

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra bohemistiky

Román Karla Poláčka Bylo nás pět a jeho televizní adaptace

Novel by Karel Poláček There Were Five of Us and its TV adaptation

Bakalářská diplomová práce

Radoslav Horák

Studijní obor: Česká filologie – Filmová věda

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

Olomouc 2017

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

V Olomouci dne

Radoslav Horák

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu práce, PhDr. Janu Schneiderovi, Ph. D., za vstřícný přístup a užitečné konzultace.

Obsah

Úvod.....	2
1. Adaptace a způsob jejího chápání.....	3
1. 1. Co je adaptace?	3
1. 2. Otázka „věrnosti“	4
1. 3. Otázka autorství	8
2. Literární předloha	11
2. 1. Román Bylo nás pět a jeho pozice v kontextu tvorby Karla Poláčka	11
2. 2. Motivace k adaptování	14
3. Časoprostor v románu a v seriálu	18
4. Způsob vyprávění a dějové linie v románu a v seriálu	22
4. 1. Vypravěč	22
4. 2. Mozaikovitost kontra ucelenost, dějové linie.....	24
4. 3. Nezačleněné události.....	27
5. Postavy a motivy v románu a v seriálu	30
5. 1. Postavy	30
5. 2. Práce s motivy	34
6. Komika v románu a v seriálu	37
Závěr	40
Resumé.....	42
Anotace	43
Seznam literatury a pramenů	45

Úvod

V této práci provedeme srovnání románu Karla Poláčka *Bylo nás pět* (který byl poprvé vydán roku 1946) s jeho šestidílnou televizní seriálovou adaptací, kterou v roce 1994 natočil podle scénáře Ondřeje Vogeltanze režisér Karel Smyczek.

V prvních dvou kapitolách si vytvoříme především teoretickou základnu pro uvažování jak o adaptacích obecně, tak konkrétně o adaptaci *Bylo nás pět*. Budeme se opírat o některé významné teoretické přístupy k adaptacím a adaptování (především o přístup Lindy Hutcheonové), pracovat však budeme též s rozhovory s režisérem Karlem Smyczkem. V souvislosti s předlohou nám jako výrazná opora poslouží literárněhistorická práce Aleny Hájkové. Následně provedeme samotné srovnání, a to ve čtyřech oblastech (časoprostor, způsob vyprávění a dějové linie, postavy a motivy, komika), z nichž každé bude věnována samostatná kapitola.

Plně se přikláníme k názoru, že změny, které adaptace činí oproti předlohám, nejsou jejich vadami, nýbrž charakteristickými znaky, díky nimž je můžeme chápat jako svébytná díla. Na základě rozdílů oproti románu, kterých si v seriálu *Bylo nás pět* všimneme, tak nebudeme adaptaci kvalitativně hodnotit a rozhodně nebudeme tyto rozdíly pokládat za nedostatky. Cílem práce bude provedené změny jednak popsat, jednak se je však také pokusit interpretovat – tedy snažit se je zdůvodnit a nastínit, jak ovlivňují vyznění díla.

Jsme si vědomi, že je téma značně obsáhlé, proto nemůže být v této práci zpracováno bezesbytku. O adaptaci *Bylo nás pět* se nabízí uvažovat i jinými způsoby, než jak to činíme zde. Závěr, ke kterému dospějeme, tak bude představovat pouze jeden z možných pohledů na problematiku. Práce jako celek pak především otevře cestu k případnému dalšímu, podrobnějšímu uvažování o tématu.

1. Adaptace a způsob jejího chápání

Ještě před začátkem samotného zkoumání Poláčkova románu *Bylo nás pět* a jeho televizní adaptace je nutné si ujasnit, jak vůbec přistupovat k adaptaci jako takové. Proto naše první otázka bude: Co je to vlastně adaptace a jak ji správně chápat?

1. 1. Co je adaptace?

Uvažujeme-li o adaptaci, činíme tak většinou v souvislosti s literární předlohou a jejím audiovizuálním¹ zpracováním. I tato práce je zaměřena právě tímto směrem. Přesto je však užitečné si uvědomit, že ve skutečnosti se jedná o daleko širší pojem. Vzájemné intermediální styky mohou prostřednictvím adaptace proběhnout nejen mezi literaturou a filmem (popřípadě obecně audiovizuálněm), ale i mezi dvěma jakýmkoliv jinými médii. Zcela bez zábrán je při uvažování v tomto směru Linda Hutcheonová, která tvrdí, že na základě přemýšlení pouze o románech a filmech adaptaci ani nelze porozumět² a do své teorie zahrnuje také divadelní a rozhlasové hry, muzikály, balet, operu a třeba i komiksy nebo videohry³.

Hutcheonová však přemýšlí o adaptaci ještě více zešíroka. Především rozlišuje adaptaci jako proces a adaptaci jako výsledek tohoto procesu.⁴ Ve druhém z uvedených významů je pro ni adaptace „oznámenou a rozsáhlou transpozicí konkrétního díla nebo děl“⁵. Vnímá ji jako „překódování“, které může (ale nemusí) provázet změna média, žánru nebo kontextu.⁶ Aby bylo tedy možné o nějakém textu mluvit jako o adaptaci, není třeba, aby absolvoval převod z jednoho média do jiného. Ještě obecnější definici pak přináší Petr Bubeníček, pro něhož je „[a]daptace v širokém slova smyslu [...] projevem

¹ Rozhodli jsme se, že tam, kde to nebude působit násilně, budeme používat spíše obecného označení *audiovizuální zpracování* (příp. adaptace) namísto *filmové*, jelikož se v práci nevěnujeme kinofilmu, nýbrž televiznímu seriálu. Přesto se označení *film*, *filmová* adaptace nelze vyhnout úplně. Bude-li v této práci tedy takovýto výraz použit, nemusí označovat jen skutečně film, ale může sloužit – vždy vzhledem ke kontextu – i jako označení obecné a zahrnující jak skutečně filmové, tak televizní adaptace.

² HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 9.

³ Tamtéž, s. 11.

⁴ My se ovšem přikláníme k tomu, aby se v případě, kdy se mluví nikoliv o produktu, nýbrž o procesu, v českém jazyce a prostředí užívalo slovo „adaptování“.

⁵ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 23. (Pozn.: Citace přeložena ze slovenštiny.)

⁶ Tamtéž.

kultury, který se podílí na utváření jejího dění míšením, přivlastňováním, recyklováním či přepisováním literárních či jiných textů⁷.

Na základě toho všeho můžeme říct, že adaptování není žádnou novodobou záležitostí, ale že člověka provázelo prakticky odnepaměti, již od samých počátků umění. Pokud však máme adaptaci chápat takto široce a volně, co je v tom případě tím určujícím kritériem, díky kterému můžeme něco nazvat adaptací? Případně ještě lépe – existuje vůbec nějaký text, který za adaptaci označit nelze? Odpověď je jednodušší, než by se mohlo zdát: Abychom mohli určitý text označit za adaptaci, je nutné, aby měl nějaký svůj *zřetelný* pretext, tedy něco, co novému textu nejen předcházelo, ale jehož přítomnost v novém textu neustále cítíme. Linda Hutcheonová toto nazývá „palimpsestičností“ adaptací⁸ – tak, jako na přepsaném pergamentu pod novým textem stále prosvítá ten předchozí, je přítomnost původního díla stále zřetelná i v jeho novém zpracování. Adaptace se navíc (například na rozdíl od plagiátu) k originálnímu dílu otevřeně hlásí.

Palimpsest ovšem neznamená kopie. I dnes jsme ještě občas svědky takového přístupu k adaptaci, který hodnotí její zdařilost podle toho, do jaké míry je „věrná“ originálu. O problematičnosti a nevhodnosti takového chápání adaptace pojednává následující kapitola.

1. 2. Otázka „věrnosti“

Ačkoliv ve vědeckém diskurzu se věrnostní přístup k adaptaci⁹ už téměř nevyskytuje, mezi laickou veřejností stále bývá „věrnost originálu“ důležitou kategorií, která může zásadně ovlivnit i celé recipientovo hodnocení. Platívá to alespoň v případě audiovizuálních adaptací literárních děl, které jsou – přestože jak jsme si ukázali,

⁷ BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura*. 2013, **61**(2), 156.

⁸ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 22.

⁹ „Věrnostním přístupem“ zde rozumíme takový přístup k adaptacím, který posuzuje jejich kvalitu v závislosti na míře „věrnosti“ originálu, přičemž „věrnější“ adaptace je vždy hodnocena výše než „méně věrná“. V odborných pracích posledních let na téma *adaptace* se sice vědci shodují na tom, že „věrnostní přístup“ je již překonan, způsob jejich chápání tohoto termínu však obvykle vykazuje mírné vzájemné odlišnosti. Abychom tedy předešli nejasnostem, rozhodli jsme se definovat, co přesně je oním termínem myšleno v této práci.

chápaní adaptace nelze omezit pouze na ně – obecně zjevně nejdiskutovanějším druhem adaptace.

Někteří adaptátoři se tak mohou o „věrnost“ pokoušet ve snaze vyhovět svému publiku. Thomas Leitch si ve stati *Výjimečná věrnost*¹⁰ při analýze filmové trilogie *Pán prstenů* (která je adaptací stejnojmenné knižní trilogie J. R. R. Tolkiena), všímá toho, že čím „kultovnější“ je mezi čtenáři adaptovaný román, tím více se mu adaptátoři snaží přiblížit, navzdory obtížím s tím spojeným. Proč bývají tyto snahy problematické a z jakého důvodu není vhodné o adaptaci z „věrnostního“ hlediska uvažovat?

Jedním z důvodů je už to, že literatura a film (respektive audiovizuálně) jsou v mnoha ohledech odlišná média, z nichž každé má svá specifika. Namátkou lze uvést několik výmluvných příkladů:

Literatura si například může dovoluovat do detailu nepopsat vzhled postav (případně jej nepopsat vůbec a užít pouze vnitřní charakteristiku) nebo se též (příliš) nezabývat prostředím, v němž se děj odehrává. Audiovizuální dílo naproti tomu musí jak postavám, tak prostředí nevyhnutelně přiřknout konkrétní podobu. To zmiňuje třeba i Pavel Aujezdský ve svých skriptech pro studenty rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky *Od knížky k televiznímu filmu*: „[P]ro představivost prozaikovu jsou [...] nepodstatné mnohé detaily, které pro tvorbu audiovizuálního díla nemůžeme pominout. [...] Jestliže literatura popis prostředí může pominout, fotografické oko kamery jej nemůže nezachytit.“¹¹ Audiovizuálně nám tak ve svých konkretizovaných obrazech bude nutně nabízet vždy více informací, než kolik by jich nabízela literatura. Naratolog Seymour Chatman ovšem vnímá tuto vlastnost víceméně jako negativum: „[L]iterární narativ má nad vizuálními detaily určitou moc, kterou film nikdy nezakusí. Je to moc neutrality. Román může jednoduše říci: ‚Šel se projít‘, a nechá nespecifikován vzhled ‚toho onoho‘, ráznost a rychlost jeho kroků, krajinu, kterou se procházel. Filmový výklad by *musel* [pozn.: zvýrazněno autorem citované pasáže] přidat deskriptivní detaily: filmový ‚on‘ by byl určitelně vysoký a těžký a starý, oblečen do určitých šatů

¹⁰ Přesněji se jedná o šestou kapitolu Leitchovy knihy *Film Adaptation and Its Discontents*, která byla otištěna v překladu Miroslava Kotáska v čísle 1/2010 časopisu *Illuminace*. Přesné bibliografické údaje článku: LEITCH, Thomas. Výjimečná věrnost. *Illuminace*. 2010, 22(1), 61–82.

¹¹ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009, s. 25.

a tak dále: dokonce by byla vybrána kamerou a osvětlovači i denní doba.¹² V tomto ohledu je každopádně problematické hovořit o „věrnosti“ filmu literatuře proto, že film musí být už ze své povahy nevyhnutelně doplněn o prvky, které nejsou v literární předloze obsažené a nemají v ní tedy oporu.

Je nutné si také uvědomit, že některé složky textu jsou sice lehce intermediálně převoditelné (například postavy¹³), zdaleka to však neplatí o všech. Každé z obou médií, mezi kterými převod probíhá, má též své specifické složky, které nemají v druhém z nich vhodný ekvivalent. Je například sice možné uvažovat o filmovém vypravěči¹⁴, ten však není dostatečně ekvivalentní literárnímu vypravěči, proto je značně obtížné převést do audiovizuální podoby mnohá jeho specifika, třeba případné jazykové zvláštnosti – podobně bychom však naopak v literatuře jen těžko hledali kupříkladu takový vyjadřovací prostředek, jenž by dokázal zastoupit filmovou hudbu. V takových případech není o „věrnosti“ vůbec možné hovořit, proto je každý, kdo posuzuje kvalitu adaptací na základě věrnostních kritérií, nutně veden k zpochybnění adaptovatelnosti díla jako celku. Do takového úskalí se dostala například Marie Mravcová, kterou úvahy nad převoditelností (či spíše nepřevoditelností) jazykové komiky vypravěče v dílech Karla Poláčka do filmové podoby přivedly až k problematizaci toho, zda má vůbec smysl tato díla adaptovat.¹⁵ Jak lze však doložit mnoha příklady již vzniklých adaptací – a mezi nimi přímo seriálem *Bylo nás pět* – nepřevoditelnost dílčích prvků textu neznamená jeho neadaptovatelnost.

Své důsledky přináší i odlišný způsob recepce knihy a filmu – zatímco čtenáři nemusí nutně vadit velká rozsáhlost literárního díla, jelikož četbu může kdykoliv přerušit a její tempo si libovolně uzpůsobit, divák sledující film jej konzumuje většinou „najednou“, a to v předem daném tempu určeném tvůrci, proto je třeba k délce filmu přistupovat citlivě. Televizní seriály mají sice v tomto ohledu oproti kinofilmům určitou výhodu, u filmů mířících do kinodistribuce však většinou platí, že pokud se jejich tvůrci pokusí o „věrný“ – zde ve smyslu *výrazně detailní* – převod literárního díla do filmové podoby,

¹² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 45.

