

UNIVERZITA PARDUBICE

Fakulta filosofická

**Menzelovy adaptace literárních děl Bohumila
Hrabala**

Jana Kršiaková Minaříková

Bakalářská práce

2010

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2009/2010

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Jana KRŠIAKOVÁ MINAŘÍKOVÁ**
Studijní program: **B7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Historicko-literární studia**
Název tématu: **Menzlovy adaptace literárních děl Bohumila Hrabala**
Zadávající katedra: **Katedra historických věd**

Zásady pro vypracování:

1) Historicko-literární kontext tvorby Bohumila Hrabala 2) Poetika děl Bohumila Hrabala 3)
Historicko-literární kontext tvorby Jiřího Menzela 4) Spolupráce Jiřího Menzela a Bohumila
Hrabala

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Monaco, J.: Jak číst film. Praha 2006 Jankovič, M.: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala. Praha 1996 Rott, S.: Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala. Praha 1993 Hames, P.: Československá nová vlna. Praha 2008 Žalman, J.: Umlčený film. Praha 2008 Stich, A., Janáčková, J., Lehár, J., Holý, J.: Česká literatura od počátku k dnešku. Praha 2008

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Ivo Říha
Katedra historických věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2009**

Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2010**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan

L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2009

Souhrn

Tato práce se zabývá Menzlovými adaptacemi děl Bohumila Hrabala. Naším záměrem bylo porovnání vybraných literárních předloh a jejich filmových adaptací. Zaměřili jsme se na dvě konkrétní díla a to na *Ostře sledované vlaky* a *Obsluhoval jsem anglického krále* a jejich stejnojmenné adaptace od Jiřího Menzela.

Klíčová slova

Adaptace, Jiří Menzel, Bohumil Hrabal, *Ostře sledované vlaky*, *Obsluhoval jsem anglického krále*

Abstract

This bachelor thesis deals with Menzel's adaptations of Hrabal's literary works. Our aim was comparison of selected literary works and their subsequent adaptation. We focus on two concrete works: *Closely Watched Trains* and *I Served the English King* and their subsequent adaptation performed by Jiří Menzel.

Keyword

Adaptation, Jiří Menzel, Bohumil Hrabal, *Closely Watched Trains*, *I Served the English King*

Prohlášení

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Praze dne 29. 6. 2010

Jana Kršiaková Minaříková

Věnování

Tuto práci bych chtěla věnovat především dvěma lidem: manželovi Filipovi za jeho podporu a pomoc a dále učiteli Radovanu Pláškoví za to, že mi na střední škole neznechutil studium literatury.

Obsah:

1. Úvod.....	1
2. Filmová adaptace	4
3. Kontext tvorby československé „nové“ vlny	9
3.1. Festival v Banské Bystrici	10
3.2. Proč nová vlna?	11
4. Vztah literatury a filmu v historickém kontextu	12
4.1. Bohumil Hrabal a Československá nová vlna	14
5. Spolupráce Hrabalova a Menzelova	16
5.1. Bohumil Hrabal	16
5.1.1. Psaní do šuplíku	17
5.1.2. Umazávání se prostředním.....	18
5.1.3. Zákaz tvorby, opětovné psaní do šuplíku.....	18
5.1.4. Obsluhoval jsem anglického krále a Příliš hlučná samota	19
5.1.5. Vzpomínky.....	20
5.2. Jiří Menzel	20
5.2.1. Příprava filmaře, první úspěchy	21
5.2.2. Tvůrčí útlum, odsun do pozadí.....	22
5.2.3. Ohneš se, můžeš točit.....	22
5.2.4. Menzel dnes	23
5.3. Hrabalova a Menzelova stylistická dominanta v Ostře sledovaných vlacích a v Obsluhoval jsem anglického krále.....	24
5.3.1. Bohumil Hrabal.....	24
5.3.2. Jiří Menzel.....	25

6. Ostře sledované vlaky Bohumila Hrabala.....	27
5.2. Kompoziční motivace a vlastnosti vyprávění	30
7. Ostře sledované vlaky Jiřího Menzela	32
8. Závěr: Hrabalovy Vlaky a Menzelovy Vlaky.....	36
9. Obsluhoval jsem anglického krále	38
9.1. Kompoziční motivace a vlastnosti vyprávění	42
10. Obsluhoval jsem anglického krále Jiřího Menzela.....	44
10.1. Kompoziční motivace filmového Krále	44
10.2. Vlastnosti vyprávění	47
11. Závěr: Hrabalův Král a Menzelův Král.....	49
12. Závěr	50
Přílohy	52
Bibliografie.....	53
Prameny.....	53
Použitá literatura	53
Sborníky	55
Články v časopisech.....	55
Internetové zdroje	56
Summary	57

1. Úvod

Záměrem práce *Menzelovy adaptace literárních děl Bohumila Hrabala* je pochopení a nastínění způsobu přenosu literární předlohy do filmové podoby a to konkrétně u spisovatele Bohumila Hrabala a filmového režiséra Jiřího Menzela. Zjednodušeně řečeno budou položeny otázky po způsobu přenosu – jakým způsobem lze vystihnout poetiku díla v rámci psaného textu a filmového média. Pozornost bude věnována především vyprávěcím postupům ve spojení s kompoziční motivací¹ postav v textu a v následné filmové adaptaci.

