bytu, stejně jako v knize stojí na dveřích jméno Jiřího Hulíka. Jarka ostýchavě stojí v předsíni, Karel mezitím dojde zatopit, vezme víno a skleničky. Na ženu dopadá tíha vztahu, zmiňuje se o jejich předchozích schůzkách, v knize ale vzniká dojem, že jsou spolu takto sami prvně. Karel se snaží Jarku utěšit, sama ovšem zjišťuje, že neví, co přesně by chtěla a co by jí pomohlo. Po delší odmlce kamera zabírá Hanáka v hospodě, sedí se sklopenou hlavou, kolem něho se zpívá.

Knížně se vracíme k Jarce a Karlovi, kde došlo k vrcholu jejich vztahu, po kterém oba tak moc toužili. Vzájemná náklonnost, společné bytí a nepopsaná chvíle spojení dvou těl. Čtenářovi se pouze poodkrývá skutečnost, že jsou oba nazí a neskrývaně spokojení.

Jarka je v přítomnosti Karla šťastná, může s ním mluvit a svěřit se mu, ale zároveň myslí na své děti. Najednou mezi nimi vzniká roztržka. Pro Jarku jejich vztah znamená únik od nespokojeného partnerského života, ale není schopna pochopit, co k tomu přimělo Karla, který má rád svou ženu i syna. „*Nevím,‘ řekl po chvíli. Možná, že v tobě právě hledám tu dobu, kdy bylo všechno jiné. Kdy jsem měl všechno před sebou, kdy ani jeden den nebyl stejný a lhostejný. Jdu za tebou, protože jsi z jiného dne, než který žiju. Hledám v tobě své nadšení, svou schopnost vzplanout, věřit, doufat v cosi pevného.*“¹²¹ Odpovídá jí v duchu, ve kterém sama začala, když mluvila o konci dne jejich třiatřicátých narozenin a dobách minulých, mladších. Vyznává jí lásku, pro něho samého jí vyznává více než lásku. Jarčina reakce ani pocity kniha dále nerozvádí. Postupně po jednom opouští zapůjčený pokoj.

Ve filmu se ozve zvuk stíhaček a obraz zaostřuje na dvě prázdné skleničky vína. Následuje detailní záběr na obličej Jarky, klopí zrak a hladí na posteli Karla, je vidět její nahá silueta. Oba se začnou oblékat. Jarka se nezmíní ani o dětech, ani o něčem jiném a odchází. V knize ji Karel přemluví, aby ještě zůstala a promluvili si spolu. Film pokračuje záběrem na zavírané dveře bytu. Na Karlovu prosbu na něj Jarka nepočkala,

¹²¹ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 84.

prázdnou ulicí slyšíme vzdalující se zvuk podpatků. Kamera se zaměří na Karla a divák znovu uslyší kousek dialogu, který spolu oba aktéři vedli již dříve uvnitř bytu: „*Mám tě rád. Ty mi to nevěříš? To je to jediný, čemu můžeme věřit.*“ „*A není to málo?*“¹²² V knize se Karel pouze rozhlédne tichou ulicí a odchází.

Když se postava Jarky v knize vrací domů, zachvátí ji strach, jestli se snad něco nestalo dětem. V kuchyni ji překvapí manžel, který jen tak mimoděk opravuje rádio. Zalže ohledně zrušení služební cesty na poslední chvíli. Jarčinu pozornost upoutává váza s obrázkem fialové květiny stojící vedle rozbalené bonboniéry, kterou dostala od Karla k narozeninám. Hanák uštěďuje své ženě poznámku o jejím pozdním návratu a má škodolibou radost, jak se mu podařilo přistihnout manželku pravděpodobně při nevěře. Rázem Jarka upouští z rukou vázičku, s manželem na sebe pohlédnou. Jejich vztah se v tu chvíli změnil, nadobro se odcizil a rozbil stejně jako váza, ze které zbyly pouze střepy.

Film nezachycuje návrat ženy domů, ale až otvírání dveří a její příchod do bytu. Výraz v její tváři se promění a zjišťuje něco nečekaného, promluví na ni manžel (zcela mimo záběr, pouze za prosklenými dveřmi kuchyně se svítí). Zmíní pouze zrušení služební cesty, o jejích narozeninách nepadne ani slovo – v knize si vzpomene a daruje jí vázičku s kresbou květiny. Jarka se jde podívat na spící děti a zavře se v koupelně. Z jejích lesknoucích očí vznikne usedavý pláč. Celý film končí záběrem na Jarčinu hlavu opřenou o zrcadlo. Zamrznutý obraz změní svoje barvy v inverzní a poté vše zbledne. V titulku se objeví „KONEC“, scéna ztichne a zhasne.



Obrázek 2 – Jarka v závěrečné scéně, obraz měnící se v inverzní barvy

¹²² *Třiatřicet stříbrných křepelek* [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964. Čas 1:21:25.

4.2 Vypravěč

V úvodu této kapitoly jsme se zmínili o vypravěči z knihy jako o nepřítomné postavě. V celé knize vypravěč nepopisuje nic s časovým předstihem, mluví o věcech a lidech teprve, až jakmile je vidí nebo slyší. Vypravěč se zaměřuje na hlavní ženskou postavu, soustředí se plně na události v její bezprostřední blízkosti. Vypravěč nevidí a nijak nezasahuje do nitra žádné z postav, v případě Jarky popisuje její náladu, zejména náhlé změny radosti ve smutek. Jarčina perspektiva do vyprávění v omezené míře zasahuje, vstupuje a zase vystupuje. Ale všeobecná dedukce pocitů a stav postav je převážně ponechán na čtenářově vlastním vnímání. Kniha zachycuje několik takových okamžiků, kdy vypravěč nezmiňuje nic o rozhořčení nebo návalu vzteku, ale čtenář si takové reakce pravděpodobně domyslí sám. Například ve chvíli, kdy Hanák mluví ironicky o nové světové krizi, Jarka se nijak nerozčílí. Vypravěč zároveň není vševědoucí. Tato vlastnost se prokazuje hned na začátku knihy, když manželé Hanákoví nejsou osloveni přímo jmény. Ženské křestní jméno a příjmení (Jarka Hanáková) se v knize objevuje, jakmile je oslovena další postavou, ale vypravěč ji do té doby tituluje pouze označením „žena“. Manžela oslovuje vypravěč po celou dobu příběhu pouze příjmením, a to Hanák. Zde se může projevit i perspektiva Jarky, vzhledem k jejich vztahu nemá potřebu Hanáka nějak jinak oslovovat. Vypravěč je taktéž pozorovatelem. Pozoruje okolní dění, rozhlíží se a popisuje situace například v rušných ulicích města. U některých vedlejších postav, které se v příběhu pouze mihnou, zachycuje vypravěč jejich krátké dialogy.

Ve filmu je pozice vypravěče zastoupena hlasem vypravěče, který se překrývá se snímaným hlediskem kamery (terminologicky se ovšem pojmy filmové kamery a literárního vypravěče neshodují). Stejně jako v knize se pozoruje hlavní postava ženy. Ale na rozdíl od knihy se film od určitého okamžiku bude zaměřovat i na manžela Hanáka a kamera bude sledovat jeho strávení části dne. Konkrétně se perspektiva obrací k Hanákoví od chvíle, kdy se objeví na nádraží s mladou dívkou, která ho odmítne a on ji poté vidí v každé další ženě, kterou potká. Stříhové triky vytvářejí kontrast mezi smutným Hanákem a šťastnou Hanákovou. Vzniká tak dvojitý pohled do životů manželů Hanákových, dva různé druhy strádání, skepse a mileneckých prožitků. Obě dějové linky se budou navzájem střídát. Z popsané teorie narativů bude možné sledovat plynutí

vnitřního času obou postav. soustředí se plně na události v její bezprostřední blízkosti. Z filmového příběhu vyplývají změny snímání kamery, často dochází k prolínání zorných úhlů kamery s postavou Jarky. Takové snímání navozuje dojem přímého vnímání situace ze subjektivní perspektivy. Můžeme upozornit na tři vhodné scény. První příklad se odehrává v Domě osvěty – kamera se zaostřuje na přicházející kolegy, v čele s panem ředitelem, přes Jarčino rameno. Když se kamera oddálí a scéna se rozšiřuje, skutečně vidíme část těla Hanákové. Druhý případ zaznamenáme ve chvíli, kdy Jarka vychází schodiště k Havlovickému kostelu – kamera sleduje Jarku seshora schodů a následně i zezdola, dokud nezajde za zídku. Po stříhu se kamera dostává do úrovně Jarčiných očí a pozoruje jednotlivé hroby na hřbitově. Divák slyší pouze její kroky a až po chvíli se na scéně ukazuje i ona sama, pomyslně předejde kameru, která zaostří na ní a z hrobů se stávají pouhé kulisy. Třetí, ale nikoli poslední, zájem kamery o hledisko přímo z očí hlavní postavy je patrný i ve scéně z divadla, když Jarka shlíží z balkónu do sálu na hrající orchestr. Když se Jarka přiblíží k zábradlí ochozu, kamera se pohne s ní a prostor divadelního sálu se rozšíří o část, kterou nově musí vidět i Jarka sama.