¹³ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 27.

¹⁴ Svými úvahami to potvrzuje ve své knize *Dohodnuté termíny* například Seymour Chatman, který filmovému vypravěči věnuje celou jednu kapitolu. Viz: CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 123–136.

¹⁵ MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jítro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka*. Praha: Klub Obratník, 1992, s. 236–243.

délka filmu může narušit divácký komfort. Thomas Leitch si v již zmíněné studii všímá, do jakých ohromujících čísel narostly délky filmových adaptací rozsáhlých románových předloh, kde byla „věrnost“ hlavním cílem adaptátorů.¹⁶

Snaha o co největší věrnost tak může adaptaci spíše uškodit – pokusy přenést do nové podoby díla i ty prvky či složky originálu, které jsou kvůli rozdílnosti médií takřka nepřenositelné, případně přenositelné jen velmi obtížně, obvykle vedou k rozpačitému výsledku. To ostatně platí opět nejen pro literaturu a film, ale i pro jakákoliv jiná média.

Není to však jen specifická média, která brání úvahám o „věrnosti“. Do absurdní polohy se při aplikaci věrnostního přístupu dostaneme tehdy, jestliže přestaneme uvažovat pouze o intermediálním adaptování, ale začneme přemýšlet i o takovém, které se odehrává v rámci stejného média. Pokud by originálním dílem byl například literární text a výsledné dílo by mělo mít opět literární podobu, nevznikla by při uplatnění snahy o „věrnost“ žádná adaptace, nýbrž pouhá kopie, jen opis. Nezrodilo by se nové dílo, bylo by pouze duplikováno to staré. Adaptaci tedy musí být vlastní přetváření, nikoli kopírování. Ne nadarmo Linda Hutcheonová říká, že „adaptace je opakováním, ale opakováním bez replikace“¹⁷. Hodnocení zdařilosti adaptace na základě „věrnosti“ tak jde vlastně přímo proti její povaze.

Věrnostní přístup musíme odmítnout i tehdy, přestaneme-li přemýšlet pouze o samotných dílech a zahrneme do svých úvah větší měrou i jejich tvůrce – adaptátory. Každého z nich především vede k adaptování nějaký záměr, který má zásadní vliv nejprve na volbu předlohy, celkově pak na jeho přístup k práci a tedy i na výslednou podobu adaptace. Před začátkem samotné vlastní tvorby (či lépe řečeno přetváření) pak musí adaptátor výchozí text nějakým způsobem interpretovat, přičemž způsob, jakým to udělá, bude ovlivněn jednak osobností samotného tvůrce (jeho povahou, světonázorem, předchozími zkušenostmi apod.), jednak ale i kontextem, v němž má adaptace vzniknout (například historickým, společenským či institucionálním). Všechny tyto faktory jsou pochopitelně značně proměnlivé. Slovy Pavla Aujezského: „Každá doba,

¹⁶ LEITCH, Thomas. Výjimečná věrnost. *Illuminace*. 2010, 22(1), 61–82.

¹⁷ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 23.

každý čtenář i adaptátor nutně v předloze považuje za podstatné něco poněkud odlišného.“¹⁸

Na základě provedené interpretace se pak tvůrce rozhoduje, na které prvky původního díla bude dávat důraz a které naopak potlačí jako méně podstatné (nebo zcela nepodstatné). O tomto úkonu mluví Pavel Aujezdský jako o *reakcentaci*¹⁹. Zahrnovat může například „posílení nebo naopak potlačení významu postav, někdy i spojení více postav do jediné, redukci nebo naopak rozvinutí motivů, jiné řazení scén [...]“²⁰ apod.

Z těchto důvodů nelze o adaptaci přemýšlet jako o kopii, jejíž dokonalost je dána mírou podobnosti s originálem, nýbrž vždy jako o tvůrčí modifikaci, ovlivněné jednak rozdílností médií, jednak interpretací adaptátorů a jejich záměry. Proto – jak jsme řekli již v úvodu – i úkolem této práce nebude jen popsat proměny, kterými román *Bylo nás pět* při převodu do televizní podoby prošel, ale též pokusit se vysvětlit jejich důvody a v závěru naznačit, jakým směrem se díky nim posouvá vyznění díla.

1. 3. Otázka autorství

V předchozí podkapitole již byla částečně řeč o „tvůrcích“ či „adaptátorech“. Otázka však je, pro koho tento výraz, mluvíme-li o filmu (respektive televizním seriálu), vlastně používat. Kdo se za tímto označením skrývá a lze pod něj vůbec jednoznačně přiřadit konkrétní osobu či osoby?

Mluvíme-li o literárním díle, uvažujeme v naprosté většině případů o jediném, konkrétním autorovi. Není nijak problematické spojit vznik psaného textu pouze s jedním člověkem. Přemýšlíme-li však o díle audiovizuálním, nemohou být naše úvahy ohledně autora natolik jednoznačné. Filmová a televizní výroba je totiž vždy kolektivní záležitostí a na vzniku a podobě výsledného díla se pokaždé podílí mnoho lidí různých profesí – kromě režiséra, scenáristy a herců například také kameraman, střihač, hudební skladatel, kostymér, osvětlovač a další.

Problémem kolektivního autorství se zabývá například Seymour Chatman. Ten

¹⁸ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009, s. 32.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž.

připomíná, že existují i kolektivní literární díla, která však svojí kompaktností evokují představu autora jediného (třeba Pět knih Mojžíšových z Bible).²¹ Používá koncept tzv. implikovaného autora²², s nímž poprvé přišel Wayne Booth²³ a který má u zkoumané problematiky výhodu v tom, že jestliže jej aplikujeme, při přemýšlení o konkrétním díle pak můžeme i o autorském kolektivu uvažovat jako o autoru jediném. To může být pro analýzu autora na jednu stranu velmi praktické, na druhou stranu však stále platí, že i tento „implikovaný autor“ ve skutečnosti představuje práci konkrétních fyzických osob s konkrétními motivacemi podílejících se na vzniku díla konkrétním způsobem. Jsme toho názoru, že chceme-li dílu skutečně porozumět, s pouhým teoretickým konstruktem si nevystačíme.

Má to ale tedy znamenat, že při uvažování o autorovi audiovizuálního díla je nutné se soustředit skutečně na všechny členy tvůrčího štábu? Není pochyb, že každý z nich podobu výsledku ovlivnil. Zároveň však nesmíme zapomínat, že kolektivní práce nemusí vypadat nutně tak, že se každý ze zúčastněných podílí *stejnou měrou*.

Linda Hutcheonová, která modifikuje otázku *Kdo je autorem?* na otázku *Kdo je adaptátorem?*, přemýšlí nejen nad tím, kdo všechno se podílí na tvorbě audiovizuální adaptace, ale především zvažuje, *do jaké míry* má každý ze zúčastněných vliv na její podobu.²⁴ Hutcheonová dochází k závěru, že i když je do procesu adaptování zapojeno velké množství různých lidí, z nichž každý přináší určitý svůj vklad, všichni se zodpovídají režisérovi – a právě on je tím hlavním člověkem, jehož pohled na věc je rozhodující. Ovšem ještě předtím, než se adaptování ujme režisér, musí vzniknout scénář, v němž sice mohou v průběhu další práce nastat dílčí změny, přesto je však jeho podobou – a tedy interpretací scenáristy – do zásadní míry dána i podoba výsledné adaptace. Klíčovými osobami v tomto procesu jsou tedy režisér a scenárista, ostatní se sice „mohou inspirovat adaptovaným textem, ale mají [...] zodpovědnost vůči scénáři“²⁵. Důležitost scenáristy přitom nelze podceňovat, jelikož je to (alespoň většinou) právě on, kdo interpretuje původní dílo jako první a jehož interpretace

²¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 91–93.

²² Dle Slovníku novější literární teorie je implikovaný autor „literární verze pišící osoby, kterou předpokládáme v narativním textu nebo ‚za‘ ním“. (MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel, eds. a kol. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012, s. 208.)

²³ PTÁČKOVÁ, Brigita – PTÁČEK, Luboš. O jiných cestách. In: CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 243.

²⁴ HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012, s. 93–98.

²⁵ Tamtéž, s. 93.

ovlivňuje značnou měrou i režiséra. Tak tomu ostatně bylo i u seriálu *Bylo nás pět*, jak o tom svědčí slova samotného režiséra Karla Smyczka (která navíc dokládají i důležitost profese dramaturga): „[J]á jsem strašně obdivoval, jak Ondřej Vogeltanz a paní dramaturgyně Slavíková dokázali pracovat s tím Poláčkem. Lidi si myslej, že to je jako Poláček a Smyczek, ale tohleto byli strašně zásadní dva lidi, který vlastně udělali to celkem zdařilé přetavení Poláčka do té filmový nebo televizní podoby.“²⁶

Na druhou stranu však rozhodující vliv scenáristy a režiséra přeci jen nelze zcela paušalizovat. Nelze totiž zapomínat na to, že filmová a televizní výroba je především průmysl, vznikající díla tak výrazně ovlivňuje i systém výroby té které instituce, v níž jsou produkována.²⁷ Seymour Chatman hovoří na příkladu filmu *Red Badge of Courage* o hollywoodském systému 50. let, kde režisér nad mnohými částmi výroby neměl kontrolu; navzdory tomu jej kritika za autora filmu bez zábran označovala.²⁸

Na základě předneseného tedy pro účely této práce sice můžeme za (hlavní) adaptátory Poláčkovy předlohy a zároveň autory seriálu *Bylo nás pět* považovat režiséra Karla Smyczka a scenáristu Ondřeje Vogeltanze, zda však takový přístup přeci jen není zjednodušující, je stále otevřenou otázkou. Východiskem z problému by snad mohlo být nesnažit se najít pro audiovizuální díla všeobecně aplikovatelný model autorství, ale posuzovat autorství každého audiovizuálního díla individuálně, vždy vzhledem k institucionálnímu prostředí, v němž vznikalo. Zabývat se dopodrobna modelem výroby v České televizi by však dalece přesáhlo možnosti i zaměření této práce, spokojme se tedy s řešením, k němuž jsme již došli a uvažujme jako o autorech seriálu právě o zmíněném duu Smyczek-Vogeltanz.

²⁶ Rozhovor s Karlem Smyczkem [video]. In: *Česká televize – Bylo nás pět* [online, stránky pořadu, cit. 19. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/879377-bylo-nas-pet/bonus/809-rozhovor-s-karlem-smyczkem/>.

²⁷ I seriál *Bylo nás pět* vznikl v určitém systému – jeho vytvoření proběhlo v rámci produkce tvůrčí skupiny České televize Václava Čapka a Pavla Borovana. Tím, jakou roli to mohlo mít, se částečně zabýváme později, v kapitole věnované úvahám o možných důvodech volby právě této předlohy k adaptování.

²⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 93–96.

2. Literární předloha

2. 1. Román *Bylo nás pět* a jeho pozice v kontextu tvorby Karla Poláčka

Poláčkův román *Bylo nás pět* vypráví převážně o komických a dobrodružných příhodách školáka Petra Bajzy, které zažívá s partou stejně starých kamarádů. Petr, který je nejen protagonistou, ale zároveň i vypravěčem, však skrze svou optiku zachycuje i svoji rodinu a řadu významných prvků nejen svého dětského světa, ale také – ač se značnými rezervami – i obecně života na maloměstě, do jehož prostředí je děj zasazen. Kvůli značné neuspořádanosti a útržkovitosti Petrova vyprávění je však spíše než o jednotném ději vhodnější mluvit o řadě krátkých, víceméně uzavřených dějových epizod, které jsou vzájemně provázány poměrně volně, ač u nich lze většinou vysledovat časovou posloupnost. Ucelenější dějové pásmo tvoří pouze kapitoly 19 až 21 (vyprávějící o cirkuse) a kapitoly navazující (od 22. kapitoly dále), ve kterých Petr onemocní spálou a v horečnatých snech zažívá velkolepé dobrodružství spojené s cestou do Indie. Pasáž Petrovy nemoci je však zato poměrně rozsáhlá – zabírá skoro půl knihy.

Karel Poláček psal text v době 2. světové války a dokončil jej krátce před svou deportací do Terezína, vydání se tak jeho poslední román dočkal až roku 1946, již po autorově smrti. Text nese výrazné autobiografické prvky a bývá obvykle interpretován jako autorův únik z bezútěšné válečné atmosféry kulturní a společenské ostrakizace do vzpomínek na jeho dětství, díky čemuž román nabývá výrazně idylického, ale zároveň i zřetelně melancholického charakteru. Lze jej označit za jakousi „Poláčkovu Babičku“²⁹, přičemž s nejznámějším dílem Boženy Němcové jej pojí jak podobnost námětu ve vztahu k okolnostem vzniku, tak nepevnost formy, která, jak bylo již naznačeno, nabývá minimálně v první polovině knihy podobu spíše jakýchsi „obrazů“, ne však „venkovského“, nýbrž maloměstského dětského života.

Na druhou stranu je však ošidné tvrdit, že by se Poláček obracel *pouze* do minulosti a nepropojil své dílo alespoň náznaky s aktuálním děním. Týká se to především – v některých výkladech poněkud přehlížené – pasáže Petrovy nemoci. Na přítomnost alegorických prvků upozornila ve svém příspěvku na rychnovské poláčkovské

²⁹ HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 155.

konferenci roku 1992 Hana Svobodová, která spatřuje paralelu mezi slabostí a bezmocí Petrovou a soudobými pocity autorovými.³⁰ Tuto úvahu lze dále rozvíjet, uvědomíme-li si například, že roční období Petrova onemocnění (předjaří) se přibližně shoduje s roční dobou, v níž byl roku 1939 vyhlášen Protektorát Čechy a Morava (15. března). V souladu s tím by bylo možné vidět alegorii i ve výjevu, který se Petrovi naskytl, když byl (již v horečce) odveden ze třídy na školní chodbu, „kde jsou obrazy představující výjevy z českých dějin, a ty obrazy visely nakřivo“³¹.