Původně jsme měli v úmyslu věnovat část práce cenzuře na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, abychom lépe pochopili spolupráci spisovatelů s filmovými režiséry. Konkrétně na případu Jiřího Menzela a jeho snímku *Skřivánci na niti*. Většina prací, které byly napsány o cenzuře, se jí věnovala komplexně jako fenoménu, málokdy se věnovaly historii cenzury jednotlivých snímků. Problematikou cenzury se zabývá například Ivan Klimeš² nebo Stanislava Přádná³. Bohužel se nám nepodařilo spojit se s *Archivem bezpečnostních složek*, na který jsme byli odkázáni v *Národním filmovém archivu* (NFA), takže tento záměr zůstal nenaplněn. A to i přes opakované urgencye a žádosti. Naopak v NFA jsme narazili ve fondu *Filmového studia Barrandov* na dokument o spolupráci Bohumila Hrabala a Ivana Passera na filmu *Legenda o krásné Julince* (viz fotografická příloha), což potvrdilo náš původní předpoklad, a to oblíbenost Hrabala jakožto literární inspirace u režisérů československé nové vlny.

Jako základní literaturu použijeme studie dvou filmových teoretiků – Kristin Thompsonové⁴ a Davida Bordwella,⁵ především se jedná o jejich neoformalistické

¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-35. ISBN Neuvedeno. Thompsonová uvádí, že pojem motivace zavedli ruští formalisté. Původně pracovali se třemi motivacemi: kompoziční, uměleckou a realistickou. David Bordwell později zavedl ještě motivaci transtextuální.

² KLIMEŠ, Ivan. Film v péči cenzorů. In *Illuminace*, 2007, č. 1. str. 109-146. ISBN neuvedeno

³ PŘÁDNÁ, Stanislava. Česká filmová kritika 60.let ve vztahu k čs. nové vlně. In *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 161-167. ISBN 7004-028-9

⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-35. ISBN Neuvedeno. [Dále jen THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*]

analýzy a rozbory filmů. Neoformalistický přístup se nám jeví jako nejvíce vhodný v posouzení vztahů mezi literaturou a filmem. Tyto vztahy ještě nebyly přesně definovány. Problematikou adaptací se například zabývá poslední vydání časopisu *Illuminace* pod odborným vedením Petra Bubeníčka.⁶ Dalším, kdo se věnuje problematice filmu a literatury je Marie Mravcová.⁷ Mravcová přistupuje k této problematice transtextuálně,⁸ tedy rozlišuje konkrétní rozdíly mezi knihou a filmem. Porovnávat konkrétní rozdíly mezi knihou a filmem se nám nezdá pro naši práci vhodné, především z důvodu jisté hrozby neustálého porovnávání toho, co v předloze je a toho, co v adaptaci chybí. Neoformalistickou analýzu jsme zvolili především z důvodu její snahy o objektivní přístup k dílu. Bordwell s Thompsonovou převzali od ruských formalistů nástroje, jež následně přepracovali pro užití ve filmové teorii. Těmito nástroji jsou: dělení na fabuli a syžet, základní typy motivací (kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká) a stylistická dominanty.⁹

Po metodologickém úvodu se budeme snažit zachytit kontext filmu a literatury v šedesátých letech a jejich vzájemné vztahy. Na téma československé nové vlny vznikl bezpočet studií. Pro naše účely budeme pracovat s *Umlčeným filmem* od Jana Žalmana¹⁰ a s *Československou novou vlnou* od Petera Hamese.¹¹ Bohužel spoluprací filmu a literatury se v těchto pracích zabývají jen poskrovnu. Do tohoto kontextu budeme zasazovat konkrétní případy Hrabala a Menzela a jejich tvůrčí spolupráce. Šedesátá léta jsme zvolili především z důvodu tvůrčího rozkvětu jak literatury, tak filmu a hlavně z důvodu, že v šedesátých letech vzniknul film *Perličky na dně*, který byl natočen podle povídkových knih *Pábitelé* a *Perlička na dně*. Ve snímku *Perličky na dně* Menzel zfilmoval povídku *Smrt pana Baltazara* a tím byla odstartována celoživotní spolupráce těchto dvou umělců. Zároveň nastíníme životní osudy Hrabala a Menzela. U Hrabalova

⁵ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Film Art: An introduction*, 6. vydání. New York. 200. ISBN 0-07231725-6

⁶ (Ed.) BUBENÍČEK, Petr. *Illuminace*, 2010, č. 1. ISBN nevedeno

⁷ MRAVCOVÁ, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982-1998*. Praha 2001. ISBN 80-7004-099-8

⁸ Mravcová s pojem transtextuality nepracuje, ale její metoda se tomuto pojmem výrazně blíží.