Složka filmového vypravěče se projevuje v hudebním doplnění vybraných scén. Hudbu napsal Vladimír Sommer a ztvárnil ji Orchestr Gustava Bromy. Mimo jiné se ve filmu (ve večerní scéně v divadle) objevuje jak samotný orchestr, tak i skladatel a zpěvák Vladimír Sommer a zpěvačka Helena Blehárová.¹²³ Hudba umocňuje zlomy (okamžiky) pocitů Jarky Hanákové (později se hudba přidává i ke scénám s Hanákem), zazní vždy jen na chvíli, ale zcela přesně a výstižně. Například ve scéně, kdy Karel začne Jarku líbat na cestě u železniční trati, hudba znovu vyzdvihuje napětí. Nejdříve je úderná, zvolní a zjemní se, a poté opět udeří. Ve filmu se výrazněji objevují i disharmonické tóny, které by se daly přirovnat k disharmonické atmosféře celé společnosti. Hlas vypravěče se projevuje i záběrem na rekvizity, například bílý balíček nebo záběr na sklenky s dopitým vínem. Každá z těchto rekvizit může zastupovat určitý symbol scény – bonboniéra jako dar k narozeninám a důkaz, že Karel na Jarku nezapomněl a sklenky od vína upomínají na společně strávenou noc obou postav.

¹²³ Třiatřicet stříbrných křepek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to* <https://www.filmovyprehled.cz/cs> [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepek>.

4.3 Postavy

V následující podkapitole popíšeme hlavní a vedlejší postavy knihy *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Pro srovnání připojíme, jakého hereckého obsazení se dočkal stejnojmenný film a jakým stylem jsou postavy vizualizovány. Zohledníme, nakolik jsou herecké role podobné svým knižním postavám. Zjistíme, že se nám u postav nedostává konkrétního popisu jejich vzhledu. Ve filmu si můžeme některých knižních rysů povšimnout. Z toho lze usoudit, že fyzický vzhled postav není pro prozaické dílo a jeho filmové zpracování příliš důležitý a podstatný. Vedle vzhledu postav podkryjeme jejich charakter, citové rozpoložení i částečně jejich postoj k ideologickým zásahům do politiky státu.

Výjimečnost filmu lze vidět v jeho hereckém obsazení, protože i malé role jsou obsazovány známými herci své doby. Například fotografie nejlepšího pracovníka Jiřího Hulíka nese podobu Josefa Větrovce, vzápětí se jeho postava ve filmu fyzicky objevuje. Nebo se ve vedlejší roli obžalovaného Císaře objevuje Karel Pavlík.¹²⁴

4.3.1 Jarka Hanáková

Hlavní postava Jarka Hanáková je v knize popisována průběžně, v rámci událostí. O jejím vzhledu se vypravěč zmiňuje v první kapitole: „[...] obličej s jemnými, chytrými a jaksi veselými rysy, ale už trochu povadlý a unavený, pročesávala prošedivělé černé vlasy, [...]“¹²⁵ Jarka velice dbá na svůj vzhled – ráno si v koupelně automaticky dobarvuje obočí, v práci si domalovává rty. V den, ve kterém se příběh odehrává, si dokonce z šatníku vybírá nové šaty. Jarka toho dne slaví své 33. narozeniny, tzv. Kristova léta, která obecně značí možný zlom, převrat nebo změnu ve vlastním životě. Narozeninový den koresponduje i se samotným názvem díla – *Třiatřicet stříbrných křepelek*. První jí skutečnost jejích narozenin připomíná její přítel Karel Raška. Jarka se mu přiznává, že sama zapomněla. I když to možná není zcela pravda, spíše zalže, když si uvědomí, že manžel si na ni nevzpomněl.

¹²⁴ Třiatřicet stříbrných křepelek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to* <https://www.filmovyprehled.cz/cs> [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepelek>.

¹²⁵ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 8.

Filmovou hlavní roli obsadila Alena Vránová. Filmoví tvůrci dodrželi věk postavy Jarky, protože v době natáčení filmu bylo herečce skutečných 33 let.¹²⁶ Hereččin vzhled není nijak výstřední, filmový snímek ji zachycuje jako obyčejnou ženu z obyčejného života. Postava Jarka je přiměřeně namalovaná. Její vlasy jsou krátké, dobově natupírované a nalakované, po celý čas vzadu sepnuté (ve finální scéně před zrcadlem je rozpouští). Kvůli černobílému zpracování filmu nemůžeme soudit barevnost, například zdali jsou Jarčiny vlasy černé s prošedivělými prameny, jak je popisováno v knize.



Obrázek 3 – Jarka pozorující vojáky

Jarka je bezesporu velmi citlivá bytost a její pocity prostupují celým příběhem. V jejím nitru se odehrává citový rozpor, ovšem navenek se nenechá nijak zvlášť rozhodit. Ve filmu si v těžkých životních situacích Jarka zachovává strnulý neurčující výraz, v takových chvílích se kamera zaměřuje detailně na její obličej. V knize dochází k prolínání Jarčina rozhořčení a radosti korespondujícími s částmi podzimního rána, které má hlavní postava velmi ráda. Ve svém vlastním světě, konkrétně na začátku příběhu, kdy je venku ještě tma, se Jarka spokojeně probouzí. Čtenářovi zatím vše připadá v pořádku. Na Jarku pomyslně „dopadne“ šerost, všimne si studených zdí pokoje a příjemný pocit se promění kvůli manželovi a tiché hádce. Jejich hádka upozorňuje hned od počátku na vztahovou zápletku. Zní to, jako kdyby se hádání stalo součástí normálních všedních rozhovorů manželů, „*jako by si šeptali navyklé*

¹²⁶ Alena Vránová se narodila 30.7.1932. Alena Vránová – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/4984/alena-vranova>

něžnosti“.¹²⁷ Jarčina nálada se změní opět k lepšímu díky dětem, knižní okamžik podtrhují sluneční paprsky a Jarka radostí „roztaje“. Podzimní počasí, které má Jarka sice nejraději, ji venku na ulici donutí přemýšlet o své situaci: „[...] cítila v sobě také takový podzimní žár, který nedovede uzrát k plameni, ale nemohla se zastavit, [...]“.¹²⁸ Ve filmu zažívá Jarka i projevy radosti, například díky kresbě od kolegy Myšáčka nebo při cestě do Havlovic kousek od letiště, když zrovna projíždějí vojáci. Jarka jim mává a usmívá se.

K dalším pocitům se přidává láska, závidění a náznaky žárlivosti. Jarčinu pozornost upoutávají neznámí mladí milenci na ulici nebo šťastní manželé stojící ruku v ruce. Když se setká s přítelem Karlem Raškou na schodišti tiskárny, probudí se v ní láska, jakou se svým manželem nezažívá, ale je schopná ji v sobě stále ještě nalézt. Jarka se dokonce zpovídá ze svých pocitů o Hanákovi, očividně by k lásce nepotřebovala mnoho. „*Já bych nikdy nebyla nevěrná. Jenom kdyby s ním aspoň trochu byla řeč. Kdyby chtěl pochopit, co se kolem něho děje, rozkašlala se.*“¹²⁹ Záviděníhodný manželský život a bezmeznost lásky si uvědomuje díky paní Císařové a jejím citům k manželovi. Přes vše, co si spolu prožili, například odloučení kvůli válce, se milují a starají se o děti a zejména jeden o druhého. Společný život dvou lidí rozebírají v návaznosti na Císaře a Císařovou soudci o přestávce soudního řízení. Mluví o lásce kdysi a dnes, jak v současnosti lidé nechtějí uzavírat sňatky, ale zároveň se rozcházejí pouze z rozmaru, aniž by měli skutečný opodstatnitelný důvod. „*[...] Není závislost, není láska za hrob. Je to prostě přežitá instituce. Proč by to lidé dělali, aby spolu žili?*“¹³⁰

V neposlední řadě si čtenář i divák povšimne Jarčina pocitu zbytečnosti. Poprvé jej hlavní postava zaznamená, když jí její kolega Jiří Myšáček předhazuje zbytečnost a neprospěšnost jejich práce v Domě osvěty. Poté se zbytečnost přítomnosti Jarky projeví ve vesnici, kde ji lidé nejdříve přehlížejí, ale zároveň se na ni všichni dívají jako na cizinku. Takový pocit má Jarka znovu, jakmile zjistí, že na ni Karel sice na nádraží

¹²⁷ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 6.