Stále však platí, že se jedná především o dílo humoristické. Téměř veškerých komických účinků je pak dosahováno prostřednictvím osoby vypravěče:

Významnou složkou komiky románu je zobrazení života dospělých, života na maloměstě či života obecně dětskou optikou a postavení norem světa dospělých do kontrastu oproti normám dětského světa.³² Alena Hájková cituje v této souvislosti například pasáž, ve které se Petr podivuje nad tím, k čemu je chlapci z majetné rodiny Otakárkovi Soumarovi bohatství, když kvůli tomu nesmí žebrať.³³

Výrazná je i jazyková komika, daná neustálým prolínáním mnoha jazykových vrstev: „V podání klukově se neustále stýkají dva protilehlé jazykové světy: jazyk jen a jen ústní a jazyk knižní, mimoškolní jazyk kluků a pedagogický jazyk čítanek, uličnická hantýrka a učitelský žargon. Dále se však projevují v řeči chlapců všechny jazykové zvyklosti dospělých obyvatel okresního města.“³⁴ Komičnost lze pozorovat na všech jazykových rovinách – fonologické (např. zkomoleniny *hamba* či *milistrant*), morfologické (*hošové*), především však na rovině lexikální (pestrost výrazů) a syntaktické („násilné přizpůsobování volné větné stavby dětských projevů ústních typickému charakteru dětských projevů písemných“³⁵, z něž plyne „šroubovanost“ větné skladby a nenáležitě spojování vět).

I charakterová komika je ovlivněna osobou vypravěče. Alena Hájková si všímá, že autor „vyjímá z povahokresby jednotlivců pouze ty znaky, které jsou přiměřené

³⁰ SVOBODOVÁ, Hana. Poslední svědectví o židovském maloměstě. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitro zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka*. Praha: Klub Obratník, 1992, s. 65–66.

³¹ POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 103.

³² HÁJKOVÁ, Alena. *Knižka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 155–156.

³³ Tamtéž, s. 157.

³⁴ TROST, Pavel. Poslední próza Karla Poláčka. *Slovo a slovesnost* [online]. 1947, **10**, 107–108 [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=526>

³⁵ HÁJKOVÁ, Alena. *Knižka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 160.

dětskému chápání“³⁶. Například na obchodníka Bajzu je tak dle Hájkové nahlíženo především jako na *tatínka* a ne příliš jako na *obchodníka*³⁷, v románu tedy prakticky nenajdeme žádné stopy typicky poláckovské „komiky živností“³⁸.

V románu se vyskytuje i situační komika, která již nepodléhá charakteru osoby vypravěče (příkladem může být část, ve které se klukům povede vystrašit pana Fajsta hořícím karbidem schovaným ve sněhu). Není zde však zastoupena příliš silně. Nízká míra využívání situační komiky je u Poláckových děl ostatně obvyklá – vzdával se jí ve prospěch komiky jazykové, založené především na směšnosti frází.³⁹

Alena Hájková konstatuje, že „tato kniha nenavazuje pevněji na žádnou linii Poláckovy tvorby“⁴⁰. Konstatujeme-li na jedné straně, že upozadění situační komiky ve prospěch té jazykové je pro autora poměrně typické, je na druhé straně pravda, že mnohé prvky, které Poláček v *Bylo nás pět* použil, jsou pro něj přinejmenším netypické – například dětští hrdinové v hlavních rolích, vyprávění v ich-formě či rozvolněnost kompozice. Podobně neobvykle a nově může působit i propojení humoristického pohledu s výraznou melancholií a sentimentem. Melancholie sama se však v Poláckově díle neobjevuje prvně. Ač byl Poláček humoristou (a sám se za něj považoval⁴¹), jeho náhled na svět byl spíše pesimistický⁴² a se silícím pocitem nejistoty, který coby žid zakoušel už ve 30. letech, sílila i melancholie v jeho díle – zásadní roli hraje především v nedokončené pentalogii z okresního města. Existují ostatně mnohé podobnosti mezi touto pentalogií a románem *Bylo nás pět*, a to nejen v prostředí – do značné míry jsou si ekvivalentní třeba některé postavy (za všechny například Kamil z *Okresního města* a Petrův bratr Ladislav z *Bylo nás pět*).

V kontextu Poláckovy tvorby se tedy sice jedná o poměrně výlučnou knihu, ne však natolik výlučnou, jak by se mohlo zdát. Autor v ní kombinuje své obvyklé postupy s neobvyklými i humor s melancholií, idyla je zde v kontrastu s vědomím neidylického

³⁶ HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 157.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tento druh komiky považuje Alena Hájková za Poláckovo specifikum, přičemž jako příslušníci „živností“ nemusí být chápáni jen skuteční živnostníci, ale kteříkoliv lidé, jimž jejich činnost vtiskuje nějaké typické charakteristické znaky. Viz: HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 59.

³⁹ HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 199.

⁴⁰ Tamtéž, s. 155.

⁴¹ Tamtéž, s. 167.

⁴² Tamtéž, s. 33.

pozadí. Snad proto označuje Alena Hájková tento román za jakousi „syntézu“.⁴³

2. 2. Motivace k adaptování

V souvislosti s úvahami o předloze je vhodné pokusit se odpovědět na otázku, proč se tvůrci rozhodli adaptovat právě tento Poláčkův román. Není to otázka nepodstatná, neboť jak jsme si vysvětlili už v podkapitole 1. 2., volba předlohy těsně souvisí s tvůrčím záměrem a právě tvůrčí záměr zásadní měrou ovlivňuje to, které prvky předlohy se v adaptaci nakonec objeví a které budou v souladu s ním naopak upozaděny.

V mnohých rozhovorech s režisérem Karlem Smyczkem, vzniklých ještě během natáčení seriálu, se jejich autoři ve svých otázkách pozastavují nad odlišností tématu nově vznikajícího seriálu od dosavadní režisérovy tvorby (na mysli mají zřejmě filmy jako *Proč?* nebo *Nemocný bílý slon*, zaměřené na aktuální společenské problémy). To je však problematické jak ve vztahu přímo ke Karlu Smyczkovi, který v minulosti již režíroval filmy a seriály, kde stály v centru dění děti nebo mládež (*Jen si tak trochu písknout*, ale koneckonců například i *Housata* nebo *Sněženky a machři*), tak z obecného hlediska, neboť je třeba rozlišovat mezi tématem předlohy a tématem adaptace (které může být vzhledem k předloze i značně posunuté) a nelze jej tedy posuzovat, dokud seriál není dokončen. Tuto dvojí rozpornost však nyní pomiňme a zaměřme se raději na to, co na takové dotazy Smyczek odpovídal. Například v rozhovoru pro *Kinorevue* řekl: „[...] natočil [jsem] příběhy, které byly dost tvrdé, a měl jsem dojem, že i potřebné [...], ale teď mám potřebu právě vyprávět *Bylo nás pět*. Protože se cítím natolik obklopen krutostí a násilím, které jako by dokazovalo, že lidský život téměř nemá smysl.“⁴⁴ Ve stejném rozhovoru mluví Smyczek v souvislosti s tím i o soudobých lokálních válkách.⁴⁵ Odhlédneme-li tedy od (alespoň zdánlivé) nesouměřitelnosti stavu, kdy je člověk válkou přímo ohrožen, se situací, kdy se o ní dozvídá jen zprostředkovaně a je spíše unaven ze soudobých společenských problémů, můžeme nalézt očividnou podobnost mezi všeobecně uvažovanými Poláčkovými pohnutkami k tvorbě

⁴³ Název „Syntéza“ má v knize Aleny Hájkové celá kapitola věnovaná knize *Bylo nás pět*. Je vhodné podotknout, že Hájková neoznačuje toto Poláčkovo dílo jako román, ale na různých místech jako *povídku* nebo *novelu*.

⁴⁴ ČANKOVÁ, Markéta. Petr Bajza a spol. Pocta Karlu Poláčkovi. *Kinorevue*. 1994, 4(7), 15.

⁴⁵ Tamtéž.

a Smyczkovým motivem k adaptování *Bylo nás pět*. Časoprostor, v němž se děj odehrává, bral ve své době jak autor, tak o téměř padesát let později adaptátor jako protiváhu vůči soudobé bezútěšné realitě. Už na základě toho bychom mohli – aniž bychom seriál viděli – očekávat, že Smyczek se nebude snažit význam díla příliš posouvat a že dá důraz především na nostalgickou idyličnost obohacenou o humor, který je pro dílo charakteristický.

Z rozhovorů se však zároveň dozvídáme, že samotného Karla Smyczka přiměl k adaptování románu *Bylo nás pět* až scénář Ondřeje Vogeltanze a že před jeho přečtením byl vůči podobné myšlence značně skeptický: „Přiznám se, že jsem si vůbec nedovedl představit, jak by se kniha pana Poláčka dala zdramatizovat. Když jsem si scénář přečetl, byl jsem překvapen, jak se to panu Vogeltanzovi povedlo.“⁴⁶ O Ondřeji Vogeltanzovi, v mnoha ohledech klíčové postavě, bohužel nemáme mnoho informací – při sestavování této práce se nepodařilo dohledat žádný rozhovor s tímto scenáristou a internetový katalog Knihovny Národního filmového archivu nabízí pouze jediný článek, jehož předmětem Ondřej Vogeltanz je, a to krátký příspěvek, v němž je jmenován mezi jubilanty roku 2007.⁴⁷ Z jeho scenáristické filmografie⁴⁸ je patrné, že se adaptování věnoval vícekrát – napsal scénář například k filmu *Princ a chud'as* (podle Marka Twaina, 1971) nebo *Tajemství ocelového města* (podle Julese Verna, 1978). Můžeme tak sice konstatovat, že *Bylo nás pět* nepůsobí ve Vogeltanzově filmografii nijak výstředně, toto zjištění však zdaleka nestačí k tomu, abychom na jeho základě mohli přemýšlet, proč se Vogeltanz rozhodl adaptovat právě Poláčkův román a jaký vliv mohl mít důvod tohoto rozhodnutí na podobu adaptace.

Cesta k dalšímu uvažování se nám však přeci jen zcela neuzavřela. Již dříve bylo zmíněno, že každá adaptace vzniká v určitém kontextu – a mohlo to být právě historické, společenské nebo institucionální pozadí, které volbu předlohy (a v důsledku i způsob jejího zpracování) ovlivnilo.

V jednom z rozhovorů Karel Smyczek uvádí, že samotný *nápad* adaptovat Poláčkovo

⁴⁶ COUFALOVÁ, Ivana. Karel Smyczek točí *Bylo nás pět*. Budou duše Karla Poláčka a Františka Filipovského spokojeny? *Svobodné slovo*. 19. 2. 1994, 50(42), příl. Slovo na neděli, 1.

⁴⁷ Naši jubilanti. (Synchron 3/2007). *Knihovna národního filmového archivu – katalog dokumentů* [online, cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: http://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/detail-nfa_un_cat-138560-Nasi-jubilanti-Synchron-32007/?disprec=1&iset=1&pg=1.

⁴⁸ Ondřej Vogeltanz. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online, cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/127447-ondrej-vogeltanz/>.

Bylo nás pět přišel zřejmě od Václava Čapka, vedoucího tvůrčí skupiny České televize Čapek-Borovan.⁴⁹ To by znamenalo, že sama myšlenka adaptovat toto dílo má původ v institucionálním prostředí České televize a že Ondřej Vogeltanz a posléze Karel Smyczek se již adaptování „pouze“ ujali. Díky této informaci můžeme nyní snáze odhlédnout od osobností tvůrců a obrátit se ke kontextu, v němž adaptace vznikla.

Seriál byl vytvořen v 1. polovině 90. let, tedy v těsně porevoluční době, pro niž byl příznačný návrat ke všemu dříve zapovězenému a cenzurovanému. Ačkoliv Karel Poláček nebyl v totalitním období přímo zakázán, rozhodně nepatřil mezi protežované autory, a to jednak kvůli své politické příslušnosti (bývá řazen k autorům tzv. „hradního křídla“) a jednak i kvůli dobovému (ač skrývanému) antisemitismu, typickému pro první poúnorová léta.⁵⁰ Proto se tak jako řada jiných dříve „nepohodlných“ autorů dočkal po sametové revoluci opětovné a navíc zvýšené pozornosti, o čemž svědčí už jen uspořádání dvou poláckovských symposií v Rychnově nad Kněžnou (v letech 1992 a 1995) a hromadné znovuvydání Poláčkova díla v Nakladatelství Franze Kafky. Rozhodnutí vytvořit adaptaci díla právě tohoto autora je tak v naprostém souladu se soudobou tendencí „splatit dluh“ až donedávna přehlíženým významným osobnostem. Karel Poláček je navíc – coby čtenářsky vstřícný, zdánlivě nekonfliktní, převážně humoristický autor – pro veřejnost ideálním zástupcem po roce 1989 znatelně propagované prvorepublikové kultury.

Sám román *Bylo nás pět* na druhou stranu nebyl lidem odkojeným socialistickou kulturou nijak neznámý. Zatímco totiž mnohá jiná díla Karla Poláčka vycházela v letech 1948–1989 jen velmi sporadicky, míněný román patřil k nejvydávanějším autorovým titulům (vědecká knihovna v Olomouci ve svém internetovém katalogu eviduje celkem 10 vydání z tohoto období⁵¹). Četnost vydávání byla jistě ovlivněna také rozhlasovou četbou Františka Filipovského, jejíž nahrávka vyšla v 60. letech i na gramofonové desce⁵² a značnou měrou tak přispěla k popularizaci knihy.