⁹ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*

¹⁰ ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. Praha 2008 [Dále jen Žalman, Jan. *Umlčený film*]

¹¹ HAMES, Peter: *Československá nová vlna*. Praha 2008 [Dále jen Hames, Peter. *Československá nová vlna*]

života budeme vycházet ze tří prací: od Vlastimila Čecha *Funkce vybraných motivů v díle Bohumila Hrabala*,¹² Václava Kadlece *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*¹³ a Milana Jankoviče *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*.¹⁴ Tyto studie jsme zvolili především s ohledem na to, že naším záměrem nebylo opakovat životopisné události, ale snaha nastínit Hrabalovy inspirace a jeho postupný umělecký vývoj. Pro účely nastínění osudu Jiřího Menzela bohužel nevyšla žádná účelná monografie či studie, jedinou studií pro nás tedy byla stručná faktografická studie Kateřiny Pošové *Jiří Menzel*.¹⁵

V následujících kapitolách se budeme věnovat analýze konkrétních děl. Prvním dílem bude novela *Ostře sledované vlaky*¹⁶ a stejnojmenný film. Dalším literárním a filmovým dílem bude *Obsluhoval jsem anglické krále*.¹⁷ Při výběru nám záleželo především na tom, aby texty měly stejnou vypravěčskou strukturu a byly si tedy vzájemně vypravěčsky podobné (vyprávění hlavní postavy v ich-formě), abychom mohli sledovat jakými vyprávěcími postupy a prostředky byly texty zadaptovány.

V závěru se budeme snažit představit vyzkoumanou poetiku dvou vybraných Hrabalových textů a poetiku vybraných filmů Menzelových. Primárně nám půjde především o možnosti srovnání filmové adaptace ve vztahu ke své předloze.

¹² ČECH, Vlastimil. *Funkce vybraných opakujících se motivů v prózách Bohumila Hrabala*. Brno 2006. ISBN neuvedeno [Dále jen ČECH, Vlastimil. *Funkce vybraných opakujících se motivů v prózách Bohumila Hrabala*]

¹³ KADLEC, Václav: *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*. IN *Hrabaliana*. Sborník prací k 75.narozeninám Bohumila Hrabala. Praha 1990. ISBN 80-85190-04-4 [Dále jen KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*]

¹⁴ JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha 1996. ISBN 80-7215-003-0 [Dále jen JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*]

¹⁵ POŠOVÁ, Kateřina. *Jiří Menzel*. Praha 1992. ISBN 80-7004042-4 [Dále jen POŠOVÁ, Kateřina. *Jiří Menzel*.]

¹⁶ Dále jen *Vlaky*.

¹⁷ Dále jen *Král*.

2. Filmová adaptace

Vztahy mezi literaturou a filmem můžeme najít již od samého počátku filmové historie. Mnozí režiséři se uchylovali ke zfilmování velkých literárních děl. Je ovšem důležité mít na paměti, že literatura má zcela jinou podstatu než film. Jsou to dvě odlišná média. Literatura je založena na vyprávění, popisnosti. Kdežto film toto vyprávění podtrhuje svojí vizuálností, ukazováním. Vztah literatura – film nebyl ještě přesně definován ani vymezen. Za předpokladu, že se jedná o dvě zcela rozdílná díla, kde jedno vzájemně odkazuje na druhé, vyplývá, že díla mohou mít stejné názvy, podobný příběh, podobné postavy, ale ve výsledku se vždy jedná o dva svébytné umělecké artefakty. Literaturu a film může spojovat název, příběh, postavy, ale co způsob vyprávění? Lze srovnávat film a literaturu úplně a bez omezení? Vztah ke konkrétní předloze může režisér buďto popřít nebo se k ní naopak odkazovat. Za předpokladu, že jej režisér (scénárista) popře, nabízí se nám již zmíněné dělení na dvě samostatná díla, v nichž lze vysledovat intertextuální přesuny, ale tento vztah je navýsost volný. Příkladem tohoto „zřeknutí“ se vztahu k předloze je film *Postava k podpírání* od Pavla Juráčka a Jan Schmidta, který byl nejspíše natočen podle knih Franze Kafky. Pokud autor veřejně přizná, že se pokusí na filmové plátno převést literární dílo, měl by mít na paměti, že existuje předpoklad závazků vůči zvolené předloze. Jedná se v podstatě o uměleckou interpretaci, která na jednu stranu ve skutečnosti k ničemu nezavazuje, ale na stranu druhou právě samotná interpretace, ať už analytická či umělecká, nás vede k určení pevného vztahu mezi předlohou a adaptací. Při znalosti předlohy divák vždy srovnává adaptaci, protože vychází ze znalostí, které mu byly předloženy jako první.

„Dnes se pojmem adaptace rozumí audiovizuální převedení jazykových, kompozičních a významových vrstev literární předlohy do filmového jazyka. Způsob, jakým se provádí adaptace literárního textu do filmové podoby, se různí případ od případu (...). Obecně se dají tyto transformační postupy označit jako selekce (výběr motivů), amplifikace (rozpracování motivů), konkretizace (audiovizuální zachycení

předmětů a situací) a aktualizace (hledání nových významů a souvislostí).¹⁸ Důležité je mít na paměti, že fikční svět literatury a fikční svět filmu jsou dva rozdílné světy. Podle Goerga Bluestonea se filmová adaptace vlastně nikdy nemůže podobat své předloze, jelikož vlastnosti literatury jsou především jazykové a vlastnosti filmové jsou hlavně vizuální.¹⁹ Sám Hrabal řekl: „na denních pracích jsem například neshledával vůbec žádné analogie mezi prvotní představou, která mne vedla k napsání povídky, a tím, co jsem viděl. Když byla potom filmová povídka sestřihána, přišel jsem na to, že nastává novotvar, který se diametrálně liší od toho, co bylo základnou; přesun, o němž jsem se zkrátka domníval, že je chybou“.²⁰