¹²⁸ Tamtéž, s. 13.

¹²⁹ Tamtéž, s. 61.

¹³⁰ Tamtéž, s. 74.

čeká, ale musí si ještě něco zařídit, a tudíž nemá čas výhradně jen pro ni. V knize je dokonce „zbytečnost“ několikrát doslovně zmíněna. Například v kapitole se soudním řízením, kde, i přes projevení snahy, žena nemůže pro obžalovaného Císaře nic udělat. „*Hanáková se na něj nevydržela dívat, připadala si zde zoufale zbytečná a nepravděpodobná, hleděla do tmy pod stolem, do přihrádky se zmačkaným papírem, na napjatou látku svých šatů s drobnými hrbolky podvazků, které se marně snažila uhladit.*“¹³¹

4.3.2 Hanák

O manželu Hanákovi se vypravěč zmiňuje pouze v přítomnosti Jarky. Nevíme, kde pracuje, kromě informace odjezdu na služební cestu. Ve filmu roli Hanáka hraje Josef Langmiller.¹³² Jeho knižní zevnějšek je nám zprostředkován z perspektivy Jarky, která se na něho dívá při snídani, „*[...] nemohla se dívat jinam než na mužovu tvář, stále žvýkající, na obličej se silnými, ostře vykreslenými rty, s vysokým čelem a módním krátkým účesem, který se už skoro nehodil k jeho věku*“.¹³³ Hanák se na oplátku na svou ženu podívá se znechucením, Jarka si jeho pohledu našťestí nepovšimne. Hanák je rázný a rozhodný muž, který je zároveň pyšný na své děti, především na syna. Muž i přesto není očividně spokojen v rodinném životě. Z rozhovorů manželů vyplývá manželská krize. „*Měli tě dát do blázince, s tvými zásadami.*“ *Radši do blázince, než s tebou. Nebyla bych s tebou ani minutu. Nebyť těch dvou ...*“¹³⁴ Jejich krize plyne ze vzájemného fyzického nesouladu, nikoli z jejich finanční situace. Vzhledem k tehdejšímu poměru rodina Hanákových po finanční stránce vyloženě netrpí, ale zároveň nelze tvrdit, že by měli dostatek peněz. Například jejich ložnice je z popisu strohá, plná starého nábytku – veliké skříňe, menší skříňka na polštáře a pokrývky, prádelník, noční stolek se zrcadlem a dvě válečky. Na chladných stěnách jsou dva obrazy, na jednom jsou tanečníci a druhý menší zachycuje hornatou krajinu.

¹³¹ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 76.

¹³² Třiatřicet stříbrných křepelek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepelek>.

¹³³ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 9.

¹³⁴ Tamtéž, s. 6.

Původ příčiny postupného rozpadu manželství a nespokojeného soužití není čtenáři vysvětlen. Čtenář na začátku příběhu tuší, že Hanák svoji ženu podvádí. Doma má dokonce fotografie nahých žen, nesnaží se je ovšem nějak zvlášť schovávat, protože Jarka je bez obtíží nalézá pod mužovou matrací. Čtenář je o Hanákově nevěrnosti přesvědčen v situaci, kdy ho Jarka s jednou ženou zahlédne na nádraží. V té chvíli je Jarce až líto, jak se její postarší manžel neúspěšně snaží mladou dívku obalamutit. Ve filmu se naopak Jarka nad manželovým snažením pousmívá. Do kontrastu se zde staví mládí a stáří potenciálních milenců a možná právě věkový rozdíl je příčinou dívčina odmítnutí. Hanáka vyvádí z míry, když mu to s dívkou nevychází podle plánu. Ve filmovém zpracování ztrácí muž definitivně iluze ve chvíli, kdy si vysní strávení noci s onou mladou dívkou. Kniha ani film nezmiňují jméno dívky, se kterou se Hanák setká. Jediným doložitelným rozdílem mezi filmovou a knižní postavou dívky je barva jejích vlasů. Kniha mluví o blondýně, zatímco ve filmu se s určitostí jedná o tmavovlásku.



Obrázek 4 – Hanákův sen o dívce

4.3.3 Karel Raška

Karel Raška je nynější milenec Jarky. Znají se už od doby, kdy Jarka chodila na gymnázium a on se vyučil tiskařem, což se stalo již od mládí jeho povoláním. Žije s manželkou Anežkou a synem Miroslavem, který je starší než Jarčiny děti, protože už chodí do školy. Karel se o nich zmiňuje pouze jednou. Má svoji rodinu rád, žije pro svého syna. Projevuje se jeho otcovská láska – svěřuje se Jarce, jak od doby, co má syna, nedokáže číst nic o válce. Karel se v životě začíná ztrácet, kritizuje nastolený

system. Vadí mu osobní nesvoboda, nemohoucnost se rozhodovat sám za sebe a ozvat se svým názorem. „,[...] *Chtěl bych mluvit, ale chtějí po mně jen souhlas. Zavrhnou člověka – souhlas. Vychválí jiného – nadšený souhlas. Vyhodí ho – všichni pro. Kdy už to skončí? [...]*“¹³⁵ Ale v Jarčině společnosti na svou ženu, dítě a obecně na vše zapomíná. Jarka pro něho znamená zvláštní jistotu, v době plné nejistot. Zároveň Karel polemizuje o lásce, na kterou už podle něho také moc času nezbyvá.

V malé míře kniha popisuje Karla s odlišnými vlastnostmi, než jaké mu přisuzuje film. Zatímco v knize se Karel častěji omlouvá, drží se názorově zpátky a bojí se o některé věci Jarku požádat, ve filmu naopak věci dělá automaticky. V některých případech se role Karla a Jarky vyměňují – ve filmu se připomene Karel Jarce, že na ni bude na autobusovém nádraží čekat. Kniha zachycuje situaci odlišně, protože sama Jarka ho prosí, aby na ni čekal. Situace je podobná, když společně dojdou do štočkárný. Karel se nezdráhá Jarku poprosit, aby na něho počkala na dvoře, než si vše uvnitř tiskárny zařídí. V knize Jarka vytuší jeho zdráhavost a sama se k tomu nabídne.



Obrázek 5 – Karel po strávení noci s Jarkou

Vypravěč popisuje Karla z pohledu Jarky jako milého člověka, s pěkným úsměvem. „*On, trochu obtloustlý v černém pracovním plášti, rozplácly kačení nos nad tenkými rty, [...]*“¹³⁶ Jarka se v průběhu děje zahledí do Karlových temných očí. Divák

¹³⁵ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 62.

¹³⁶ Tamtéž, s. 19.

si ve filmu může povšimnout na Václavu Voskovi, představiteli postavy Karla Rašky, právě velkých tmavých očí.¹³⁷

4.3.4 Děti

Manželé Hanákoví mají dvě děti, mladšího syna Petra a o něco málo starší dceru Evu, obě předškolního věku – nevíme přesně, kolik je dětem let. Dětské role ztvárnili Rudolf Řepík a Tamara Řezáčová.¹³⁸ O jejich zevnějšku se kniha nerozepisuje jinak než jen o jejich vlasech barvy blondáté. Jarce přijde, „[...] že i na dálku cítí sennou vůni jejich vlasů. Neodolala, aby k nim nepřistoupila a nepřivoněla“.¹³⁹ Ve filmu jsou děti taktéž světlolase, chlapec má vlasy sestříhané na krátko, dívce sahají vlasy po ramena. Jak jsme již zmiňovali, děti přinášejí do rodiny radost. Bez pochyby si rádi hrají, ale zároveň umí matku i poslechnout. Kniha zachycuje, jak se děti například předhánějí v tom, kdo za podzimního rána vytvoří větší obláčky páry.

Na Evu připadá starost o mladšího bratra. Když matka na své děti mluví, oslovuje a úkoluje právě především Evu: „Evo, co ho necháš chodit bosky?“¹⁴⁰ nebo „Ať si vezme červený svetr,‘ připomenula Evě. ‚venku bude zima.“¹⁴¹ Petr tíhne k otci a jak už to tak bývá, považuje ho za svůj vzor. V novele je popsáno, že je otci podobný. „Petr napodobil otcovu rozšafnost.“¹⁴²

S největší pravděpodobností se zatím děti nijak nedotýká situace mezi jejich rodiči, kteří si již ve vztahu příliš nerozumí. Ve filmu, když otec odchází z bytu, loučí se s dětmi milými slovy a objetím každého z nich. Ke své manželce se pouze otočí a ta si formálně vynutí políbení na tvář. V knižní předloze se loučení muže s dětmi koná v pozměněné formě – s chlapcem se rozloučí pouze slovně a Evu pohladí, k ženě se obrací jen kvůli penězům. Novela otcův odchod popisuje jako náhlý, dokonce bez

¹³⁷ Třiatřicet stříbrných křepek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepek>.