Bylo nás pět tak bylo z předneseného hlediska v porevoluční době takřka ideální

⁴⁹ Režisér Karel Smyczek: Praha 6 je velmi noblesní čtvrť. *Suchdolské noviny* [online]. 5. 5. 2016 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.suchdolskenoviny.cz/2016/05/05/reziser-karel-smyczek-praha-6-je-velmi-noblesni-ctvrt/>.

⁵⁰ HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 7.

⁵¹ Viz výsledky dotazu „Bylo nás pět“ v katalogu knihovny. (*Vědecká knihovna v Olomouci: Hlavní katalog*. [online, cit. 29. 3. 2017]. Dostupné z: <http://aleph.vkol.cz/>.)

⁵² HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 29–30.

k adaptování – předložit divákům seriál na motivy této knihy znamenalo prezentovat jim s první republikou spjatou kulturu ve vlídné a nekonfliktní formě skrze něco důvěrně známého⁵³. V souladu s tím by pak byl i tvůrčí krok, při němž došlo ke zřetelnému zasazení děje seriálu právě do období první republiky – o tom však budeme mluvit podrobněji až v následující kapitole.

Jak již bylo řečeno v nadpisu této podkapitoly, jedná se do značné míry pouze o úvahu, její výsledky tedy nejsou a nemohou být nezpochybnitelné, na druhou stranu nelze tvrdit, že by závěry, ke kterým zde docházíme, byly zcela nepodložené. Tato úvaha by měla především pomoci v úvahách dalších, které budou provázet následující části této práce, v nichž se dostaneme konečně již k samému srovnání románu se seriálem.

⁵³ Fakt, že *Bylo nás pět* se ve skutečnosti dočkalo svého vydání až v roce 1946, tedy už po druhé světové válce (a po autorově smrti), nehraje v tomto případě žádnou roli, neboť i přesto je Poláček spojen – jak již bylo zmíněno – především s prvorepublikovým obdobím.

3. Časoprostor v románu a v seriálu

V každé z následujících kapitol se budeme snažit porovnat román se seriálem v rámci určité kategorie, přičemž nejen popíšeme proměnu, kterou v této oblasti dílo prošlo, ale pokusíme se – často s využitím informací z prvních dvou kapitol – i zdůvodnit, proč zřejmě ke změně došlo, a posoudit, jak se v důsledku proměny posouvá význam (vzňení) díla. První kategorií, v níž srovnání provedeme, bude časoprostor.

Dalo by se říct, že prostor jako celek je v románu poměrně jasně dán – jak již bylo zmíněno, děj se odehrává na maloměstě a v jeho bezprostředním okolí (nepočítáme-li část Petrova snu, která je místně zasazena do Indie, či spíš do „Indie“, její vybájené podoby). Ačkoliv Petrovo neuspořádané vyprávění nenabízí příliš mnoho ucelenějších popisů, celkový obraz místa, v němž parta kluků žije, si při čtení zvládneme snadno vytvořit. Dovedou nás k němu průběžně zmiňované typicky maloměstské reálie. Samotné městečko je sice nepojmenované, v mnoha ohledech je však nápadně podobné Rychnovu nad Kněžnou, v němž Karel Poláček vyrůstal.⁵⁴ Na výčet míst spojených s maloměstem (hostinec, nádraží, cihelna) i konkrétně s Rychnovem (Palackého ulice, Javornický potok, Habrová) je bohatá především třetí kapitola, v níž Petr mluví o nepřátelích a jejich „území“.

Co však lze tvrdit o celku, nelze tvrdit o jednotlivostech. Jednotlivá dílčí místa, která dohromady obraz maloměsta a jeho okolí tvoří, jsou sice popsána někdy podobněji (např. koupací místo U Klobouku), často však méně podrobně (např. vrch Budín) a mnohdy jsou pouze zmíněna, bez toho, že by byla jakkoli popisována (např. nádraží). V celé knize nenajdeme ani jedinou pasáž, ve které by bylo alespoň částečně popsáno, jak to vypadá doma u Bajzových. V 11. kapitole sice Petr vypočítává, jaké zboží nabízejí ve svém koloniálu, a z toho, jak se postavy mezi jednotlivými místy pohybují, lze poznat i to, že obchod a byt se nacházejí ve stejném domě, avšak o dvoře, pokoji či kuchyni se objevují pouze zmínky a odkazy k vybavení domácnosti (kamna, skříň, vanička) jsou velice řídké, konkrétní podoba prostoru tak není ani naznačena. Je to ovšem pochopitelné – vypravěči-Petrovi zkrátka prostředí domova nepřišlo ničím zajímavé, bylo pro něj tak samozřejmým, že nepokládal za důležité ho nijak popisovat

⁵⁴ Výraz *nápadně podobné* namísto *shodné* používáme proto, že mluvit o shodnosti fikčního prostoru s reálným je problematické, a to jednak obecně a jednak – z důvodů, které budou ještě předneseny – i v tomto konkrétním případě.

(na rozdíl třeba od bytu Soumarových, který byl pro Petra naopak prostředím neobvyklým a přitažlivým).⁵⁵

Jestliže již prostor v románu je mnohdy do značné míry neurčitý, ještě daleko méně zřetelně je v něm vymezen čas, do něž je děj zasazen. Bylo řečeno, že dle obecně přijímaných interpretací zobrazuje Poláček v tomto díle své vlastní dětství a lze tedy předpokládat, že děj se odehrává na přelomu 19. a 20. století, na žádném místě v textu však nenajdeme jedinou informaci (o letopočtu, o nějaké důležité historické události té doby, o soudobé politické situaci apod.), která by to jednoznačně potvrzovala. Znaky, které by časové zasazení určovaly, se objevují zřídka, jsou nepatrné a téměř nic neříkající – je například otázkou, nakolik lze brát vážně zmínku o pokleknutí Vařekovic dědečka – dle Petrova tvrzení už dvě stě let starého – před císařem Josefem, uvozenou navíc slovy „[p]ověst vypravuje, ...“⁵⁶. Daleko více zmatku než jasnosti vnáší do úvah o časovém zasazení i 17. kapitola, ve které Petr vypravuje o tajných návštěvách v jednom ze dvou⁵⁷ městských biografů. Přítomnost dvou stálých kin na maloměstě totiž neodpovídá realitám počátku 20. století – pro tuto dobu byly typické spíše kinematografy kočovné a teprve roku 1907 (tedy v době, kdy bylo Karlu Poláčkovi už 15 let) bylo otevřeno první stálé kino v Praze⁵⁸ – na maloměstě tak logicky k podobné události muselo dojít později. To potvrzuje i magisterská diplomová práce Ivy Havlové, která mapuje historii provozu kin přímo v Rychnově nad Kněžnou – z ní se dozvídáme, že v románu zmíněné kino v Národním domě bylo otevřeno až v roce 1914⁵⁹, kino v Lidovém domě dokonce ještě o patnáct let později.⁶⁰

Navzdory zdání tak není časoprostor v Poláčkově románu vykreslen nikterak jednoznačně. Ačkoliv má reálný základ a jeví se jako reálně ukotvený, ve skutečnosti je svou popsanou neurčitostí spíše od reality odtržený, což však jen napomáhá idyličnosti a podtrhuje představu úniku z bezútěšnosti současnosti. S mírnou nadsázkou je snad

⁵⁵ Podobně neobvyklý a přitažlivý byl pro Petra jistě i chudobinec, do něž začne docházet za Pepkem Zilvarem poté, co se mu to omrzí u Soumarů. Toto prostředí však v románu nijak popsáno není. Toho si všímá i Pavel Aujezdský, který ve svých již dříve zmiňovaných skriptech několikrát krátce mluví i o *Bylo nás pět*. Vysvětluje to Poláčkovou snahou „o idyličnost obrazu dětství, tedy záměrné vyhýbání se sociálně konfliktním obrazům“. (AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009, s. 33.)

⁵⁶ POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 21.

⁵⁷ „V našem městě jsou dva bijáky [...]. Jeden je v Národním domě, druhý pak v Lidovém domě [...].“ (POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 73).

⁵⁸ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 17.

⁵⁹ HAVLOVÁ, Iva. *Kino v Rychnově nad Kněžnou 1914–2011*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Management v kultuře, s. 27.

⁶⁰ Tamtéž, s. 33.

možné říct, že Poláček stvořil krajinu snivou, a to tedy nejen ve druhé polovině románu věnované cestě do Indie, kde je to neoddiskutovatelné, ale i v polovině první.

V seriálu je naproti tomu časoprostor výrazně konkretizován. To je dáno do značné míry specifičností média, neboť jak již bylo řečeno v podkapitole věnované otázce „věrnosti“, zatímco v literatuře je možné se podobou prostoru příliš nezabývat, v audiovizuálu jej nelze „nepopsat“ – je-li tedy v seriálu konkrétně zobrazeno, jak vypadá náměstí, chudobinec či dům Bajzových a jeho interiér, je vhodnější spíše než o *změně* mluvit o *doplnění*, kterému se adaptátoři nemohli vyhnout. Díky jednomu drobnému detailu si však přesto i prostor v seriálu uchovává charakteristiku určitého od skutečnosti odtrženého „snu“, a to paradoxně díky pojmenování v knize nepojmenovaného městečka. Nebylo pro něj totiž vybráno jméno reálné, nýbrž symbolické – hned v první scéně prvního dílu tak vlak přijíždí na nádraží do *Poláčkova nad Karlovem*. Název je vyjádřením pocty autorovi předlohy a svou strukturou odkazuje k Rychnovu nad Kněžnou, zároveň však předjímá, že prostředí, v němž se ocitáme, je nad realitu povznesené.

Zřetelné konkretizace se ovšem kromě prostoru dočkal i čas – řídké a spíše matoucí náznaky, které jsme si popsali v souvislosti s předlohou, byly nahrazeny jasně deklarovaným časovým zasazením nejen do konkrétní historické epochy, ale dokonce i do konkrétního roku, respektive dvou let (od léta roku počátečního do jara roku následujícího). Opět již v jedné z prvních scén prvního dílu vytahuje pan Bajza z krabice se zbožím velký plakát s výrazným letopočtem 1930 – právě v tomto roce tedy děj seriálu začíná a pokračuje až do jara roku 1931⁶¹. To ovšem není zdaleka jediný indikátor doby, v níž jsme se ocitli – takových se v seriálu vyskytuje celá řada a jen málokdy se dá tvrdit, že by v něm figurovaly víceméně mimoděk, tedy jen proto, že by si je audiovizuální podoba díla nutně vyžadovala (toto platí například pro kostýmy). Místo toho je na ně naopak dáván důraz – například pro zobrazení zarámované fotografie prezidenta Masaryka ve školní třídě je zvolen *detail*. O Masarykovi se zmiňují ve 3. díle i Petrovi rodiče, když syna trestají za to, že strčil služce Kristýně do kufru mrtvou myš („Pan prezident řekl, že pravda vždy zvítězí a lež má krátké nohy! To

⁶¹ Občas se někde objevuje informace, že děj seriálu se odehrává roku 1929. Ovšem ve čtvrtém, vánočním dílu ukazuje pan Bajza Aloisu Vařekovi půl roku staré noviny, ve kterých se píše o krizi – a počátkem tzv. Velké hospodářské krize byl až krach na newyorské burze v říjnu 1929. Pokud by se tedy tato scéna měla odehrávat v prosinci 1929, v půl roku starých novinách by se ještě nemohlo psát o krizi – to by bylo možné až v roce následujícím.

aby sis to pamatoval, co řekl Tomáš Garrigue Masaryk!“⁶²). I zranění starého Zilvara, o němž je v románu řečeno pouze to, že k němu přišel ve válce (tedy nezmíněno ve které), je v seriálu časově konkretizováno a Zilvar je poměrně jasně označen za válečného invalidu 1. světové války.⁶³ Zatímco tedy v románu je čas děje upozadován a spíše zneurčitěn, v seriálu je nejen jasně dán, ale zároveň je na něj opakovaně výrazně cíleně poukazováno.

Popsaný tvůrčí krok adaptátorů mohl proběhnout víceméně automaticky – jelikož je Karel Poláček jako autor s obdobím první republiky neodmyslitelně spojen, zdá se samozřejmým zasadit děj seriálu zřetelně právě do této doby a tím onu vazbu ještě posílit. V kombinaci s idylickým až idealizujícím vyzněním adaptace (vlastním ovšem už předloze) a zároveň se zachováním oné „nadreálnosti“, „snivosti“ prostoru ovšem dává jednoznačná konkretizace času nový význam. Dochází k tomu, že ono „ideální“, protknuté příjemným sentimentem (umocňovaným navíc i hudbou Petra Hapky), je de facto ztotožněno s dobou první republiky – tedy že první republika získává onu charakterizaci idylického, až „snivého“ prostoru. To je v souladu se znatelnou tendencí idealizace této doby, která – jak již bylo naznačeno v předchozí kapitole – byla pro 90. léta, kdy seriál vznikl, charakteristická.

Přesto však pochopitelně nelze jednoznačně říct, že šlo o tvůrčí záměr adaptátorů. Je možné, že tvůrci seriálu interpretovali časoprostor v předloze zcela jinak, než jak jsme to tu před chvílí udělali my, a tím pádem i ona „změna“, které jsme si tu všimli, mohla mít jiný důvod. Ani režisér Karel Smyczek svými slovy přednesený závěr jednoznačně nepotvrzuje: „Příběh se odehrává ve 30. letech, v době, která sice nebyla nijak lehká, ale pro mě je dobou, kdy si lidé ještě říkali uctívá poklona, moje účta a kdy obchodník byl ještě obchodníkem.“⁶⁴ Tvůrčí záměr a vyznění díla však přeci jen nelze zcela ztotožňovat a výsledek zde předložených úvah může posloužit jistě minimálně k zamyšlení.

⁶² *Bylo nás pět*. 3. Vypouštění draka [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.