Je zřejmé, že vztahy mezi literaturou a filmem nejsou ještě zcela vyjasněné a že mantinely, ve kterých se může pohybovat definice filmové adaptace, jsou dosti flexibilní, ale zároveň dosti úzké. To, že si režisér vytyčí za cíl zrežimovat literární předlohu, už většinou diváka přednastaví k tomu, že bude od filmu očekávat svoji oblíbenou knihu ve vizuální podobě.

Při naší práci jsme vycházeli především ze stěžejních poznatků filmových teoretiků Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. U Bordwella s Thompsonovou to byla především kniha *Film Art: An introduction*²¹ a u Kristin Thompsonové dílčí studie, která u nás vyšla v časopise *Illuminace Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*.²²

Kristin Thompsonová ve své studii pracuje s rozdělením filmového vypravěče na diegetického a nediegetického.²³ Diegetický vypravěč je ten, u něhož divák identifikuje hlas, který ho provází celým filmem, jako tomu je například u Miloše Hrmý ve filmu *Ostře sledované vlaky*. Opakem diegetického vypravěče je takzvaný vypravěč nediegetický. Ten se vyskytuje například ve filmu *Markéta Lazarová*, kde divák za

¹⁸ HORNIÁK, M.: Filmové adaptace v české kinematografii. In Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. s. 246. ISBN 80-85839-54-7

¹⁹ BUBENÍČEK, Petr: *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno 2007. s. 15. ISBN neuvedeno

²⁰ HRABAL, Bohumil: *Klíčky na kapesníku*. Praha 1996. s. 128. ISBN 80-85839-54-7

²¹ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An introduction*. New York. 2001

²² THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*

²³ THOMPSONOVÁ uvádí, že toto dělení převzala od Davida Bordwella a jeho knihy *Narration in the Fiction Film*.

celou dobu trvání snímku není schopen identifikovat, kdo komentuje děj. Tento vypravěč nemá ve filmu reálnou podobu, je pouze hlasem, tedy nediegetickým vypravěčem. David Bordwell rozlišuje tři základní vlastnosti, které můžeme u diegetického vypravěče identifikovat a to: 1) stupeň informovatelnosti, 2) vědomí sebe samého, 3) komunikativnost.

Bordwell s Thompsonovou dělí film na fabuli a syžet.²⁴ Fabulí je ve filmu chápán konstrukt příběhu, který si je divák po shlédnutí filmu schopen uchovat v paměti. Tato fabule je čistě subjektivní záležitostí, záleží na každém divákovi, co si z filmu odnese. Například když je ve filmu zobrazen pes, tak pro některého diváka to může být pouze „pes“, ale pro jiného to může být naopak ten „komisař Rex“. Stejný pes, jiná úloha u různých myslí diváků. S fabulí souvisí syžet, což je podle Bordwella a Thompsonové všechno to, co vidí divák na plátně. To, co je zobrazeno. Syžet je v podstatě ozvláštnění fabule, protože příběh nemusí být vyprávěn lineárně, ale například retrospektivně, může mít různé vysvětlující flashbacky či flashfowardy, ovšem divák si stejně uchová příběh v „klasické“ postupné (lineární) skladbě.

Se syžetem zároveň souvisí narace. Bordwell s Thompsonovou uvádí, že narace je proces jakým syžet sděluje divákovi informace k fabuli.²⁵ Narace ovlivňuje vlastnosti syžetu a to především svým rozsahem a hloubkou. Vyprávění může být totiž různě omezené, buď více či méně. Jako příklad nám může posloužit scéna ve filmu *Vlaky*, kdy na stanici přijede drážní komise vyšetřovat výpravčího Hubičku. Komise přijela zrovna v tu chvíli, kdy se Miloš s Hubičkou chystali vyhodit do vzduchu vlak s municí. Divákovi je z předchozího dění jasné, co mají Miloš s Hubičkou v plánu, dokonce i ví, že ve stanici je již přítomna trhavina, kterou se má atentát spáchat. Ovšem tuto skutečnost neví postavy drážní komise – právě tím jsou omezeny oproti divákovi. Divák ví něco, co neví všechny postavy a podle toho s tím nakládá, může to v něm vyvolávat emocionální napětí, jestli se drážní komise o bombě dozví nebo jestli Miloš zvládne vlak vyhodit do povětří.

²⁴ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Film Art: An introduction*. New York. 2001. ISBN 0-07231725-6

²⁵ Tamtéž.

Thompsonová rozlišuje čtyři typy motivací:²⁶

1) Motivaci **kompoziční**, která je důležitá pro naraci, protože díky ní se může vytvářet. Jedná se o zlom, díky kterému se následně může rozvíjet narace. V detektivních filmech to může být například vražda a její následné vyšetřování. Samotná vražda je tu kompoziční motivací.