¹³⁸ Třiatřicet stříbrných křepek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepek>.

¹³⁹ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 7.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 7.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 8.

¹⁴² Tamtéž, s. 9.

jediného slova rozloučení, protože Jarka uslyší jen zaklapnutí hlavních dveří. Děti jsou v příběhu přítomny fyzicky pouze v první kapitole, v ostatních kapitolách o nich Jarka s Karlem jen mluví. V poslední kapitole knihy, už doma děti spí. Avšak v noci, když se Jarka vrací domů z návštěvy u Karla, vidí žena Petra stát u okna pokoje. Ale po příchodu domů ji natolik vyleká přítomnost manžela, že za dětmi nejde. Ve filmové scéně zamíří do jejich pokoje, aby obě spící děti pohladila a políbila je na čelo.

4.3.5 Vedlejší postavy

Vedlejší postavy se v knize i ve filmu objevují jen epizodně, do příběhu volně vstoupí a opět ho opouští. K postavám, které se dostanou s Jarkou do kontaktu nebo které ji ovlivní, bychom mohli zařadit postavu sousedky, vrátného tiskárny Opatřila, dívky v tiskárně, mladou dívku, kterou doprovází Hanák, Jarčiny kolegy z práce, řidiče Mikšíčka, manžele Císařovi, soudce a v neposlední řadě pana Vidláka. Všechny postavy se ve filmu objeví.



Obrázek 6 – Jiří kreslí agitační plakát, v pozadí telefonuje ředitel

Mezi vedlejšími postavami si můžeme povšimnout rozdílných charakterů a zejména názorů. V jednodušším slova smyslu se postavy staví buď na stranu socialismu (ředitel, soudce) anebo naopak proti totalitnímu režimu. A když už se vyslovují proti, tak se ještě dají rozdělit na ty, kteří svoje myšlenky dokážou prezentovat před více lidmi (Jiří Myšáček) a na ty, kdo si „stěžují“ v ústraní (řidič Mikšíček).

Jiří Myšáček je pětadvacetiletý malíř a kreslíř a zároveň kolega Jarky. Filmovou roli ztvárnil Ladislav Křiváček.¹⁴³ Jedná se o mladou postavu, která v díle zastupuje touhu po změně ve společnosti. Z jeho promluv vystupuje nedůvěra k režimu, prohlédnutí mocenských praktik. „*To je ouřad, tady. To není osvěta. Všechno, na co se mákne se změní v dotazníky, formuláře a splněné akce.*“¹⁴⁴ Nevíme, proč přesně v Domě osvěty pracuje, když z něho vyřazuje znechucení a bezprostřední kritika socialistických myšlenek. On sám tvrdí: „*Za prvé: jsem pro socialismus, nepoznav nic lepšího. Za druhé: dělat vyložený kýče nemám svědomí a doopravdy malovat nemám talent. [...] Za třetí: krást jsem se nenaučil.*“¹⁴⁵ Maluje propagandistické letáky a plakáty. Ředitel, do filmové role byl obsazen Rudolf Chromek,¹⁴⁶ mu jeho mládí vyčítá a neustále mu jej předhazuje, avšak Myšáček na rozdíl od něho umí ocenit starší umění (byť se jedná o umění z 20. století). Mezi ním a jeho nadřazeným jsou názorové rozdíly, jejich příčinou není jen generační propast, ale i ideologický nesoulad. Zatímco Myšáček se přiklání k vlivům západního umění, ředitel se (až s určitou dávkou samozřejmosti) přidává k socialistickému pohledu na svět a jiný pro něho neexistuje: „*Měli by zakázat vystavovat takový mazanice. Proč malujou ženskou bez tváře? Viděl někdo ženskou bez tváře? Nebo namaluje hutníka se zeleným ksichtem. Takový vyblitý zelený ksicht. Takhle vypadá náš dělník?* [...]“¹⁴⁷ Myšáček připodobňuje praktiky nacistů k praktikám socialismu, nevidí v nich rozdíl a svým tvrzením se obrací k umění, ale čtenář pozná, že nemluví pouze o umění: „*[...] ale pokud jsem se dočetl, tak Hitler takový umění zakázal.*“¹⁴⁸ Onen hádavý rozhovor mezi ředitelem a Jiřím se zajímavě dotkl i Jarky, které v ten okamžik připadalo i osvětlení místnosti podobně vyostřené. Sama nechtěla na celou situaci reagovat. Ale můžeme se domnívat, že svůj postoj vyjádřila, když stála blíže k Jiřímu a nikoli ke svému nadřazenému. Jiří v díle *Třiatřicet*

¹⁴³ Třiatřicet stříbrných křepelek (1964) – Filmový přehled. Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs> [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepelek>.

¹⁴⁴ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 33.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 23.

¹⁴⁶ Třiatřicet stříbrných křepelek (1964) – Filmový přehled. Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs> [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribnych-krepelek>.

¹⁴⁷ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 28.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 29.

stříbrných křepelek představuje svěží krev bez sklonu ke stereotypnosti a člověka plného vzdoru, který ovšem sám (bez podpory ostatních) nic nezmuže, nic nedokáže změnit.

Další vedlejší postavou je Mikšíček, přední člen družstva v Havlovicích a muž, který do vesnice sveze Jarku. Ve filmu se přímo nazývá tajemníkem místního národního výboru a hraje ho Josef Beyvl.¹⁴⁹ Mikšíček si je moc dobře vědom, jak se obyčejným lidem v životě daří. V každé jeho větě vždy úderně zazní: „*Co máte z toho, [...]*“¹⁵⁰ Jarka se od něho zprvu nechtěla nechat odvést, ale když se nakonec přemluvila k opaku, uvolnila se. „*Z Hanákové jako by náhle spadlo městské zakletí nesrdečnosti, ohraničenosti osobního světa, i děje tohoto rána, byla zase vesničankou, ochotnou vyprávět a svěřovat se.*“¹⁵¹ Nejdříve by se čtenáři mohl vytvářet názor na Mikšíčka jako na obyčejného, spíše hloupého, člověka. Ale po Mikšíčkově rozhovoru s Jarkou čtenáři neujde pravdivá realita, kterou chce muž ženě přiblížit. Popisuje skepsi lidu vůči osvětovým technikám, zejména nutnost vše zavádět do tabulek a místo vytváření podnětných projektů se vše mění jen v kancelářskou práci: „*To máte krásný povolání. Vyslovil to tak, jako by myslel pravý opak. [...] No jo. Vy když nic neděláte, tak naděláte nejmíň škody. Co máte z toho,*“ řekl omluvně. „*Když si to vezmu za posledních deset let, o čem všem jste nás poučovali. Soutěže, soustavy, metody a hnutí, až jsme z toho všichni hnutí. [...]*“¹⁵² Pracující společnost se osvětářům spíše vysmívá, i když nedokážou jejich praktiky nijak změnit. Ale protože ve společnosti nastává jistá změna, mohou si již dovolit je kritizovat. Postava Mikšíčka kritizuje systém i z jiného hlediska. Mikšíček se Jarky ptá, kým je, aby věděl, jak s ní může mluvit. V této době si člověk musel dávat pozor, s kým mluví a co si ke komu smí dovolit. Jak už víme, na Jarku má toto setkání velký emoční dopad.

Vedle postavy ředitele Domu osvěty, se v díle objevuje ještě minimálně jedna postava zastupující ideologické představy země, a to vrchní soudce. Ze své pozice

¹⁴⁹ Třiatřicet stříbrných křepelek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribrnych-krepelek>.

¹⁵⁰ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 37.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 38.

¹⁵² Tamtéž, s. 40.

si nemůže dovolit, i kdyby sebevíc chtěl (což čtenář přesněji nedokáže určit), ústupky oproti zákonům. Musí jít i proti pracujícím lidu, který je před soudem zastoupen Císařem (ve filmové roli Karel Pavlík).¹⁵³ Paradoxně bude odsouzen člověk, který poprvé ve svém pracovním životě pochybil. Čtenáři se zdá soudní zápletka až absurdní, ale zároveň se vytváří představy o socialistickém smýšlení ze strany státu. Soudce, kterého ve filmu ztvárnil Jiří Holý,¹⁵⁴ na svoji obhajobu před Jarkou pronáší: „*A když ho neodsoudíme, bude morálka v podniku v háji.*“¹⁵⁵ V pokročilém hovoru se proti mladému soudci ohrazuje jeho starší kolega, který klade důraz na myšlení „tvého“ (soudcova) komunismu: „*Ještě že tady už víc než deset let nevydržím. Infarkt bude pro mě vysvobozením z toho tvého komunismu, soudruhu. Tvého komunismu bych se nechtěl dožít.*“¹⁵⁶ Vzniká zde opačná situace než u Myšáčka a ředitele, kde mládí bylo proti socialismu a stáří k němu vzhlíželo. Avšak musíme vzít v úvahu, že oproti zmíněné dvojici, není věkový rozdíl mezi mladším a starším soudcem tolik patrný a nedojde k doslovnému generačnímu rozporu, pouze k výměně názorů.