⁶³ Zřetelně se tak děje přibližně ve 48.–49. minutě 4. dílu, kde pan Bajza v hospodě již v podnapilém stavu vzpomíná na válečná léta a dle italštiny, kterou v jeden moment použije, a také proto, že mluví o velkých vedrech (doslova „hicech“) se dá snadno určit, že myslí na italskou frontu. V souvislosti s tím zmíní i zranění starého Zilvara.

⁶⁴ COUFALOVÁ, Ivana. Karel Smyczek točí *Bylo nás pět*. Budou duše Karla Poláčka a Františka Filipovského spokojeny? *Svobodné slovo*. 19. 2. 1994, 50(42), příl. Slovo na neděli, 1.

4. Způsob vyprávění a dějové linie v románu a v seriálu

4. 1. Vypravěč

Nyní se ještě částečně vrátíme k teoretickým úvahám, které však vzápětí již aplikujeme na konkrétní případ, o kterém tato práce pojednává. Jako zajímavý námět k uvažování se totiž nabízí otázka vypravěče. Kdo je vypravěčem v románu, je jasné, a lze ho poměrně jednoduše charakterizovat – je v 1. osobě (ich-formě), autodiegetický (použijeme-li termín Gérarda Genetta)⁶⁵ a nespolehlivý, pro maximální zjednodušení použijme výraz *subjektivní*. Kdo je však vypravěčem v seriálu a dal by se i tento vypravěč nějakým podobným způsobem charakterizovat?

Už na první pohled je jasné, že vypravěč v audiovizuálním díle bude kategorií s trochu jinými vlastnostmi, než jaké může mít vypravěč v díle literárním. To bylo ostatně naznačeno už v podkapitole o „věrnosti“ a je to dáno tím, že zatímco literatura se *vypráví*, film (zde seriál) se *předvádí*. Položíme-li si otázku, skrze co jsou nám v audiovizuálu zprostředkovávány informace, nabízí se filmového vypravěče ztotožnit s kamerou, ve skutečnosti je ovšem důležité i to, *co* je kamerou zabráno (tedy mizanscéna) a navíc nelze pominout zvukovou složku, pomocí které rovněž získáváme ne nepodstatné množství informací. Seymour Chatman uvažuje o filmovém vypravěči jako o komplexní entitě, zahrnující bohatě rozvětvený vizuální i zvukový kanál. Mezi vizuální složky filmového vypravěče tak řadí kromě kamery a mizanscény například i barvu a osvětlení, za zvláštní kategorii považuje střih a to vše označuje souhrnně jako „pojednání obrazů“, které odlišuje od „přirozenosti obrazů“, kam přiřazuje rekvizity, místa a herce. V souvislosti se zvukovými složkami filmového vypravěče zmiňuje hluk, hlas a hudbu a rozlišuje je podle původu na plátně nebo mimo plátno. Filmový vypravěč je pak pro něj složeností všech těchto kategorií, přesto však ani tento přehled nepovažuje za vyčerpávající.⁶⁶

Filmový vypravěč má tedy velké množství složek, které ten literární postrádá, to však podle našeho názoru nebrání tomu, abychom ho s tím literárním alespoň částečně porovnali, a to z hlediska základního rozdělení na vypravěče objektivního a subjektivního. Zda lze na filmového vypravěče aplikovat i podrobnější kategorie, jako

⁶⁵ GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 245.

⁶⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 132–133.

je nadosobní / osobní / neosobní vypravěč / reflektor /..., je otázka pro samostatnou úvahu, kterou se zde nehodláme zabývat.

V seriálu se objevuje nemálo scén, které poukazují na to, že vypravěč je zde (téměř) jednoznačně objektivní. Zatímco v románu veškeré informace zprostředkovává sám Petr a i ty situace, v nichž není fyzicky přítomen, nám prezentuje skrze své hledisko a své vyprávění, v seriálu se naproti tomu nacházejí scény, ve kterých Petr nejen není přítomen, ale ani je evidentně nezprostředkovává. Příkladem může být třeba krátká scéna z přibližně 11. minuty 1. dílu, ve které spolu matka a otec Bajzovi přeskládávají zboží v obchodě a baví se s odcházející Kristýnou. Na objektivnost zde poukazuje maximální možné množství složek – scéna je snímána z externích pozic (neobsahuje tedy hlediskový záběr žádné postavy), nevyskytuje se v ní hudba ani zvuky, které by měly původ mimo obraz, záběry jsou téměř statické, neobjevují se výrazné nadhledy ani podhledy. Podobně neutrálním dojmem působí i taktéž krátká scéna z dílu druhého, v níž pan Fajst žaluje otci Bajzovi na Petra, že žebral. Takových scén by se v seriálu pochopitelně našlo více, jejich celkový výčet by však byl zbytečně unavující a zdržující.

V jiných scénách (nebo v tomto případě spíše jednotlivých záběrech) však zase naopak (opět raději téměř) jednoznačně cítíme přítomnost vypravěče subjektivního, který je s protagonistou Petrem ztotožnitelný. Nejsnáze je lze nalézt v 6. díle, který zachycuje Petrovu nemoc. Jedním z nejlepších příkladů je asi pětivteřinový záběr, nacházející se cca v 16. minutě, kdy na Petra, ležícího v posteli, náhle zpod peřiny vykoukne pan Svoboda a oznámí mu: „Už nemáme Evičku.“⁶⁷ Stejně, jako bylo před chvílí možné mluvit o maximální možné objektivitě, zde jde o téměř maximálně možnou subjektivitu. Nebyl zde sice použit přímo hlediskový záběr (pan Svoboda sice mluví s Petrem, ale nedívá se přímo do kamery), jde však o záběr, který je tomu hlediskovému hodně podobný. Obraz je mírně nakloněný na stranu, ozývají se podivné a nepříjemné nediegetické zvuky a hlas pana Svobody slyšíme s ozvěnou, ačkoliv se nacházíme v pokoji. I sama přítomnost pana Svobody je zde prvkem, který prozrazuje, že to, co vidíme, je Petrův subjektivní (horečnatý) vjem.

Zdálo by se tedy, že lze konstatovat, že se v seriálu střídá objektivní vypravěč se subjektivním. Ve skutečnosti jsou však oba zmíněné případy krajnostmi, které se příliš

⁶⁷ *Bylo nás pět*. 6. Cesta do Indie a zpět [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.

často nevyskytují. Daleko častěji se objevují situace, kdy některé ze složek filmového vypravěče poukazují na objektivitu, jiné však zase na subjektivitu vypravěče a v závislosti na tom, které převažují, bychom mohli mluvit spíše o různé *míře* vypravěčovy objektivity. V seriálu lze nalézt například nezanedbatelné množství scén, kde Petra vidíme před kamerou, která evidentně nevytváří hlediskový záběr žádné z postav (kamera a mizanscéna tedy poukazují na objektivního vypravěče), zároveň však situaci, již sledujeme, Petr komentuje *nediegetickým hlasem vypravěče* (což poukazuje naopak na subjektivitu). Ani o Petrově horečnatém snu, v němž se vydává do Indie, nelze často říct, že je podáván skrze subjektivního vypravěče – ačkoliv jde evidentně pouze o Petrovu vlastní představu, sám Petr se ve většině záběrů objevuje – a v nich tedy opět kamera a mizanscéna odpovídají objektivnímu vypravěči. Zde by se snad daly uplatnit termíny jako *fokalizace* či *reflektor*, což by si však vyžádalo opět podrobnější úvahu, do které se zde nechceme pouštět.

Náš přednesený pohled je pochopitelně zjednodušující (na jeho limity jsme již nyní narazili) a dalo by se proti němu jistě leccos namítat, pro nás je však důležitý výsledek, ke kterému nás přivedl – že vypravěč v seriálu je především mnohem méně jednoznačný než vypravěč v románu a kromě toho oproti němu zřetelně tíhne k větší objektivizaci. Děj a fikční svět nám tak – na rozdíl od románu – v seriálu není prezentován jednoznačně z pozice malého chlapce a jeho pohledem. Díky tomu nám tak může být zobrazeno i to, co Petr ze své pozice přehlíží či není schopný vidět, nebo se nám méně zkresleně ukazuje to, co Petr dezinterpretuje, což adaptátorům napomáhá vytvořit komplexnější obraz prostředí.

4. 2. Mozaikovitost kontra ucelenost, dějové linie

Jak již bylo zmíněno ve 2. kapitole, kompozice románu je značně rozvolněná a výrazně ucelenější vyprávění začíná až téměř v polovině knihy (s pasážemi návštěvy cirkusu a Petrovy nemoci). Do té doby je román tvořen více či méně rozvedenými dějovými epizodami, které na sebe většinou nijak výrazně nenasazují (ač je zřetelné, že se odehrávají víceméně chronologicky v průběhu roku) a které jsou navíc prostoupeny častými odbočkami. Vytvářejí tak dojem, že by mohly být odvyprávěny i v jakémkoliv jiném pořadí, než které bylo zvoleno. Petr své vyprávění prokládá retrospektivními

odkazy (dle terminologie Gérarda Genetta analepsemi⁶⁸) na jiné události, dále pasážemi, v nichž nezprostředkovává momentální dění, ale mluví o nějakých obvyklých a opakujících se událostech (dle Genetta tedy iterativními⁶⁹ – např. vyprávěním obecně o tom, jak se baví s partou na podzim, jaké dárky obvykle dostává pod stromeček apod.) nebo rovněž charakterizacemi postav, o nichž se zmiňuje (kupříkladu ve 4. kapitole je Petrovo vyprávění o hře na paliče přerušeno poměrně obsírnou charakterizací Vařekových). Nejcitelněji se tato mozaikovitost projevuje v počátečních kapitolách.

Petr se ve svém vyprávění soustavněji nesoustředí na příhody žádné jiné postavy než sama sebe – líčí obvykle pouze to, co sám zažil nebo zažívá, ať už je v daný moment obklopen kýmkoliv (obvykle to ovšem bývá jeho dětská parta). Zprostředkovává sice i některé události, které se odehrály bez jeho osobní účasti (například skrze vyprávění Édy Kemlinka líčí, jak psi Pajda a Amor kradou v řeznictví a jak je u toho nachytl pan Fajst), ovšem dělá to nepříliš často a bez toho, že by mezi takovými událostmi byla nějaká návaznost nebo obecně souvztažnost.

Téměř nic z toho naproti tomu neplatí pro seriál. Pro ten je naopak charakteristická chronologičnost a ucelenost – to je ostatně logické už proto, že ačkoliv využívání anachronie⁷⁰ není audiovizuálně zcela cizí, nepatří k běžným tvůrčím postupům a je typické spíše pro experimentální kinematografii, nikoliv pro televizní seriálovou tvorbu. Každá ze šesti epizod seriálu je určitým způsobem uzavřená, přesto však jednotlivé díly neexistují nezávisle na sobě – mnohé děje prostupují dvěma a více epizodami, někdy i všemi šesti. V seriálu se vyskytuje hned několik výrazných dějových linií, z nichž hlavní je pochopitelně ta, která líčí Petrovy příhody, není však jedinou. Objektivnější vypravěč, než je ten v románu, dovoluje adaptátorům výrazněji rozehrát i dějové linky spojené primárně s dospělými lidmi a včlenit do seriálu události na Petrovi zcela nebo téměř nezávislé. V seriálu se tak vyskytují i poměrně výrazné dějové linie týkající se rodičů Bajzových a jejich finančních problémů⁷¹ a rodičího se vztahu mezi služkou Kristýnou a Honzou Pivodou, v nichž Petr hraje roli spíše okrajovou.

Hlavní dějová linie, týkající se Petra a jeho příhod, si sice nezanedbatelnou měrou

⁶⁸ GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 40.

⁶⁹ Tamtéž, s. 116.

⁷⁰ Jedná se opět o termín Gérarda Genetta (viz: GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 35–36.)

⁷¹ Dalo by se namítnout, že zobrazením finančních problémů Bajzových je narušena idyličnost, problémy se však nakonec poměrně jednoduše vyřeší, a tak i tato dějová linie ve výsledku ústí do idyly.

zachovává epizodický charakter, události tvořící v románu uzavřené epizody jsou zde však jednak jasně chronologicky uspořádány, jednak je mezi nimi přeci jen vytvořena zřetelnější návaznost. Často se totiž dbá na to, aby následující událost byla motivována tou předchozí. Dobrým příkladem může být třeba vzájemné napojení původně samostatně existujících románových dějových epizod hry na paliče (4. kapitola) a koupání (6. a 7. kapitola), které byly v seriálu s několika úpravami včleněny do prvního dílu: poté, co kluci utečou z pole od hořícího sena, běží se zchladit do vody. Můžeme si také všimnout, že v románu hra na paliče neskončí žádným výraznějším průšvihem (vyjma Édových propálených kalhot), v seriálu se však klukům oheň nedaří uhasit a jsou při svém uličnictví nachytáni panem Fajstem, který na ně zavolá posily z městečka – před těmi pak utíkají. Tato úprava napomáhá právě větší soudržnosti narativního textu⁷² a lepší návaznosti jeho jednotlivých částí. Při adaptování románových dějových epizod byly podobné změny prováděny velice často – je proměněno uspořádání dějových epizod, prvky z jedné se mnohdy objevují v jiné, někdy je jich i sloučeno více dohromady nebo se naopak jedna dělí do více částí, bývají i výrazně rozpracovány a doplněny o prvky zcela nové. Jedním z důvodů, proč tvůrci (a z nich pravděpodobně především scenárista Ondřej Vogelanz) k takovým úpravám přistoupili, byla jistě právě snaha vytvořit koherentní dílo.