2) **Realistická** motivace nutí diváky pokládat si otázky vztahující se ke skutečnosti. Divák si může položit otázku po reálnosti situace a zabývat se její pravdivostí směrem ke skutečnosti.

3) Další motivací je takzvaná **transtextuální** motivace odkazující k jiným skutečnostem, jak literárním, filmovým či z reálného světa.

4) Poslední motivací je motivace umělecká, která je čistě subjektivní záležitostí.

Přestože Thompsonová pojmenovává čtyři typy motivací, my využijeme první z nich a to kompoziční motivaci. Tento typ motivace jsme zvolili především z důvodu, abychom zjistili kompoziční strukturu a motivaci postav v námi zvolených textech a jejich adaptacích, tedy ve *Vlacích* a v *Králi*. Zbylé tři motivace považujeme za mírně problematické. Domníváme se totiž, že umělecká a realistická motivace je čistě subjektivní záležitostí. Transtextuální motivaci vynecháváme především z důvodu, že adaptace je ve své podstatě odkazování na konkrétní dílo a tato skutečnost by nás příliš svazovala. Většina předlohy znalých diváků je totiž přednastavena k tomu, aby hledala v adaptaci prvky, které jsou obsaženy v knize. Hrozí neustále srovnávání toho, co v knize je a toho, co v adaptaci není (jiná barva klobouku apod.). Naší záměrem je vyzkoumat kompoziční motivace textů a jejich adaptací a vztahů mezi nimi.

Poslední složkou, kterou Thompsonová zdůrazňuje je takzvaná stylistická dominanta. Stylistickou dominantou rozumí: „hlavní formální princip, jehož užívá dílo nebo skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňují rysy a které budou

²⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod* viz poznámka 1

méně důležité“.²⁷ Pojem stylistická dominanta je pro nás velmi důležitý, protože nám poslouží jako nástroj k pojmenování prvků, které tvoří originalitu jednotlivých uměleckých děl.

Pokusme se tedy shrnout, co jsme výše nastínili: film má fabuli a syžet. Fabule je příběh, který si divák odnáší po zhlédnutí filmu, syžet je prostředek jakým byla fabule zobrazena. Narace je vlastností syžetu. Thompsonová pracuje se čtyřmi druhy motivací,²⁸ pro naše účely bude nejvhodnější motivace kompoziční.

Bohužel vztahy literatury a filmu nejsou jednoduchou záležitostí a jejich vlastnosti ještě nebyly dosud jasně pojmenovány. Pokud budeme vycházet z neformalistického přístupu a jeho rozlišení na fabuli a syžet, vyjde nám toto: jestliže jde předlohy znalý divák do kina na film dle dané knihy, fabule je mu již známá, záleží pouze na syžetu, na stylistických ozvláštňeních, která režisér použil, aby ztraktivnil snímek. Divák znalý předlohy je tedy přednastaven a je proto složitější upoutat jeho pozornost, proto musí režisér použít výraznou stylistickou dominantu, která by udržela divákovu pozornost, zároveň musí režisér mít stále na paměti, že se jedná o adaptaci, tudíž prostor fabule je značně omezený. Tedy pouze za předpokladu, že se režisér bude snažit věrně zobrazit literární předlohu nebo pokud si z ní vybere pouze určité motivy.

²⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. s. 35

²⁸ Toto rozdělení přejala od Davida Bordwella.

3. Kontext tvorby československé „nové“ vlny

V této kapitole jsme pracovali s knihami *Umlčený Film* od Jana Žalmana,²⁹ *Československá nová vlna* od Petera Hamese,³⁰ *Panorama českého filmu* od Luboše Ptáčka³¹ a dále pak s *Filmovým sborníkem historickým 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*³² a jeho dílčími studiemi.

Ludvík Toman napsal, že „umění a umělecké dílo, pokud si toto označení zaslouží, vždy odráží stav společnosti, proces společenského vývoje“.³³ A o filmech československé nové vlny toto tvrzení platí dvojnásob.

Filmová tvorba vždy přitahovala pozornost, ať už chtěnou či nechtěnou. Po roce 1948, kdy volby vyhrála komunistická strana, to měli umělci stále těžší. „Shora“ jim byla nucena struktura takzvaného socialistického realismu, který měl pramálo společného s uměním, ale byl tehdy považován sovětským svazem za vrchol veškeré tvorby. Komunistická strana byla dobře obeznámena s tím, jakým vlivem disponuje filmové dílo. Bylo navýsost nutné, aby se film dostal zcela pod dohled strany. Již v dubnu roku 1948 „vládní činitelé jasně formulovali, že filmové umění má být služkou ideologie a zpracovávat témata nařízeným způsobem“.³⁴ Byla jasně daná koncepce tvorby. Mezi hlavní žánry patřily hlavně veseloherní agitky, filmy se špionážním aspektem, ve kterém se bojovalo proti kapitalistovi a filmy s historickou tematikou.³⁵ Přestože režim vydal několik rezolucí, nešlo vše ze dne na den. Celková

²⁹ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*.

³⁰ HAMES, Peter: *Československá nová vlna*.