Obrázek 7 – Jarka a soudce

4.4 Události

Z výše popsané kategorie příběhu a jeho komparace z pohledu knihy a filmu můžeme dospět k názoru, že se interpretace příběhů neodlišuje. Protože je filmové zpracování

¹⁵³ Třiatřicet stříbrných křepek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triatricet-stribrych-krepek>.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 73.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 74.

věrné knižní předloze, dají se především hlavní události považovat v obou druzích médií za totožné. V obou typech narativů se zdůrazňuje a upozorňuje na stejná témata. V případě filmu se příběh rozvíjí o sledování i druhé postavy, Hanáka. Tím se okruh událostí rozšiřuje. Oproti divákovi se čtenáři více podsouvá a odkrývá postoj ke každodennosti doby vzniku prozaického díla, tzn. šedesátých let. Film se rozhodl některé vedlejší události s tématem všednosti nezařadit. Ale ty, které film uvedl, stejně jako v knize dokreslují a vyplňují danou situaci. Některé filmové scény působí jako by se do příběhu včlenily jen tak, mimoděk, ale jak jsme zjistili z naratologické teorie – události jsou uspořádané, každá událost má v příběhu své místo i opodstatnění a je bezesporu spojena s další událostí.

Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs* přisuzuje významnějším událostem vlastnost posouvat děj vpřed a v rámci příběhu zodpovídat otázky. Kdyby se některá z událostí stala jinak, pozměnilo by se i pokračování a vyvíjení děje, změnila by se celá konstrukce osnovy a vznikl by nový příběh. Tyto hlavní události, typu jádro, by se v rámci díla *Třiatřicet stříbrných křepelek* daly charakterizovat jako ty, které emočně zasáhly hlavní postavu a donutily ji se zamyslet nad svou situací. Jarka prožívá psychický rozpor nejen v oblasti veřejného (pracovního), ale i soukromého života, zejména v souvislosti s láskou. Filmové zpracování ulehčuje divákovi práci a upozorňuje ho na takové události pomocí hudby a za pomoci proměnlivého snímání kamery. Ke knižním i filmovým hlavním událostem bychom mohli zařadit především tyto: Jarka se dovídá o manželově další služební cestě; krátká hádka Jarkey a manžela po snídani; přítomnost Jarkey s dětmi v tiskárně; Jarka si vzpomene, že její manžel zapomněl na narozeniny; hádka nadřízeného a podřízeného u Jarkey v práci; Jarčin rozhovor s řidičem Mikšíčkem; Jarčin náhlý odchod po zaslechnutém telefonátu Karla s manželkou a hádajících se rodin v domě; Jarčina nemohoucnost pomoci před soudem obžalovanému Císaři; rozhovor Jarkey s Karlem po jejich společné noci; přítomnost Hanáka v rodinném bytě a jeho poznámka o manželčině nevěře. Samostatně bychom k filmovým hlavním událostem přiřadili odmítnutí Hanáka mladou dívkou a poté jeho konečné utvrzení, že se s ní v ten den již opravdu neseťká. Díky provázanosti děje Jarkey s dějem jejího manžela se divákovi umožňuje vžít se do obou postav současně,

ale u každé odlišně. S Jarkou divák spíše soucítí, zatímco Hanákovi jeho marné počínání až „škodolibě přeje“.

Z teoretických poznatků jsme zjistili, že vedlejší události, typu satelit, doplňují hlavní dějovou linku a dotvářejí atmosféru. Podle Chatmana může příběh bez vedlejších událostí existovat, ale díky nim můžeme pochopit příběh v celistvosti. Jak jsme již zmínili, některé vedlejší události z knihy byly použity i ve filmu, ale nedošlo k jejich doslovnému přenesení. Například filmová adaptace v jeden okamžik kloubí dva různé monology, jeden z knihy ze strany 19, když se Jarka vidí s Karlem v tiskárně a on jí připomíná narozeniny a druhý ze strany 83, kdy spolu Jarka s Karlem tráví večer.¹⁵⁷ V druhém případě si filmový Raška vypůjčuje Jarčinu repliku z knihy: „*Třiatřicet stříbrných křepelek přeletělo.*“¹⁵⁸

Satelity vzbuzují představu každodennosti, nejčastěji jsou rozvíjeny o krátké dialogy vedlejších postav. V knize k těmto událostem patří například: ranní shon lidí před zelinářstvím: „*Mají brambory, volal ženský hlas. Co dnes tak brzo? ptal se jiný a na vozíku s protivně vrzajícím kolem táhl šedivý muž pytel papíru, svázaných novin a rozdrcených krabic.*“¹⁵⁹; setkání s náhodnou trojicí (manželů a jedné ženy) na ulici; roztržka povozníka a řidiče tramvaje na silnici: „*Vůz zvolna odjížděl, žena, která stála vedle Hanákové, poznamenala: To jsou ti chytráci. Vypadá jako ošousta a v rajfajzence má padesát tisíc.*“¹⁶⁰ Film si vypůjčuje například vedlejší událost s dívkami, které nacvičující ochranu při výbuchu atomové pumy, nebo rozhovor žen v samoobsluze apod.

V knižním narativu a ve filmovém zpracování lze nalézt i nějaké rozdíly zobrazování událostí. V prvním příkladě se jedná o rozdíl v časovém zachycení událostí, podle Chatmana by se jednalo o pojem *trvání*. V určité části příběhu je diskurs (tedy manifestace událostí) literárního příběhu delší než diskurs filmového příběhu. Avšak na celkovém vzezření filmu to nemá vliv a divák není oproti čtenáři vyloženě ochuzen, protože ve výsledku se oba druhy diskursu propojí a události se dějí ve stejné

¹⁵⁷ 1. vydání novely *Třiatřicet stříbrných křepelek* z roku 1964 v edici *Život kolem nás – malá řada*.

¹⁵⁸ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. *Život kolem nás*. S. 83.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 12.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 16.

souslednosti. Knižní třetí kapitola začíná v druhé polovině knihy (na straně 46 z 86),¹⁶¹ naopak film se ve stejné fázi příběhu nachází na počátku druhé třetiny filmu (30. minuta z celkového času 1 hodiny a 24 minut). Na konci příběhu ve filmu se objevuje další rozdíl oproti knize: Karel je v přítomnosti, ale slyší zvuk Jarky z minulosti. Jedná se o odlišnou posloupnost událostí, která se projevuje jako anachronie. Chatman toto popisuje jako méně obvyklý rys časového *pořádku* (tzv. částečný flashback) u filmového zpracování literárního díla.¹⁶² Další rozdíl, který zachycuje pouze knižní předloha, je manifestace dělníků a studentů. Hlučícím davem prochází Jarka s Karlem, ale film se o této události vůbec nezmiňuje.

4.5 Prostor, prostředí

Knihy nevyužívá rozsáhlé popisy prostoru, většina popisů se zakládá převážně na tom, co sama vidí hlavní postava. Na začátku každé kapitoly se čtenář ocitá v novém prostředí s jinými lidmi a je jen na něm, aby se zorientoval a popřípadě si dokreslil obrázek, jak se do nové situace postava dostala. Ve filmu se všechny tyto nepopsané pauzy stírají, divák se díky vizuální vlastnosti filmového média rychleji dozví, v jaké jiné prostředí se příběh rozvíjí nebo proměňuje. Scény s novým prostředím jsou uváděny převážně přes záběr na konkrétní budovy nebo věci, jejichž význam si plně odvodíme, až za přítomnosti postav. Například divák nerozezná přesun do budovy soudu, dokud nevidí sál s obžalovaným a soudci. Kromě názvu Domu osvěty a vesnice Havlovice se nedozvídáme přesné názvy míst, ulic apod.

V knize i ve filmu se ocitáme zejména ve dvou hlavních prostorech – prostoru města, velkého otevřeného světa, a prostoru bytu, malého soukromého světa. Město zastupuje obraz fikčního světa, který je často neuspokojivý. Domy jsou často staré, opotřebované nebo rozestavěné, fasády otlučené a šedé, předzahrádky neudržované. Interiéry budov se jeví zašlé a zaprášené. Město nenabízí vhodné útočiště, kde by chtěl člověk trávit a prožít skutečný a plnohodnotný život. Opakem pro venkovní svět by měl být domácí prostor, který by měl zaručovat bezpečí, ochranu i příhodné zázemí pro

¹⁶¹ 1. vydání novely *Třiatřicet stříbrných křepelek* z roku 1964 v edici *Život kolem nás – malá řada*.