Jestliže u hlavní dějové linie jsme mohli ještě zčásti mluvit o epizodičnosti, u těch dalších, které jsme si výše jmenovali, už o ní hovořit nelze, jelikož jejich děj prostupuje s jasnou a zřetelnou návazností všemi šesti díly. Společné je jim i to, že na rozdíl od Petrovy linie, při jejímž vytváření adaptátoři z předlohy výrazně čerpali (ač to také neplatí pokaždé), tyto linie vznikly téměř nebo zcela nově a o román se již neopírají. Klademe-li si pak otázku, proč se v seriálu ocitly, jedním z možných důvodů (ač jistě ne jediným) je právě stmelení příběhu a vytvoření lepší návaznosti epizod seriálu a těsnějších vztahů mezi nimi. Jejich přítomnost je zároveň tím, čím je seriálu i oproti románu objektivnější vypravěč – prvkem umožňujícím komplexnější zobrazení prostředí, zobrazení, které není omezené Petrem a jeho optikou.

⁷² Máme zde na mysli text v obecnějším slova smyslu, jehož dobrým vysvětlením je například definice Chatmanova – „sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci“. (cit. podle CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 14.)

4. 3. Nezačleněné události

Při důkladném čtení románu a sledování seriálu si můžeme všimnout, že v adaptaci se sice objevila „navíc“ řada situací, které nemají základ v románu, zároveň však naproti tomu existují románové situace, které se převodu do audiovizuální podoby nedočkaly a do seriálu v žádné podobě začleněny nebyly. Ten, kdo by na adaptaci *Bylo nás pět* aplikoval věrnostní přístup (který jsme zavrhnuli v kapitole 1. 2.) by jistě nezačlenění všech událostí vyprávěných v předloze vnímal jako závažný nedostatek adaptace. My však nebudeme hodnotit, ale raději se budeme ptát: *proč* k těmto krokům asi došlo a *jak* to ovlivňuje výsledek. V této podkapitole podrobněji rozebereme dva konkrétní výrazné příklady událostí, které se v seriálu neobjevují a zároveň se pokusíme jejich absenci zdůvodnit.

Drobnou, avšak poměrně výraznou dějovou epizodou v románu, která v seriálu chybí, je jarní povodeň v městečku, při které kluci pomáhají zachraňovat. Důvod, proč se tato pasáž v seriálu v žádné (ani upravené) podobě neocitla, mohl být čistě praktický – byla by zkrátka příliš náročná na natáčení. Nabízí se však i vysvětlení, že se ji tvůrci rozhodli do seriálu nezačleňovat proto, že by její přítomnost výrazně narušila budovanou idyličnost. Když si zkusíme v audiovizuální podobě představit některé obrazy, které nám Poláček v míněné pasáži předkládá, snadno zjistíme, jak silný nežádoucí kontrast ostatním situacím by tvořily: „A pomohli jsme do loďky jedné stařence a dvěma dětem, co velice brečely, a stařenka bědovala, že se jí utopí koza, a my jsme šli pro ni do chlívka, šla nám voda až po bradu, ale kozu jsme odvázáli, ona se vzpouzela, ale nic jí to nebylo platné a my ji do loďky dostali.“⁷³ Zdá se být pravděpodobné, že při rozhodnutí tuto dějovou epizodu při adaptaci vynechat hrály roli oba zmíněné faktory.

Nesrovnatelně výraznější redukce ovšem proběhla ve druhém z případů, kterým se chceme v této podkapitole věnovat – v pasáži Petrovy nemoci. Zatímco v románu zabírá téměř polovinu knihy, v seriálu jsou jí vyhrazeny pouze přibližně dvě třetiny posledního, šestého dílu. Do audiovizuální podoby nebyly v žádné formě převedeny hlavně mnohé události, které se v románu odehrají v Petrově horečnatém snu – jedná se především o koupi slona Jumba a příhody, které s ním Petr zažije ještě v městečku, tedy před výpravou do Indie. V seriálu se však neocitly ani mnohé příhody, které se odehrají již v Indii (boj s hady a Édovo ušknutí, návštěva u pana Brabce, svatba Pepka Zilvara

⁷³ POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 78.

s indickou princeznou). Nabízí se, abychom tento krok vysvětlili již dříve zmiňovanou snahou tvůrců o ucelenost a zároveň i určitou vyváženost – nebylo by zřejmě únosné, aby byla analogicky podle románu věnována téměř polovina seriálu snové halucinaci (obzvláště, když je tato pasáž v seriálu výrazně vizuálně i zvukově stylizována).

Když však předlohu s adaptací porovnáme podrobněji, můžeme si zároveň všimnout, že celá pasáž byla nejen zkrácena, ale i značně proměněna. Některé úpravy mohly proběhnout opět proto, aby byl děj soudržnější a jeho jednotlivé části na sebe navazovaly – Petr například neonemocní (předchozím dějem nepodmíněnou) spálou, ale zápallem plic, který si uhnal při nevydařené výpravě na vosy. Jak bylo řečeno v minulé podkapitole, proměn tohoto typu si můžeme všimnout i leckde jinde. Pasáž, o které mluvíme, však probíhá změnou, která je mnohem výraznější, než mnohé jiné, jež seriál přinesl, a vlivem níž tato část získává v adaptaci zcela odlišnou funkci, než jakou měla v předloze.

Již ve 2. kapitole práce byla řeč o interpretaci Hany Svobodové, která Petrovu nemoc a jeho horečnatou představu chápe výrazně alegoricky a nachází v ní četné odkazy na soudobou bezútěšnou realitu a stav bezmoci, ve kterém se Karel Poláček v době okupace nacházel. S tímto rozměrem díla však autoři adaptace nepracovali a v seriálu není přítomen. Petrův horečnatý sen zde totiž funguje jako vyvrcholení krize rodící se dětské lásky mezi Petrem a Evou. Vztah těchto dvou postav je v seriálu obecně rozpracován mnohem více než v románu a v předposledním díle dostane vážnou trhlinu (o čemž bude řeč ještě v následující kapitole). Cesta do Indie, odehrávající se ve snu v závěrečném díle, pak získává oproti románu, kde byla téměř nemotivovaná (Petr se do Indie vydává, „jelikož by[...] odtamtud poslal panu učiteli pohlednici a on by ji nechal po třídě kolovat“⁷⁴), jasnou motivaci, kterou je záchrana Evy Svobodové ze zajetí indického maharadži. Zatímco totiž v románu je Eva plnohodnotnou členkou indické expedice (která je spíše průzkumná), v seriálu je po cestě k babičce unesena do maharadžova harému a Petr s ostatními kluky se ji do Indie vydává na přání jejího otce téměř pohádkově vysvobodit. Podoba veškerých s touto pasáží spojených událostí (ať už se základem v románu, či bez něj), které se v seriálu objevují, je tomu pak přizpůsobena. A tak i vynechání výše zmíněných událostí v seriálu (či lépe jejich nepřevedení do audiovizuální podoby) je velmi pravděpodobně důsledkem tohoto

⁷⁴ POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 120.

tvůrčího kroku, vlivem kterého získává indická pasáž v seriálu zcela jiný význam, než jaký měla v románu.

Pokud bychom nad nezadaptovanými pasážemi uvažovali podrobněji, museli bychom jistě ve větší míře zohlednit i omezení, která s sebou formát televizního seriálu přináší. Mnohdy se totiž mohlo také stát, že seriálová scéna odpovídající určité románové situaci sice byla plánována, ze seriálu však musela být nakonec vynechána kvůli nedostatku prostoru. Že se to často dělo, potvrzuje ve videorozhovoru i herec Adam Novák, představitel seriálového Petra Bajzy: „[...] poměrně dost scén se vždycky vyškrtalo, protože se pan Smyczek musel vždycky vejít do nějakýho toho hodinovýho času [...].“⁷⁵ V těch dvou případech, o nichž pojednávala tato kapitola, se však podle našeho názoru jedná mnohem pravděpodobněji o tvůrčí záměr, daný spíše postojem tvůrců, nežli omezeními formátu.

⁷⁵ Rozhovor s Adamem Novákem [video]. In: *Česká televize – Bylo nás pět* [online, stránky pořadu, cit. 3. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/879377-bylo-nas-pet/bonus/784-rozhovor-s-adamem-novakem/>.

5. Postavy a motivy v románu a v seriálu

Je obtížné vytvořit takovou posloupnost rozboru, aby se jeho jednotlivé části vzájemně neprolínaly, neboť jednotlivé rozebírané kategorie spolu často těsně souvisejí. Proto se již v předchozí kapitole, v souvislosti s dějovými liniemi, často nabízelo obrátit pozornost k určité postavě nebo motivu. My se jim však budeme věnovat v samostatné kapitole.

5. 1. Postavy

Jak v románu, tak v seriálu se vyskytuje poměrně velké množství postav a ke srovnání postav v románu a v seriálu lze přistoupit z mnoha hledisek. Jedná se o velmi obsáhlé téma, jehož důkladný rozbor by vystačil na samostatnou práci. Proto zde – alespoň ne a priori – nebudeme postavy srovnávat z hlediska jejich charakteristik, ale budeme se na ně soustředit především z hlediska míry prostoru, který v díle dostávají, a to pouze na takové postavy, které v seriálu získávají výrazně více či naopak méně prostoru než v románu, případně na ty, které se v jednom z médií vyskytují, ve druhém však absentují, nebo se výrazně proměňují. Jejich případnou částečnou charakterizací si pak budeme při tomto rozboru jen vypomáhat. Ani v takto zúženém záběru si přesto nenárokujeme úplnost.

V románu se objevuje nemalé množství vedlejších a epizodních postav (zmíněných například jen jednou a dále už v ději nefigurujících), které se v seriálu nevyskytují – kupříkladu teta Anděla („co po ní budeme dědit“⁷⁶), paní Štichauerová (porodní bába), Franta Voborníků (nájemník u Vařekových) nebo někteří Petrovi spolužáci (propadlíci Arnošt Vosáhlo a František Klema nebo několikrát se vyskytnuvší „šprt“ Karel Páta). Stejně tak v seriálu se mihne spousta pro děj téměř nedůležitých a zároveň v románu nefigurujících postav. Z těch výraznějších je to třeba žebrák s vadou řeči Mařena, dotvářející kolorit městečka, nebo lékárník, krátké cameo režiséra Karla Smyczka. Nepočítaně takových postav se pak v seriálu objeví v rámci komparsu. Takovými postavami se zde však zabývat nechceme a nebudeme, jednak proto, aby kapitola nezískala výčtový charakter, a jednak proto, že jsou zkrátka nepříliš důležité.

⁷⁶ POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003, s. 6.

Jak zmiňuje Pavel Aujezdský, při adaptování může dojít nejen k potlačení či posílení významu postav, ale i ke sloučení více postav do jedné.⁷⁷ K tomu v některých případech dochází i v seriálu *Bylo nás pět*. Například kolektivní postava Ješiňáků, jež hraje poměrně významnou roli v románu, je v seriálu sloučena s Habrováky, nepřátelé jsou tak sjednoceni.⁷⁸ Že se skutečně jedná o sloučení postav a ne o pouhé vynechání Ješiňáků v seriálu, lze poznat podle toho, že nápadným znakem jednoho ze seriálových Habrováků jsou zrzavé vlasy, které byly v románu typické pro Ješiňáky. O sloučení postav se nabízí uvažovat i v případě Vendy Štěpánků a Otakárka Soumarů (přičemž v seriálu se objevuje jen Otakárek), zde už však situace není tak jednoznačná. Otakárek sice v seriálu prožívá podobnou příhodu jako Venda v románu (poté, co při koupání skočí do vody, se začne topit a nakonec je zachráněn Zilvarem z chudobince), ovšem zatímco Venda je v románu popsán jako malý chlapec (tedy mladší, než Petr a ostatní kluci), seriálový Otakárek této charakteristice neodpovídá. Zato má však plno znaků, které ho ztotožňují s románovým Otakárkem: z těch vizuálních hlavně námořnický obleček, z těch ostatních je to především příslušnost k bohaté továrnické rodině a výchova guvernankou. V seriálu navíc prožívá (ač v modifikované podobě) i některé příhody, které prožil v románu (žebrání, zimní hra na uloveného medvěda). V tomto případě je tedy možná vhodnější konstatovat, že Venda Štěpánků do seriálu v žádné podobě přenesen nebyl a Otakárek si zachoval samostatný charakter. Zřetelnou motivací k podobným tvůrčím krokům je zde (opět) snaha o větší přehlednost a lepší vzájemnou návaznost jednotlivých situací.

Navzdory redukci některých postav však většinou platí, že seriál oproti románu prvky spíše přidává, než aby je ubíral. Například k dokreslení postavy Petrova bratra Ladislava (a vztahu mezi ním a okolím, převážně otcem) si adaptátoři vypomohli dokonce i prvky z jiného Poláčkova díla, a sice některými rysy Kamila z *Okresního města*.⁷⁹ Tvůrci tak využili podobnosti mezi těmito dvěma postavami, o níž jsme se

⁷⁷ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009, s. 32.

⁷⁸ V románu se mluví ještě o Dražácích, kteří se v adaptaci rovněž nevyskytují, ti však nehrají příliš zásadní roli ani v předloze a nejsou ani jednoznačně označeni jako nepřátelé.

⁷⁹ Jak si všímá Pavel Aujezdský, prvky z *Okresního města* byly v seriálu využity i v některých jiných případech. Jako o příkladu však nepřesně mluví o tatínkově chvále maminciny polévky (tu ve skutečnosti v seriálu vařila Kristýna) a vyloženě chybně pak o „pravidelném závodu o knížku“, jelikož žádná taková situace se v seriálu neodehrává. Je však možné, že měl Aujezdský přístup ke scénáři a že byl tento prvek přítomen v něm, ač nakonec nebyl zfilmován. (srov. AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009, s. 32–33.)

zmínili už ve 2. kapitole. Ladislavovi je přisouzeno výrazné „světáctví“, které je v konfliktu s maloměstskou povahou tatínka i sousedů. Vztah otce a syna je dokreslován i tak nenápadným znakem, jako jsou pejzy, jejichž oholení seriálový otec požaduje analogicky s otcem z *Okresního města*.