³¹ Luboš PTÁČEK (ed.) *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. ISBN 80-85839-54-7

³² *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. Let*. Praha 1994. ISBN 7004-028-9

³³ TOMAN, Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. In *Film a doba, 1972*, č. 9. s. 452-460. ISBN nevedeno

³⁴ BILÍK, Petr.: Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). Luboš Ptáček (ed.) *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. s. 96 ISBN 80-85839-54-7

³⁵ V listopadu 1948 byla vyhlášena velká Jiráskova akce (patřící do tzv. Ždanovovské teze). Jiráskova díla byla oprášena a mnozí režiséři natáčeli historické filmy právě podle těchto děl. Sám Jirásek byl označen za významného historika. Za vše hovoří například proslulá trilogie Otakara Vávry *Jan Hus* (1955), *Jan Žižka* (1956), *Proti všem* (1957).

restrukturalizace kinematografie trvala takřka tři roky. Snímky, které se začaly natáčet v té době, se nechaly dotočit, jen byly poté podrobeny kritice.³⁶

V roce 1950 byla vydána rezoluce o filmu, ve které se mimo jiné nacházely instrukce o čem filmy točit. Film měl za úkol především to, aby pomáhal lidu a vychovával člověka.

Přestože si funkcionáři naplánovali náročnou reformu už v roce 1953, tato reforma vzala za své. Příčinou byly dvě úmrtí: Gottwalda a Stalina. Československým prezidentem se poté stal Antonín Zápotocký. Dalším důležitým mezníkem v československé kinematografii byl rok 1956.

1) Konal se XX. sjezd *Komunistické strany sovětského svazu* (KSSS) na kterém byl rozbit kult Stalina a jeho osobnosti.

2) Konal se druhý sjezd *Svazu československých spisovatelů*. Obecně platil rok 1956 za psychologický předěl ve smyslu kritičnosti inteligence.

Po roce 1956 vznikly filmy, které šly částečně svojí vlastní cestou. Snažily se kriticky zhodnotit politickou situaci, nechtěly se skrývat za záclonkou blahobytu, která jim byla nucena „shora“. Mezi takové filmy patří především tři snímky: *Zde jsou lvi* (V. Krška; 1958), *Tři přání* (J. Kadár, E. Klos; 1958) a *Škola otců* (L. Helge; 1957).³⁷

3.1. Festival v Banské Bystrici

22. února – 1. března roku 1959 se konal první festival československého filmu a to v Banské Bystrici. Během festivalu byly zkritizovány výše uvedené filmy, především pro napadání ideologických myšlenek a následně na to byla přijata opatření, především personální, hlavně ve *Filmovém studiu Barrandov* (FSB) a v *Československém filmu* (ČSF). Kritika tehdejší tvorby měla za příčinu to, že se odmlčela takzvaná starší

³⁶ JAROŠ, Jan: Cenzura a český film 60. Let. *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. Let*. Praha 1994. s. 151-156. ISBN 7004-028-9

³⁷ HAMES, P.: *Československá nová vlna*, s. 55

generace režisérů³⁸ a ke slovu se dostala generace mladší, později nazývána československou novou vlnou.³⁹

3.2. Proč nová vlna?

Noví, mladí tvůrci pocházeli především z *Filmové akademie múzických umění* (dále jen FAMU). Oproti starším režisérům měli několik výhod. 1) nebyli zatíženi minulostí, 2) na FAMU byli učení od vystudovaných filmařů, 3) na půdě FAMU byl prostor pro svobodný názor a diskuzi, 4) Josef Škvorecký uvádí ve své knize *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, že veškeré zahraniční filmy, které neprošly přes *Ideologickou uměleckou radu* (IUR) se do zahraničních distribučních společností vracely hlavně přes FAMU, takže studenti měli možnost shlédnout nejnovější filmy z *Francoouzské nové vlny*, z *Italského neorealismu*, sovětské avantgardy a podobných směrů, což je v tvorbě značně ovlivnilo.

Mezi první film československé nové vlny patří *Slnko v sieti* (1962), slovenského režiséra Štefana Uhera, ovšem za nepsaný manifest je považován film *Perličky na dně* (1965), povídkový film (povídky ze sbírek *Pábitelé* a *Perlička na dně*), na kterém se sešli hlavní představitelé nové vlny, Věra Chytilová, Jan Němec, Evald Schorm, Jaromil Jireš a Jiří Menzel.⁴⁰

³⁸ Klos a Kadár měli několikaletý zákaz, Krška také a sním i scénárista filmu *Zde jsou lvi*, Oldřich Daněk. Helge byl nucen upravit konec filmu, aby byl politicky přípustnější. Během rozhovoru s A.J.Liehmem se Helge přiznal, že úpravu konce si nikdy neodpustil a především ji vůbec neměl připustit. A.J.Liehm.: *Ostře sledované filmy*. Praha 2001

³⁹ PŘÁDNÁ, Stanislava: *Česká filmová kritika 60. let ve vztahu k čs. nové vlně*. Jaroš, Jan: *Cenzura a český film 60. let*. IN *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994. ISBN 7004-028-9

⁴⁰ Povídek bylo původně sedm, pro svoji délku však byly dvě nakonec uvedeny samostatně a to *Fádní odpoledne* (1965), režie Ivan Passer a *Sběrné surovosti*, režie Juraj Herz.