¹⁶² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 66.

seberealizaci. Ale v příběhu se i prostor domova, konkrétně bytu, jeví nevlídně. Hlavní postava se nemá k čemu upnout ve svém okolí a ani domácí prostředí jí pocit ukotvení nenabízí.

V novele se ocitáme na různých místech. Film zachovává veškeré prostory popsané v knize a navíc přidává ty, které sledujeme s postavou Hanáka. Ty zachovávají myšlenku nekonkrétnosti míst. Jedná se o prostor tramvaje, parku, vyhlídky na město, zahrádky s malou chatkou a hospody. Stejně jako filmový Hanák putuje z místa na místo, tak se i jeho nálady a myšlenky proměňují. Ale zároveň se ani nesnaží nevracet se k jedné myšlence, myšlence na dívku.

Postava Jarky se obecně nachází v prostoru domova a města, které jsme již zmínili, a navíc i v prostoru vesnice a prostoru cizího bytu. Rodina Hanákových žije ve dvoupatrovém domě, nikoli činžovním, z venku vypadá hezky, což se dá usoudit z relativně moderní fasády. Ve zkratce se dovídáme i o předzahrádce a záhonech, o které se ovšem očividně nikdo nestará. Vypravěč neumožňuje konkrétní výčet místností bytu, čtenář si je v průběhu příběhu dokáže odvodit. Byt se tedy skládá z: ložnice, pokoje pro děti, kuchyně spojené s jídelnou, koupelny a předsíně. Čtenáři je detailnější vybavení bytu zprostředkováno pouze v popisu ložnice manželů.¹⁶³ Ze strohosti rodinného bytu a pouhého konkrétnějšího popisu ložnice lze vyvozovat i Jarčiny problémy, které má hlavně se svým manželem. Ložnici popisuje Jarka bez emocí s automatizovanou ranní rutinou (ustláni postele). Nálada se jí zhorší, když najde fotografii polonahé ženy, která patří jejímu muži. Celá situaci připomíná celkový vztah Hanákové k Hanákovi. Jarka se svým manželem žije v nesouladu a v určité automaticnosti, samotná přítomnost nebo zmínka o jejím muži už jí nevyhovuje.

Dále se nám zprostředkovává prostor města: „*Hlavní ulice předměstí byla holá, šedohnědá a zelená, vedle patrových činžáků dožívaly selské domy z bývalé vesnice, na zborcených vratech visely plakáty o zvyšování doživosti, těsně při úzkých chodnicích byly položeny koleje, místy vtačené hluboko mezi oježděné hrany dlažebních kostek.*“¹⁶⁴ V novele se několikrát opakuje přeplněnost města, dlouhé fronty a stálá nutnost protlačit

¹⁶³ Viz. kapitola Postavy – Hanák.

¹⁶⁴ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 15.

se davem lidí, která je i možnou další příčinou Jarčiny nespokojenosti a strádání. Zmiňuje se i hlučnost ulic: „*Město kolem nich hučelo, pískalo, vrzalo, dýmilo, ...*“¹⁶⁵ a hraničící opotřebovanost: „*Viadukt byl starý, z očuzených, vyhlodaných kvádrů, po nichž v praménkách stékala voda.*“¹⁶⁶ Oproti tomu se prostor vesnice vyznačuje prázdnotou, ale i větší soudržností místních a jejich netolerancí přijmout novou osobu. Jejich averze se možná zaměřuje na lidi z města nebo se spíše upíná k lidem z určité společnosti, v tomto případě podporující socialistický režim, ve který už oni sami nevkládají důvěru.

O prostředí tiskárny, kde pracuje Karel, se mluví v souvislosti s velkým rachotem a „[...] že se celý dům lehce otřásá temným rytmickým hukotem, do něhož zaléhá kovové skřípění a bouchání“.¹⁶⁷ Lomoz by mohl korespondovat s Jarčinými pocity. Ona sama nemůže chvíli rozeznat, jestli se chvěje ona nebo dům. Jarka je nervózní, cítí v sobě lítost a úzkost.

Prostor cizího malého bytu se objevuje v závěru novely. Podle Jarčiných slov se jí do bytu nechce, pravděpodobně už v něm tedy byla. Následně se dovídáme, že se jedná o příjemné místo. Jakmile se ocitne v pokoji, najednou se jí nechce nikam jít. V uzavřeném prostoru pouze s Karlem by mohla být Jarka opět sama sebou a mohla by se navrátit ke svým ideálům o životě a o lásce. Od reálného světa, který se projevuje hlukem a otřesy, jí pomáhá právě Karlova přítomnost a jeho objetí, které Jarka sama vyhledá. Pocit bezpečí v uzavřeném cizím bytě končí, jakmile Jarka odchází a vrací se zpět do skličující reality.

V případě Jarky bychom ještě mohli rozlišovat prostor osobní a prostor veřejný. Do osobního prostoru lze zahrnout manžela, děti a milence. Do veřejného prostoru by patřila práce a lidé okolo Jarky, kteří nejsou její rodinou. Oba prostory se prolínají skrze názory, které ženu obklopují a ovlivňují. „*Nedovedu nemyslet na děčka a na všechno kolem dokola.*“¹⁶⁸ Rozpad osobního prostoru vnímá Jarka zejména z pohledu svého věku. Touží vrátit zpět, co uplynulo. Bezstarostnost a nadšení

¹⁶⁵ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 49.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 49.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 17.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 82.

vystřídala lhostejnost, ze které se i přes snahu nedokáže vyprostit. „*Když se mně zdá, že všechno ode mne za ta léta opadlo. Důvěra, radost z práce, víra ve spravedlnost a smysl toho, co děláme.*“¹⁶⁹

Zjistíme, že i prostředí, ve kterém se postavy pohybují, hraje v příběhu důležitou roli. Na jeho interpretaci můžeme spatřovat prohloubení strádání hlavní postavy. Příběh zachycuje různé a navzájem odlišné prostory, ale ani jeden z nich nenabízí možnost jistoty a nepomáhá uniknout od osobních či společenských krizí, které celý příběh tematicky zastřešují. Vzhledem k hlavní postavě se jedná o neuspokojivý prostor, který podporuje klíčovou myšlenku celého díla, a to totální rezignaci vůči vlastnímu životu a bezvýchodnost z nastolených situací.

¹⁶⁹ TREFULKA, Jan. *Triatřicet stříbrných křepelk*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 83.

ZÁVĚR

V závěru bakalářské práce se pokusíme interpretovat umělecký text a film ve vztahu k zobrazované každodennosti. Kapitulu všednodennosti jsme propojili se socialistickou mocí zachycenou v novele a představenou ve filmu, kde totalitní režim prostupuje celým dílem. Vliv socialistického režimu je zřejmý na zobrazované realitě, zejména na životě postav a na způsobu jejich existence. Čtenář se tak v příběhu setká např. s dobovými agitačními hesly, které mají formovat tehdejší společnost. Většinou se jedná o povzbuzující krátká hesla, aby lidé pracovali nebo byli jinak aktivní ve prospěch společnosti. V příběhu jsou graficky zvýrazněna, napsána velkými tučnými písmeny, aby je oko čtenáře nepřehlédlo a zároveň aby se poukázalo na zkostnatělost systému. Postavy je vídají ve veřejném prostoru – v tiskárně, v Domě osvěty nebo na městských domech. I přes jejich hojné množství už na lidi nepůsobí, lidé je dokonce přehlížejí, jejich apelační obsah začal postrádat smysl. Na zdi v průchodu tiskárny se objevují dvě hesla a jedna poznámka, ze které je patrný výsměch lidí vůči agitačním heslům: „**DARUJ KREV! ČLENOVÉ BRIGÁD SOCIALISTICKÉ PRÁCE – PŘEDNÍ BUDOVATELÉ KOMUNISMU.** Nevěrná Lizo, kdy budou kořata! Poslední větu kdosi napsal modrou křídou vysoko nad plakáty, téměř u stropu. A zavedl k ní po čisté zdi blátivé tápoty.“¹⁷⁰ V Domě osvěty se objevuje heslo: „**CESTA KE HVĚZDÁM – CESTA KE KOMUNISMU!**“¹⁷¹ I toto heslo se ztrácí mezi dalšími plakáty nalepenými na skřini, ve které se nacházejí odložené spisy. Opovrhování systémem je zřejmé, lidé už socialistické ideologii nevěří a ani nemohou.

Již na začátku knihy a v první scéně filmu se objevují stíhací letadla, která do příběhu zavádí vojenskou tematiku. Neustále se opakující motiv letadel je čtenáři vysvětlen díky zprávě z rádia, kterou při snídani vyslechnou manželé Hanákoví. Vypravěč zařadil zprávu z období studené války o Karibské krizi, která proběhla v roce 1962 na Kubě.¹⁷² Zpráva v rádiu o mezinárodní politice je důležitou událostí

¹⁷⁰ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 16.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 29.