Obecně můžeme v seriálu zaznamenat větší míru prostoru pro dospělé postavy, přičemž tyto tvůrčí kroky jdou ruku v ruce s už několikrát zmíněnou objektivizací, kdy se od náhledu pouze Petrovými očima a povětšinou pouze na Petra přesouváme mnohem citelněji k náhledu na městečko jako celek. Již v minulé kapitole jsme konstatovali, že více prostoru oproti románu v seriálu dostali rodiče Bajzovi i služka Kristýna, kolem nichž se odvíjejí víceméně samostatné dějové linie. Zvláštním případem je postava Honzy Pivody, která pomáhá obě zmíněné linie rozehrávat – nejen, že vytváří vztah s Kristýnou, ale také koupí harleye pomůže Bajzovým z finančních problémů. Ačkoliv je to postava, která má určitý základ v románu, byla stvořena de facto zcela nově. V románu se na několika místech objevuje víceméně okrajová figura již ženatého sodovkáře Honzy „Pivcového“⁸⁰, o kterém se toho jinak příliš nedozvídáme, v seriálu byla však na tomto základu vytvořena zcela plnohodnotná postava Honzy Pivody, taktéž sodovkáře, avšak dosud nezadaného, s pověstí sukničkáře.

Výrazně větší prostor je v seriálu věnován i postavě pana Fajsta. Nutno podotknout, že v souvislosti s touto postavou by se dalo uvažovat i o zvláštní dějové linii, ta by však přeci jen nebyla samostatná do tak velké míry jako ty, které byly v této práci již jmenovány. U této postavy je však navíc částečně využito nové možnosti, kterou oproti románové mozaikovitosti přináší přísná chronologie a uspořádanost děje v seriálu a také spojení zobrazených událostí logickými vztahy – možností vývoje. Nevytváří se však samotný Fajstův charakter, nýbrž jeho role v seriálu: původně vysmívaná figurka otravného penzisty, jemuž není nic vhod, má v pozdějších dílech, kdy už se pohybuje jen s pomocí kolečkového křesla, a nejcitelněji v závěru, kdy umírá, kromě apriorní komické role i roli mírně tragickou.

Tím již poněkolkáté narážíme na to, že některé postavy procházejí v seriálu oproti románu proměnou, při které dochází nejen ke změně velikosti prostoru, který dostanou, ale přímo i jejich *role* v ději. Kromě pana Fajsta je možné totéž (a ještě výrazněji) tvrdit

⁸⁰ Tímto způsobem skloňuje jméno postavy vypravěč v románu. Zajímavostí je, že se ani jednou neobjeví v prvním pádě.

o již zmíněném Honzovi Pivodovi (jestliže jej ztotožníme se zmíněnou postavou románovou a nebudeme jej brát jako postavu úplně novou). V *Bylo nás pět* ovšem najdeme takových postav ještě několik. Změnu tohoto typu můžeme zaregistrovat například u slona Jumba, který je v románu jednou z důležitých postav pasáže Petrova horečnatého snu, v seriálu má však ve stejném momentě spíše okrajovou úlohu (což souvisí s celkovou, taktéž již zmíněnou, výraznou dějovou úpravou, kterou tato pasáž v adaptaci prošla). V románu slona vlastní Petr a plnohodnotně se s ním kamarádí, v seriálu však Jumbo zůstává v cirkuse a plní roli pouhého poskytovatele informací k cestě do Indie, kam se s kluky (opět na rozdíl od románu) nevydává. Nikoli zúžení, ale naopak rozšíření prostoru se v adaptaci dočkala postava doktora, který se v románu objevuje pouze v druhé polovině, když léčí nemocného Petra. V seriálu se naproti tomu alespoň na chvíli mihne v každém díle, opět se však zásadně proměňuje jeho role – stává se téměř výhradně objektem humoru, komickou postavičkou, která si sama svou nešikovností způsobuje různé úrazy. Úloha starostlivého léčitele, kterou na chvíli sehraje v závěrečném díle, tak vlastně s jeho charakterem, jak je vyličen po zbytek seriálu, příliš neladí. Je opět rovněž otázkou, zda lze postavy doktora v románu a doktora v seriálu (kde z nepochopitelných důvodů dostává jméno Jebavý) vlastně vůbec brát jako ekvivalentní, přesněji řečeno zda je doktor v seriálu jen jinou podobou románového doktora, nebo by bylo lepší uvažovat o těchto dvou postavách zcela samostatně.

Nejcitelnější posun však můžeme zaznamenat u postavy, kterou, chceme-li ji chápat obecněji, můžeme označit jako „dítě z cirkusu“. Zatímco v románu se setkáváme s dočasným Petrovým spolužákem Alfonsem, v seriálu je nahrazen dívkou Marikou. Marika sice má na jednu stranu některé Alfonsovy znaky (například je oproti spolužákům nápadně vyšší a starší) a některé ze situací, které se kolem ní odehrají, jsou podobné těm románovým (skvěle se předvede v tělocviku, obává se přílišné „vzdělanosti“ obyvatel městečka), na druhou stranu však zažívá řadu příhod nových, získává i novou charakteristiku (je koketní, na první pohled i přívětivá, přitom však zákeřná a manipulátorská). Především však plní zcela odlišnou funkci, než jakou měl Alfons v románu. Románového Alfonse kluci obdivují prostě proto, že je z cirkusu, a také jsou jím zaujati coby novým a neobvyklým prvkem ve svém životě, kdežto Marika je navíc okouzlena jako dívka, kluci jí tak „podlézají“, protože se jí snaží dvořit. To platí obzvláště pro Petra, který je Marikou okouzlen natolik, že kvůli ní na chvíli

zavrhne svoji dlouhodobou dětskou lásku Evu. Ta pak nepřestává být uražená ještě i poté, co Petr „prohlédne“ a Mariku schválně zesměšní, přičemž symbolickým vyvrcholením krize vztahu mezi Petrem a Evou se pak stává snová cesta do Indie v posledním díle, o níž byla řeč už v minulé kapitole. Ačkoliv je tedy Marika pouhou epizodní postavou, je zároveň postavou klíčovou pro podobu a vyznění celé „indické“ pasáže.

Jak již bylo uvedeno na začátku podkapitoly, je dost dobře nemožné podat na tak malém prostoru vyčerpávající rozbor tohoto tématu, a to i po jeho redukci. Zamyšlení by si zasloužily jistě i některé další postavy, například Fajstova sestra, nemající základ v románu a vyskytující se pouze v seriálu. Námětem pro samostatnou úvahu by mohla být i indická „alter-ega“ některých postav vyskytujících se v seriálu (třeba indický maharadža má totiž v Petrově snu podobu Otakárka a jeho rádce zase podobu pana Fajsta).

5. 2. Práce s motivy

V této podkapitole se nechystáme provádět žádnou podrobnou motivickou analýzu, jejímž výsledkem by byla interpretace. To by ostatně z prostorových důvodů ani nebylo možné. Rádi bychom se zde spíše krátce zaměřili na to, jak je s motivy pracováno v seriálu oproti románu a v souvislosti s tím bychom chtěli uvést několik výrazných příkladů.

Pro mnohé motivy v románu platí, že pomáhají spoluutvářet obraz časoprostoru či charakteristiku postav, avšak vzhledem k tomu, že románem neprocházejí souvislé dějové linky, nepodílejí se (alespoň ne nějak výrazně) na výstavbě děje. V seriálu je to naopak jedna z ústředních funkcí velkého množství motivů. Na základě toho by mohlo být vysvětlitelné, proč se v seriálu téměř vůbec nepracuje například s motivem koňské hlavy (visící na štítu Bejvalova povoznictví). V románu je tento motiv poměrně výrazný, je však vlastně jen jedním z těch, které dokreslují obraz městečka a pomáhají utvářet charakteristiku protagonisty Petra; nepomáhá znatelnou měrou utvářet žádnou (ani dílčí) zápletku. V seriálu mohl být tento motiv buď rozpracován a začleněn do děje, nebo potlačen na úkor jiných, které nejen přispívají k charakteristice prostředí a postav, ale zároveň spoluutvářejí děj. Realizována byla druhá z uvedených variant – koňská

hlava se viditelně objevuje jen v jednom záběru, a to bez jakéhokoliv vysvětlení.

Můžeme si všimnout, že naopak velký důraz je v seriálu položen na motiv harleye. Ten je významným prvkem, hrajícím důležitou roli v jedné z dějových linií (konkrétně v té, která je spojena s manželi Bajzovými a jejich finančními problémy) a prostupuje všemi šesti díly. Patří však k těm motivům, které se v seriálu objevují zcela nově a v románu základ nemají. Jako dobrý příklad motivu, který má základ v románu, přitom je však na rozdíl od motivu koňské hlavy v seriálu nikoli potlačen, ale rozpracován, lze uvést motiv houslí. V románu housle figurují jako pouhý Petrův atribut, patřící sice k němu, avšak nespojený s žádnou konkrétní významnou událostí. V seriálu se naproti tomu housle stávají důležitou součástí příběhu – kromě 3. dílu neexistuje žádný, v němž by nefigurovaly, a je s nimi spojeno hned několik důležitých situací. Jednu z nejvýraznějších funkcí mají Petrovy housle hned v prvním díle, když se právě kvůli tomu, že zůstaly zapomenuté u Vařeků, přijde na to, že to byl Petr, kdo strejdovi ukradl krabice. V závěrečném díle navíc získává tento motiv až symbolický rozměr – když rodiče Bajzovi pečují o vážně nemocného Petra, vytáhnou zpod postele pokroucený houslový futrál a po jeho otevření se housle, zničené pádem do vody, rozpadnou.

Pozoruhodným způsobem se v seriálu pracuje s motivem fotografie. V 1. kapitole románu Petr vypráví o školní fotografii visící nad pohovkou, přičemž v seriálu byl tento motiv přetransformován do série záběrů Petra, jeho rodiny a jeho kamarádů, stylizovaných coby fotografie⁸¹, které uvozují každý díl a které jsou doplněny mírně se obměňujícím Petrovým komentářem, v němž sebe i své „fotografované“ blízké krátce představuje. Výsledný dojem je tak přirovnatelný k tomu, když nám někdo ukazuje snímky ze svého fotoalba a komentuje to, co fotografie zachycují. Fotografie visící nad pohovkou se pak v seriálu objevují celkem dvě. Jedna z nich je umístěna v kuchyni a zachycuje první z výjevů objevujících se na začátku každého dílu – rodinu Bajzových s harleyem. Tu druhou, visící v ložnici, máme možnost na krátkou dobu zahlédnout v detailním záběru ve čtvrtém díle. Je to fotografie Františka Filipovského, na jehož známou rozhlasovou četbu románu *Bylo nás pět* adaptátoři touto hravou formou odkazují a zároveň mu tak vzdávají poctu.

Jako námět k dalším rozsáhlým úvahám by mohly posloužit rovněž proměny některých

⁸¹ Záběry mají sépiový odstín, a ačkoliv nejsou zcela statické, herci se na nich příliš nehýbou – chovají se tak, jako by právě byli fotografováni.

motivů v závěrečné „indické“ pasáži. Jelikož by tyto úvahy zabraly nemálo prostoru, zde se do nich již nebudeme pouštět.

6. Komika v románu a v seriálu

Ve 2. kapitole jsme si román *Bylo nás pět* charakterizovali především jako humoristický, je proto nezbytné, abychom se alespoň krátce pokusili srovnat i komiku v předloze s komikou v adaptaci. Stejně jako v románu má humor důležitou úlohu i v seriálu, ačkoliv se zde – jak si ukážeme – projevuje mnohdy odlišným způsobem. Uvedli jsme, že v románu je téměř veškeré komiky dosahováno prostřednictvím postavy vypravěče. Jelikož si však vypravěč v románu a vypravěč v seriálu nejsou ekvivalentní, musela se nutně proměnit i komika. Můžeme si všimnout, že některé její složky, které jsou důležité v románu, jsou v seriálu potlačeny a jiné naopak posíleny, některé se pak objevují zcela nově, často v závislosti na tom, co nové médium umožňuje.

Ve zmiňované 2. kapitole práce byla řeč o tom, že značného komického účinku je v románu dosaženo zobrazením postav, prostředí i veškerého dění dětskou optikou. Jak jsme již ovšem několikrát připomněli, vypravěč v seriálu prochází oproti tomu románovému zřetelnou objektivizací, schopnost vytvářet komiku tímto způsobem se tak snižuje. Přesto se však zcela neztrácí. Klíčovým rozhodnutím tvůrců v tomto ohledu bylo, že v seriálu použili *hlas vypravěče* (který – jak již bylo uvedeno – Seymour Chatman považuje za jednu ze složek filmového vypravěče⁸²) a že prostřednictvím něj nechali promlouvat právě Petra. Některé jeho komentáře k proběhlým nebo probíhajícím událostem, reprezentující dětskou naivitu a humorně zkreslený pohled na svět, se tak mohly objevit i v seriálu: lze uvést totožný příklad, který byl uveden ohledně této složky komiky už v souvislosti s románem ve 2. kapitole, a sice Petrův údiv nad tím, co má Otakárek z toho, že je bohatý, když nesmí žebrot. Je vhodné podotknout, že tvůrcům se navíc nabízelo využít hlas vypravěče k podobnému komickému účinku ještě jinak: Petrův komentář mohl v některých případech nebýt jen doplněním obrazu, ale vytvářet s tím, co vidíme, citelný rozpor, čímž by se Petrův zkreslený pohled na skutečnost názorně projevil a komického účinku by tak mohlo být dosaženo snad i silněji než v románu. To by se stalo tehdy, kdyby například v přibližně 10. minutě 2. dílu, kde Petr, zatímco ho sledujeme při čtení knihy, říká hlasem vypravěče „[...] všechno čtu, abych byl vzdělaný“⁸³, bylo ze záběru znatelné, že Petrem

⁸² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 132–133.

⁸³ *Bylo nás pět*. 2. Andělíček policajt [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.

čtená kniha má brakový titul. Této možnosti však tvůrci ani zde, ani v žádném jiném případě nevyužili – snad proto, aby nenarušili melancholický podtón seriálu, analogický s tím románovým.