4. Vztah literatury a filmu v historickém kontextu

Srovnávat literaturu a film tehdejší doby se jeví jako značně problematické a to především z politických důvodů. Jak uvádí Jiří Holý v *České literatuře od počátku k dnešku* „dubnu roku 1948 se konal Sjezd národní kultury, kde měli hlavní slovo straničtí kolegové Kopecký, Nejedlý a Štoll. (...) Z literatury vykázali nejen katolíky a liberální demokraty, ale i většinu význačných levicových autorů jako Halase, Koláře, Blatného a Teiga. (...) preferování byli klasici typu Tyla, Háalka, Jiráska, vykládaní jako předchůdci revolučního socialismu“. Následně jako reakce na tyto tendence byla v listopadu téhož roku vyhlášena velká jiráskovská akce (patřící do tzv. Ždanovovské teze). Jiráskova díla byla oprášena a režiséři natáčeli historické filmy podle jeho knih. Sám Jirásek byl označen jako velký historik. Za vše hovoří například proslulá trilogie Otakara Vávry *Jan Hus (1955)*, *Jan Žižka (1956)*, *Proti všem (1957)*.

Tyto literárně-filmové inspirace pokračovaly i během šedesátých let, kdy vznikalo množství filmových adaptací, například filmy jako *Démanty noci* (J. Němec), *Případ pro začínajícího kata* (P. Juráček) nebo filmy od Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky*, *Rozmarné léto*).

Je ovšem důležité si uvědomit, že literatura měla „snadnější“ pozici než film. Film byl totiž zcela pod patronátem státu a získat peníze na jeho natáčení předcházelo zdoluhavý proces schvalovacích řízení a mnohé náměty nebyly nikdy zrealizovány z důvodů zákazu. Mnohdy se také stalo, že bylo umožněno film natočit, ale posléze byl podroben kritice nebo byl zcela vymazán z povědomí, jako příklad můžeme uvést *Skřivánky na niti* od Jiřího Menzela nebo *Ucho* od Karla Kachyni, filmy, které byly na dlouho dobu zamčeny v trezoru. Zajímavým svědectvím té doby jsou deníky Pavla Juráčka,⁴¹ scénáristy mnohých filmů (*Sedmikrásky*, *Konec srpna v hotelu Ozon*, *Ikarie XB-1*), kde vzpomíná na to, jak měl jeho film *Případ pro začínajícího kata* úspěchy na zahraničních filmových festivalech, ale v Československé republice byl film promítán velmi sporadicky a mnohdy ani nebyl uveden v programech kin, to že byl film

⁴¹ JURÁČEK, Pavel: *Deník (1959-1974)*. Praha 2003. ISBN 80-7004-110-2

promítán, se Juráček vždy dozvěděl pouze díky tomu, že mu přišla složenka na určitou sumu peněz za autorství filmu.

Literatura měla v tomto ohledu značně „ulehčenou“ pozici. Po nástupu normalizace se, jak píše Jiří Holý, „česká literatura štěpí na tři části: domácí ‚veřejnou‘, domácí ineditní (samizdatovou, případně rukopisnou) a zahraniční (exilovou)“.⁴² Právě druhá skupina tedy domácí/ samizdatová literatura je tou důležitou složkou. Přestože mnohdy neměli spisovatelé možnost oficiálně publikovat, měli možnost publikovat samizdatem nebo rukopisně. Vytvořit psané slovo bylo totiž značně jednodušší nežli natočit film, který byl zcela dohlížen a dotován státem. Proto vznikalo tolik textů, které byly publikovány pouze samizdatem nebo pouze strojově (takovým textem je například Hrabalův román *Obsluhoval jsem anglického krále*). Filmy museli tvůrci složitě obhajovat a mnohdy museli ustupovat ze svých původních záměrů (například Ladislav Helge musel přepracovat závěr filmu *Škola otců*, aby vůbec mohl jít film do kin)⁴³

⁴² LEHÁR, Jan – STICH, Alexander – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2006. s. 850. ISBN 978-80-7106-963-8

⁴³ LIEHM, Jan, Antonín, *Ostře sledované filmy*. Praha 2001. ISBN 80-7004-100-5. Rozhovor s Ladislavem Helgem