¹⁷² Poté co Spojené státy americké rozmístily jaderné rakety v Turecku, SSSR je rozmístilo na Kubě. Spojené státy nařídily na Kubě blokádu, smluvily její nenapadení a stáhly nainstalované rakety z Turecka. Stejně učinilo i SSSR, když své rakety z Kuby odstranily. Karibská neboli kubánská raketová krize byla

pro čtenáře. Díky tomu se nabízí časové zasazení děje – do října roku 1962. Krize je podstatnou událostí i pro téma a celkové vyznění díla. O Karibské krizi bylo Československo, jako tehdejší součást východního bloku, informováno z perspektivy Sovětského svazu. Skutečnou válečnou hrozbu jaderného útoku bychom v díle mohli interpretovat jako obraz strachu, který se dotýká celé společnosti. Hlavních postav se situace dotýká, uvědomují si ji zejména kvůli celodennímu přelétávání stíhacích letadel nad městem: „*Takhle lítají od rána,*‘ řekl. *‘Člověk se najednou uvědomí, jak je to dobře, že smí chodit po ulici. Že vlastně všechno ostatní si třeba jenom vymýšlí.*“¹⁷³ Jarka se při té příležitosti zmiňuje o mládí letců, které v ten den viděla při cestě do vesnice. Mimo jiné se na mezinárodní problém ve druhé kapitole vymluví i ředitel Domu osvěty. Kolegové kvůli tomu nemohou oslavit narozeniny s Jarkou „pořádně“.¹⁷⁴ Následně o něm mluví i ženy v samoobsluze. Někteří lidé berou hrozbu jaderného útoku vážně, jiní o vážnosti situace pochybují. V druhém případě se především jedná o lidi, kteří již některé hrozby zažili: „*To už bylo mockrát. Já už tomu nevěřím. Potřebujou se zbavit starých konzerv.*‘ *Mladší žena netrpělivě přešlápla.*“¹⁷⁵

Světový politický problém zařazený do příběhu podle skutečné události propojuje dva důležité světy. Úvodní scéna filmu, která tuto událost předjímá, je soustředěna k obrazu „velkého světa“. Pohled na město z letecké perspektivy se následně přesunuje do bytu hlavní postavy, do soukromého „malého světa“. Náš soukromý život je tedy závislý na tom velkém, společenském, úzce s ním souvisí. Z pohledu Jarky dochází v příběhu k částečné proměně ve vnímání společenského světa. V průběhu dne se Jarka několikrát ocitne na prahu svého dosavadního postoje vůči politickému systému. Vzhledem k nově nabytým zkušenostem, které jí mohou „otevřít oči“ a ukázat jí pravou tvář společnosti, je její mínění na pochybách. Deziluze zachycená v příběhu (ztráta perspektiv, obava o budoucnost) je utvářena dobovým diskursem.

zažehnána. Dostupné z: PARKER, Geoffrey. *Atlas světových dějin*. Praha: Knižní klub, 1999. ISBN 80-7176-928-2. S. 154.

¹⁷³ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 56.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 27.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 57.

Novela *Třiatřicet stříbrných křepelek* byla knižní předlohou pro film stejného názvu, který se natáčel v roce 1964 a měl premiéru v roce 1965. Filmové zpracování bylo zařazeno do žánrové kategorie psychologických filmů. Autor Jan Trefulka a režisér Antonín Kachlík skloubili krizi osobního příběhu, krizi osobních hodnot s krizí zobrazovaného světa. Krize společnosti může být patrná i na tom, jaké umění preferuje ředitel Domu osvěty nebo jaké názory veřejně zastává hlavní soudce. Obě mužské postavy v příběhu zastupují socialistickou moc. Krize osobních hodnot se zrcadlí v rozpadu manželství, ve ztrátě lásky a jejím obtížném novém hledání. Krize osobních hodnot se bezesporu kříží s krizí společnosti. Obě velké skupiny problémů byly přisouzeny jedné ženě, která za svůj současný stav částečně nemůže a především neví, jak se z něho dostat. Vyřešit rozpad manželství se jí nedaří ani přes nevěru s ženatým mužem, jejím starým známým. Nevěra je další krizí v životě hlavní postavy. Jarka s Karlem, milenecký pár, nechtěli být nikdy nevěrní, otázka nevěrnosti se jim dokonce přičila, ale i přesto se nevěry společně dopouštějí.

Příhodný název díla symbolizuje třiatřicáté narozeniny Jarky Hanákové. Pro ni samotnou to znamená pomyslný krok ke střednímu věku a zejména skok od mladších let. Chtěla by se vrátit do mládí, kdy byla šťastná, nadšená a bezstarostná. Kdyby to bylo možné, ráda by tak učinila se současnými znalostmi a vědomím o světě. Avšak není zcela jisté, jestli by se poté něco změnilo a její krize by zmizela. Na jejích úvahách lze vidět známky snahy o sebereflexi a snahy zjistit, kdo (nebo co) za její současný stav nese zodpovědnost. U Jarky i Karla v díle dochází k pozoruhodnému rozdvojení osobností, potýkají se se svými mladšími a současnými verzemi vlastního „já“: „[...] zdálo se jim možná, v tom stříbrném podzimním dni, že léta, která byla za nimi, projeli v korbě po drkotavé silnici a jenom přes vysoké břevno viděli svět, v němž by chtěli žít.“¹⁷⁶ Vzájemného stavu náklonnosti jsou schopni vždy jen na chvíli, když se dokážou oprostít od vnějšího světa, který je nutí zatracovat uplynulý život.

Příběh *Třiatřiceti stříbrných křepelek* provede čtenáře jedním jediným dnem hlavní ženské postavy. Nejedná se o zcela stereotypní a zautomatizovaný den, ve kterém bychom zachytili především stálost postavy Jarky Hanákové, spíše dochází

¹⁷⁶ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelek*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 59.

k pravému opaku. Její den se proměňuje kvůli více faktorům. Zejména díky milenci Karlu Raškovi. Nejdříve za ním musí dojít i s dětmi do tiskárny, což předtím nikdy neudělala a poté se za ním večer vydá na schůzku, i přes její předchozí výslovné odmítnutí. Novou, před tím nepoznanou, situaci Jarka zažívá i v Havlovicích, kdy si uvědomí své vlastní hodnoty. Den Jarčiných třiatřicátých narozenin je plný dalších situací, které ji ovšem „nastavují zrcadlo“ reality a pravdy.

V díle bychom místo explicitní stereotypnosti mohli spatřovat kruhovitost v situacích, které v závěru nikdo nijak nevyřešil (ani se nepokusil). Na úplném konci díla se dostáváme zpátky na začátek, čtenář je vhozen do obdobné fáze, jako když začínal příběh číst. Postavy manželů Hanákových se opět schází doma a mají mezi sebou stejné neshody ohledně jejich vzájemné lásky. V novele od Jana Trefulky nikdo „nevyhraje“. Až na to, že Jarčin manžel zjistí nevěru své ženy, se více méně nic nezmění. Nedojde ke změně v osobním životě – příběh nás nijak neinformuje o Jarce a o jakémkoli rozhodnutí, zdali opustí manžela a začne žít s Karlem nebo jestli se s Karlem bude i nadále jen scházet apod. Naopak vše vypadá na setrvání v „zajetých kolejích“. V osobním životě bychom, byť nepatrnou, změnu očekávali. Na rozdíl od nezdařilého pokusu změnit alespoň náznakem svět, ve kterém postavy žijí. Jarka si v průběhu příběhu uvědomí některé nedostatky totalitního režimu, ve kterém není tak snadné žít, jak si původně myslela. Zaznamenáme alespoň jeden projev jejího vzdoru (v soudní síni), který se mine účinkem. Socialistická ideologie provází Jarku v běžném životě nejen v obecné rovině, ale i jako jejího přímého účastníka a dalo by se říct i přispěvatele k ideologickým myšlenkám. Jedná se o Jarčinu práci v Domě osvěty, kterou dělá z přesvědčení, aby lidem pomáhala. Ale veškeré úkony se spíše proměňují v administrativní práci a zbytečně protahované procesy, které nemají praktický dopad, a tudíž nemohou společnosti více či méně prospívat. To si Jarka uvědomuje až prostřednictvím cizích lidí, kteří jí povídají o svých problémech, na které se ovšem neptala a nepátrala po nich.

Trefulkova kniha a Kachlíkův film jsou do určité míry nadčasovými díly. Převážně díky zachycování tématu odcizení a rozpadu manželství a skepsi až rezignaci vůči vlastnímu životu. V obou druzích děl se navíc ukazuje motiv předurčené

bezvýchodnosti ze všech situací. Strádání v osobním životě nešťastně podporuje i téma politického režimu státu. I přes specifické a ojedinělé rysy socialistického režimu se dá dílo považovat za nadčasové. Nelehká doba slouží k vytvoření představy o všednodennosti a možnosti vžít se do situace tehdejší společnosti a jejích různých vrstev. A zároveň umožňuje současnému čtenáři vyvarovat se obdobných politických tendencí. Kniha a film *Třiatřicet stříbrných křepelk* upozorňují na citlivá témata v soukromém i společenském bytí v 60. letech, kdy došlo k prohlédnutí socialistických praktik, a proto se v díle popisuje deziluze a totální rezignace postav.