Využití hlasu vypravěče napomáhá i tomu, aby do seriálu mohla výrazněji vstoupit jazyková komika, jelikož seriál (alespoň do značné míry) zachovává Petrův styl vyjadřování. Není však pochopitelně možné, aby hlas vypravěče zněl nepřetržitě. Tento typ komiky se tedy v seriálu přeci jen uplatňuje méně než v románu. Na druhou stranu to není jen hlas vypravěče, který jazykovou komiku v seriálu vytváří. V některých případech k ní přispívají i repliky postav, které již nejsou stylizované tolik jako v románu, občas se do nich však románová stylizace přeci jen promítne („Dost toho hraní, jelikož si musím vzít prášek.“⁸⁴ – maminka reakce na Petrovu hru na housle v 5. díle).

Zatímco charakterová komika v románu byla ovlivněna osobou vypravěče, pro seriál to neplatí. Na postavy už nenahlížíme jen z Petrova hlediska, nýbrž objektivněji, což jim dává možnost se projevit ve více „rolích“, než jen v těch, ve kterých je vnímá Petr. Ve 2. kapitole práce byla řeč o postavě otce Bajzy, který je podle Aleny Hájkové vlivem uplatnění dětského pohledu v románu vykreslen hlavně jako *tatínek*, ne však příliš jako *obchodník*.⁸⁵ To se v seriálu mění – otec Bajza je zde mnohem výrazněji zobrazen i ze své „obchodnické“ stránky, s níž jsou spojeny právě i některé jeho komické vlastnosti. Příkladem může být tatínkův postoj ke dluhům, který se projeví ve 2. díle seriálu: nechce se mu platit dodavatelům, kteří mu přinesli mouku a kroupy, na druhou stranu sám na dluh dává jen neochotně a když mu cukrář Svoboda odmítá hned zaplatit dodané zboží, zlobí se.

Znatelně posílena je v seriálu oproti románu komika situační a stává se tak jednou z jeho nejsilnějších komických složek. Tvůrci obohatili dílo o řadu komických situací, které nemají původ v románu. Dá se předpokládat, že hlavní vliv na tento tvůrčí krok měl ten faktor, že zatímco komika spojená s osobou vypravěče se do audiovizuální podoby převádí obtížně, situační komika je pro audiovizuální médium přirozená.

Kromě toho je navíc v seriálu komika občas vytvářena i prostředky ryze filmovými

⁸⁴ *Bylo nás pět. 5. Cirkus Svět* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.

⁸⁵ HÁJKOVÁ, Alena. *Knížka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999, s. 157.

(respektive audiovizuálními). Příkladem užití takové komiky může být jedna situace z 5. dílu: Město, včetně Petra a Čendy, se dívá na cirkusový průvod. Ke klukům přibíhá Eva s kornoutem mandlíček a ptá se Petra, jestli k nim přijde na pomlázku, ten se však zajímá hlavně o Mariku a od Evy si akorát bere mandličky, aniž by se na ni přitom díval. Následně před kamerou projde jedno ze zvířat, které nám na chvíli zastíní pohled na děti; když pak ze záběru odejde, Eva už vedle Petra nestojí (zmizela, protože odešla) a ten místo do kornoutu sahá do prázdna.

Ačkoliv tak do seriálu nepřešla (a vlivem specifčnosti médií ani nemohla přejít) veškerá komika románová, dá se říct, že seriál vytváří komiku ve srovnatelné míře s románem, jen tak často činí jinými prostředky a jedná se tedy mnohdy o komiku jiného druhu, než je ta románová.

Závěr

V této práci jsme se pokusili o srovnání románu Karla Poláčka *Bylo nás pět* s jeho televizní seriálovou adaptací. Teoretickým základem nám byly první dvě kapitoly. V nich jsme si ujasnili náš přístup k adaptacím, představili předlohu a zauvažovali nad možnými důvody volby předlohy a nad tím, jak mohly podobu adaptace ovlivnit. V následujících kapitolách jsme se věnovali srovnání románu a seriálu ve čtyřech kategoriích – první z nich byl časoprostor, druhou způsob vyprávění a dějové linie, třetí postavy a motivy a poslední komika.

Ukázali jsme, že odlišnosti mezi předlohou a adaptací vycházejí jednak ze specifčnosti médií, jednak z rozdílů mezi společensko-kulturním pozadím vzniku obou děl. Nezanedbatelnou měrou hrály roli též tvůrčí záměry adaptátorů, které byly v mnoha ohledech odlišné od obvykle uvažovaných Poláčkových, a to i přesto, že jak pro Poláčka, tak pro Smyczka byl návrat do minulosti únikem ze současnosti.

Zjistili jsme, že časoprostor v seriálu přejímá románovou idyličnost až „snivost“, zároveň ji však jednoznačným časovým zasazením ztotožňuje s konkrétním obdobím, a sice s dobou první republiky. Všimli jsme si také, že na dění v seriálu máme možnost nahlížet objektivněji než na dění v románu – v seriálu se vyskytuje objektivnější vypravěč a je v něm dáno více prostoru vedlejším (především dospělým) postavám a také událostem, které se příliš netýkají protagonisty Petra. Je tedy zřetelné, že idylický pohled na skutečnost v seriálu není pouze pohledem Petrovým a neomezuje se tedy jen na dětské vidění reality.

Uvedli jsme, že románová mozaikovitost a neuspořádanost je v seriálu vystřídána přísnou chronologií a kauzalitou. Ta umožňuje vést několik soudržných dějových linií. I při výběru a dotváření motivů byl v seriálu položen důraz především na takové, které přispívají k vytvoření zápletek. Oproti románu tak seriál vypráví souvislý příběh.

Komika v seriálu je ovlivněna specifčností médií, je v něm proto přítomná mnohdy v rozdílné formě než v románu. Nedá se však říct, že by se v něm vyskytovala ve výrazně rozdílné míře – zjevný úbytek komiky spojené s postavou vypravěče je vyvážen posílením komiky situační.

Lze konstatovat, že posun ve vyznění seriálu oproti uvažovanému románovému vyplývá

především ze dvou odlišností: Ta první je dána časovou konkretizací a jednoznačným ztotožněním idylického prostoru s prvorepublikovým obdobím. Ta druhá spočívá v rozdílném pojetí pasáže Petrovy nemoci, již adaptátoři využili k posílení vztahu mezi Petrem a Evou a podtrhli tak dramatickou složku adaptace.

Resumé

In this thesis, we are focused on comparison of novel *There Were Five of Us* by Karel Poláček and its TV adaptation.

The first chapter is focused on theoretical questions about adaptations. It's explained, how we can understand that, what is adaptation, why we cannot think about „fidelity“ in relation of it and who can be the author of adaptation. In the second chapter, mostly on the base of the Alena Hájová's theory, is the novel *There Were Five of Us* characterized. In the next part of this chapter, we consider, why the adaptators had chosen this novel. These two chapters create the theoretic base for the next parts of the thesis.

The third chapter is focused on space and time comparison between novel and adaptation. In both of medias, the space is idyllic, almost like a „dream“. However, the time in the novel is characterised indefinitely, but the time in the adaptation is distinctly destined – it's the First Czechoslovak Republic era. Thanks to this factor, the idyll is identified with this era.

In the fourth chapter we are focused on the narration and storylines. We find out, that the narrator in the adaptation is more objective than the narrator in the novel. The adaptation has got chronological plot, based on linked events, which create several storylines. We also can see, that the meaning of „Indian trip“ is changed.

The fifth chapter of the thesis is focused on that, how much space have got some characters in the novel and how much space they have got in the adaptation and also how the adaptation operates with motives. In the adaptation, adult characters have more space than in the original book. Motives had been chosen or created as the tool for developing of the plot.

In the last chapter, we compare humour in the novel and in the adaptation. We can see that some types of humour has got less space in the adaptation due to media specificity, but we can also see that some another types of humour has got more space in it.

Anotace

Autor práce: Radoslav Horák

Instituce: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název práce: Román Karla Poláčka Bylo nás pět a jeho televizní adaptace

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

Počet znaků: 91 441

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 30

Klíčová slova: adaptace, Bylo nás pět, Karel Poláček, Karel Smyczek, Ondřej Vogeltanz

Práce se zabývá srovnáním románu Karla Poláčka Bylo nás pět s jeho televizní adaptací z roku 1994. Její první kapitola má teoretické zaměření a řeší otázku, jak přistupovat k adaptaci jako takové, druhá je věnována předloze a úvaze nad motivací k adaptování právě tohoto románu. V následujících kapitolách je provedeno srovnání románu se seriálem ve čtyřech kategoriích – časoprostor, způsob vyprávění a dějové linie, postavy a motivy a komika. Cílem práce je poukázat na rozdíly mezi předlohou a adaptací a zároveň se je pokusit zdůvodnit a ukázat, jakým způsobem se jejich vlivem proměňuje vyznění díla.

Annotation

Author: Radoslav Horák

Institution: Department of Czech Studies, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc

Title: Novel by Karel Poláček There Were Five of Us and its TV adaptation

Supervisor: PhDr. Jan Schneider, Ph. D.

Number of characters: 91 441

Number of supplements: 0

Number of references: 30

Key words: adaptation, There Were Five of Us, Karel Poláček, Karel Smyczek, Ondřej Vogeltanz

This thesis deals with comparison of novel by Karel Poláček There Were Five of Us with its TV adaptation from year 1994. The first chapter is focused on theory and solves question, how we can understand adaptations, the second chapter is focused on the original novel and on the motivation to adapt just this book. In the next chapters, the novel is compared with the adaptation in four categories – space and time, narration and storylines, characters and motives and humour. The goal of thesis is demonstrate the differences between the novel and the adaptation and also show, how it changes the meaning.

Seznam literatury a pramenů

Prameny:

- *Bylo nás pět. 1. Pěkné vysvědčení* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- *Bylo nás pět. 2. Andělíček policajt* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- *Bylo nás pět. 3. Vypouštění draka* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- *Bylo nás pět. 4. Pokoj lidem dobré vůle* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- *Bylo nás pět. 5. Cirkus Svět* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- *Bylo nás pět. 6. Cesta do Indie a zpět* [epizoda z televizního seriálu, DVD]. Režie Karel SMYCZEK. Česko, Česká televize, 1994, 2013.
- POLÁČEK, Karel. *Bylo nás pět*. Praha: Albatros, 2003. ISBN 80-00-01131-X.
- POLÁČEK, Karel. *Okresní město*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1994. ISBN 80-901456-8-X.

Literatura:

- AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu. Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5.
- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace. Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura*. 2013, **61**(2), 156–182. ISSN 00090468.
- COUFALOVÁ, Ivana. Karel Smyczek točí *Bylo nás pět*. Budou duše Karla Poláčka a Františka Filipovského spokojeny? *Svobodné slovo*. 19. 2. 1994, **50**(42), příl. Slovo na neděli, 1. ISSN 0231-732X.
- ČAŇKOVÁ, Markéta. Petr Bajza a spol. Pocta Karlu Poláčkovi. *Kinorevue*. 1994,

4(7), 14–15.

- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980. ISBN 0-631-10981-1.
- HÁJKOVÁ, Alena. *Knižka o Karlu Poláčkovi*. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0739-3.
- HAVLOVÁ, Iva. *Kino v Rychnově nad Kněžnou 1914–2011*. Brno: 2012. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Management v kultuře.
- HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: JAMU, 2012. ISBN 978-80-7460-027-2.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.
- LEITCH, Thomas. Výjimečná věrnost. *Illuminace*. 2010, **22**(1), 61–82. ISSN 0862397X.
- MRAVCOVÁ, Marie. K problému filmovatelnosti próz Karla Poláčka. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitra zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka*. Praha: Klub Obratník, 1992, s. 236–243.
- MÜLLER, Richard, ŠIDÁK, Pavel (eds.) a kol. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.
- PTÁČKOVÁ, Brigita – PTÁČEK, Luboš. O jiných cestách. In: CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000, s. 232–252. ISBN 80-244-0175-4.
- SVOBODOVÁ, Hana. Poslední svědectví o židovském maloměstě. In: LOPATKA, Jan (ed.). *Ptáci vítají jitra zpěvem, poddůstojníci řvaním. Záznam sympózia ke stému výročí narození Karla Poláčka*. Praha: Klub Obratník, 1992, s. 64–71.
- TROST, Pavel. Poslední próza Karla Poláčka. *Slovo a slovesnost* [online]. 1947, **10**, 107–108 [cit. 13. 3. 2017]. Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=526>.
- Naši jubilanti. (Synchron 3/2007). *Knihovna národního filmového archivu – katalog dokumentů* [online, cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: http://arl.nfa.cz/arl-nfa/cs/detail-nfa_un_cat-138560-Nasi-jubilanti-Synchron-32007/?disprec=1&iset=1&pg=1.
- Ondřej Vogeltanz. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online, cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/127447-ondrej-vogeltanz/>.

- Režisér Karel Smyczek: Praha 6 je velmi noblesní čtvrť. *Suchdolské noviny* [online]. 5. 5. 2016 [cit. 15. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.suchdolskenoviny.cz/2016/05/05/reziser-karel-smyczek-praha-6-je-velmi-noblesni-ctvrt/>.
- Rozhovor s Adamem Novákem [video]. In: *Česká televize – Bylo nás pět* [online, stránky pořadu, cit. 3. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/879377-bylo-nas-pet/bonus/784-rozhovor-s-adamem-novakem/>.
- Rozhovor s Karlem Smyczkem [video]. In: *Česká televize – Bylo nás pět* [online, stránky pořadu, cit. 19. 2. 2017]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/879377-bylo-nas-pet/bonus/809-rozhovor-s-karlem-smyczkem/>.
- *Vědecká knihovna v Olomouci: Hlavní katalog*. [online, cit. 29. 3. 2017]. Dostupné z: <http://aleph.vkol.cz>.