Závěrem můžeme říct, že se od sebe film a kniha nijak významně neliší. Podle studie Radky Denemarkové by se dal film zařadit ke skupině filmových adaptací vznikající podle doslovného přenesení knihy ve filmovou verzi, kterých se podle ní v tomto období prosadilo jen malé množství.¹⁷⁷ Verbální narativ pro svojí manifestaci využívá text a je ohraničen slovy. V námi vybrané novele se umělecký text nezaměřuje na detailnější popisy postav, důvěru ponechává na čtenáři, aby si charaktery postav vyvodil na základě jejich promluv a chování. Knižní narativ se plně soustředí na události, které se dějí v blízkosti hlavní postavy. Prostředí se stává součástí celého příběhu, není nijak zvýrazněno. Prostředí je vyzdvihováno v průběhu děje, což má blízko k zobrazování prostředí ve filmu. Vypravěč se v knize představuje jako nezúčastněná osoba, která zachycuje postavu Jarčy a také události z její perspektivy. Kamera pracuje obdobně, okolní svět je někdy snímán z Jarčina pohledu, z její úrovně očí. Na rozdíl od uměleckého textu film využívá spojení vizuálního zachycování příběhu kamerou a auditivních složek, které zahrnují nejen mluvené dialogy postav, ale i hudbu. I když film disponuje více prostředky než jen slovy, v zobrazení myšlenkového světa postav má problémy. Ale v tomto případě se o projevení pocitů a emocí postaral hudební podkres, který podtrhuje závažné příběhové situace, a v neposlední řadě i výkon hereckého obsazení. Knižní text byl natolik podobný filmové předloze a způsobilý k přepracování, že ve vytváření scénáře pravděpodobně nemusely proběhnout obsáhlé a zejména obsahové změny.

¹⁷⁷ DENEMARKOVÁ R.: „Bezpečné známosti“ in *Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze*. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0. S. 230-232.

Popsali jsme si symbiózu obou druhů narativů, většina událostí a hlavních i vedlejších postav je interpretována totožně. Ale přesto se ve filmové adaptaci dají nalézt drobné odchylky. Filmový příběh je rozvinut například o dějovou linku Jarčina muže. Další rozdíl sice interpretačně nic nemění, ale u filmového média podtrhují jeho možnosti zobrazování. Filmová adaptace se v určitých okamžicích zastavuje a tutéž scénu prodlužuje, aby ji zdůraznila (přelety stíhacích letadel, pomníky na hřbitově, líbání Jarky a Karla, ...).

Odlišné od knižní předlohy jsou některé filmové scény, které prohlubují prožitek hlavní postavy, a ty, které „nutí“ diváka se ještě více zamyslet nad dalšími tématy příběhu. Takový okamžik se vyskytuje například na hřbitově ve vesnici, když kamera zabírá nekonečné množství pomníků. Představa, kolik vojáků za války padlo, se překrývá s nynější situací v příběhu, kdy hrozí další válečný útok, který by nevyhnutelně obnášel i další mrtvé. V knize se tato pasáž objevuje také: „*Hanáková se probudila ze strnulosti, z myšlenek a protichůdných pocitů, které v ní vyvolal nápis na pomníku a zvuky kolem ní.*“¹⁷⁸, ale ve filmu je na ni kladen podstatně větší důraz, který je ještě doprovázen hudbou. Jiná scéna, kterou kniha neobsahuje, se vztahuje přímo k Jarce, když večer v kulturním domě pozoruje páry lidí a živá kapela hraje zamilovanou píseň. Divák si uvědomí, jak moc je Jarka osamělá a jak jí po boku chybí muž. Již několikrát skloňované téma bezvýchodnosti a smutku se projevuje i ve scéně, která se ve filmovém zpracování prohlubuje. Jedná se o odchod Jarky z cizího bytu, aniž by počkala na Karla. Ozve se pouze Jarčin hlas, který dává Karlovi najevo, jestli je jejich vzájemná láska dostatečná. Divák se může ptát, co by si tedy Jarka přála a chtěla by. Odpovědí by bylo jen, že stále neví a nedokáže si s novou situací psychicky poradit.

Trefulkova próza zapadá do dobového diskursu próz orientovaných k obrazu každodenního života v socialistické realitě, protože pomohla přenést pocity strádání a skepse jedince v moderním životě ze stránek knihy na filmové plátno. Peter Hames v knize *Československá nová vlna* popisuje, jak se na počátku 60. let filmaři soustředili na zobrazování každodennosti a společnosti netradičním způsobem. Filmoví tvůrci

¹⁷⁸ TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelk*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás. S. 45.

odmítli klasický způsob vyprávění a začali vytvářet filmy kritické k současné společnosti a režimu. Různí tvůrci vytvářeli nejrozmanitější filmy hnáni stejnou myšlenkou – kriticky nahlédnout na soudobou společnost. V šedesátých letech byl umění stále oficiálně deklarován socialistický realismus, který ale měl člověk vnímat v kontextu společensko-politickém. Kultura se však okolo roku 1963 začíná od tohoto zobrazování odklánět a film se inspiroval řadou impulsů – od surrealismu po italský neorealismus. Filmy Československé nové vlny, které vznikají v reakci na socialistický realismus, lze považovat za novátorské právě díky zachycování skutečného každodenního života, ve kterém vznikají nejrůznější problémy. Dle slov Karla Kosíka se zájem stočil k existenci člověka a nejvíce se rozšířil v kinematografii, ovšem ani v jiných kulturních kruzích nezůstal bez odezvy. Literatura mimo jiné také zpracovává téma existenciálních problémů obyčejného jedince, i proto můžeme v této době mluvit o snaze věrně přepracovat knižní narativy ve filmové.¹⁷⁹

Novela i film poukazují, aniž by musely doslovně pojmenovávat, na každodenní problémy, které mohou potkat kohokoli kdykoli, v našem konkrétním případě je řeší žena. Obě díla upozorňují na závažný problém o odcizení v soukromí a zároveň ve společnosti. U obyčejného člověka dochází k definitivní ztrátě ideálů.

¹⁷⁹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2. S. 99-100.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Primární zdroje

TREFULKA, Jan. *Třiatřicet stříbrných křepelk*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás.

Třiatřicet stříbrných křepelk [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964.

Sekundární literární zdroje

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

HAMAN, Aleš. *Východiska a výhledy*. Praha: Torst, 2002. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-160-6.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.

HAVELKA, Miloš. *Ideje, dějiny, společnost: studie k historické sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2010. Dějiny a kultura. ISBN 978-80-7325-220-5.

JANOUSEK, Pavel a kolektiv. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9.

Malý interview, in TREFULKA, Jan: *Třiatřicet stříbrných křepelk*. Praha: Československý spisovatel, 1964. Život kolem nás, přebal knihy.

MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby.

PARKER, Geoffrey. *Atlas světových dějin*. Praha: Knižní klub, 1999. ISBN 80-7176-928-2.

Zlatá šedesátá: česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ... zklamání: materiály z konference pořádané Ústavem pro českou literaturu AV ČR 16.-18. června 1999 v Praze. K vydání připravila R. Denemarková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000. Edice K (Ústav pro českou literaturu AV ČR). ISBN 80-85778-27-0.

Sekundární internetové zdroje

Alena Vránová – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 27.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/4984/alena-vranova>

LITERÁRNÍ NOVINY (3) 1967-68; Kulturní noviny, 1968. *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. Studio Vémola, 2008 [cit. 2021-02-09]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=153&hl=liter%C3%A1rn%C3%AD+noviny+>.

Třiatřicet stříbrných křepek (1964) – Filmový přehled. *Redirecting to <https://www.filmovyprehled.cz/cs>* [online]. Copyright © [cit. 09.03.2021]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396583/triaticet-stribnych-krepek>

SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

Obrázek 1 – Jarka se svými dětmi	41
Obrázek 2 – Jarka v závěrečné scéně, obraz měnící se v inverzní barvy	53
Obrázek 3 – Jarka pozurující vojáky	57
Obrázek 4 – Hanákův sen o dívce	60
Obrázek 5 – Karel po strávení noci s Jarkou	61
Obrázek 6 – Jiří kreslí agitační plakát, v pozadí telefonuje ředitel.....	63
Obrázek 7 – Jarka a soudce.....	66

Zdroj:

Třiatřicet stříbrných křepelk [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1964.