4.1. Bohumil Hrabal a Československá nová vlna

Jak řekl Karel Kosík: „jsou tu společné rysy, společný jmenovatel, který vstoupil do popředí právě v letech 1956-1958 a projevil se nejvýznamněji v kinematografii: česká kultura se v té době soustředila na existenciální problémy člověka... V základní otázce ‚Kdo je člověk?‘ spočíval stěžejní kritický a politický moment české kultury... Podstatná polemika spočívala v tom, že proti oficiální, dalo by se říci vládní koncepci člověka, postavila kultura koncepci zcela jinou.“⁴⁴ Tato vládní koncepce člověka by se dala nazvat koncepcí schematickou. Mladí režiséři se naopak snažili odstříhnout od minulosti, od politických témat, od témat, která jim byla přikazována shora, od budovatelských příběhů mladého dělníka, od schematismu. Chtěli vyjádřit něco, co jim nebylo nuceno a přestože byl Bohumil Hrabal o několik generací starší než režiséři nové vlny, v pohledu na svět si byli v mnohém podobní. Hrabalova tvorba, jak píše Zdeněk Pešat „po celou dobu své existence balancuje na reálné, naprosto nepomyslné, přece však neuchopitelné a často iracionální čáře oddělující to, co je ještě přípustné, od toho, co už ne, a tak se ocitá tu na té, tu na oné straně hranice. Zavinila si to sama svou spjatostí s moderním uměním a svou nekonvenčností, groteskností a zároveň lidovostí, vypravěčskou posedlostí, fantastičností, hyperboličností, obdivem k viditelnému světu, absurditou i jemným humorem, simultaneitou nesouřadných dějů i kolážovitostí, smyslem pro životně drsný i citově jímající detail a mnoha dalšími vlastnostmi.“⁴⁵ a právě tohle hledala nová vlna. „Spatřovali v něm [v Hrabalovi, doplnila J.K.M] příklad literatury, která je ‚neliterární‘ a neakademická, která rezignuje na ‚velká‘ témata a která i v těch pohozených ‚perličkách na dně‘ dokáže zahlédnout groteskně tragickou tvář epochy. Hrdinové? Většinou nic víc, než figurky; vegetují na periférii společnosti, vyšinuté mnohdy až k bizarnosti, ale každým momentem ‚své‘ dokonale nezávislé ve své lidské existenci, jež nepřestává být reálnou, třebaže se mnohdy jeví až absurdní“.⁴⁶ Oblibu Hrabala u režisérů nové vlny dokazuje i spolupráce Ivana Passera s Hrabalem na

⁴⁴ KOSÍK Karel, rozhovor z roku 1968 s A. J. Liehmem, In *Generace*. Praha 1990, str. 323

⁴⁵ PEŠAT, Zdeněk: Generační souvislosti. In JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef (ed.) *Hrabaliana: Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*. Praha 1990. s. 4. ISBN 80-85190-04-4

⁴⁶ ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. s. 130

filmu *Legenda o krásné Julince*. Tento film bohužel nevznikl, domníváme se, že z důvodu Passerovi emigrace do USA.⁴⁷

⁴⁷ NFA, f FSB dokument *Dramaturgický plán na rok 1968*, s. 70 [viz fotografická příloha]

5. Spolupráce Hrabalova a Menzelova

5.1. Bohumil Hrabal

Bohumil Hrabal se narodil v roce 1914, svým věkem náležel k válečné generaci spisovatelů.⁴⁸ Energie, syrovost, poetická krása, totální realismus, to vše jsou slova, která charakterizují jeho texty. Období Hrabalovy tvorby je obdobím velmi dlouhým, tvoří takřka do konce svého života, tedy do devadesátých let. Na sklonku svého života sice již nenapsal žádný zásadní prozaický text, ale stal se autorem velmi oblíbeným, čteným a tudíž významným. Po převratu měli lidé konečně přístup k jeho textům. Hrabalovo tvůrčí období rozdělíme na několik částí:

- 1) Psaní do šuplíku
- 2) Umazávání se prostředním⁴⁹
- 3) Zákaz tvorby, opětovné tvoření do šuplíku
- 4) Obsluhoval jsem anglického krále a Příliš hlučná samota
- 5) Vzpomínky

Toto dělení jsme zvolili s ohledem na Hrabalův literární a umělecký vývoj. Brali jsme ohled především na jeho literární texty, které ovlivnily jeho další tvorbu a život. Výchozím literaturou pro nás byly tři studie a to *Funkce vybraných opakujících se motivů v díle Bohumila Hrabala*⁵⁰ od Vlastimila Čecha, kde se autor primárně zabývá studiem inspirací a motivací Hrabala; *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*⁵¹ od Milana Jankoviče, v níž Jankovič pracuje s Hrabalovými motivy a ideovými inspiracemi; a *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*⁵² od Václava Kadlece v níž se autor snaží postihnout

⁴⁸ LEHÁR, Jan – STICH, Alexander – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2006. s. 794. ISBN 978-80-7106-963-8

⁴⁹ HRABAL, Bohumil. *Perlička na dně*. Praha 2006. s. 7. ISBN 80-204-1542-4

⁵⁰ ČECH, Vlastimil. *Funkce vybraných opakujících se motivů v díle Bohumila Hrabala*.

⁵¹ JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*.

⁵² KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*

komplexně vývoj Hrabalovy tvorby a všech aspektů, které Hrabala ovlivnily. Právě Kadlec dělí Hrabalovu tvorbu na několik vývojových období. Jeho dělení se opírá o zásadní „životní a umělecké situace“.⁵³ Rozhodli jsme se tedy přistoupit k dělení, které by charakterizovalo Hrabalův umělecký vývoj. Etapy vývoje se samozřejmě vzájemně prolínaly a nelze považovat naše rozdělení za striktní, proto neuvádíme ani přesné rozmezí mezi letopočty.

5.1.1. Psaní do šuplíku

Hrabalova studia byla velmi bouřlivá, započalo to již na základní škole, kdy často propadal z různých předmětů. „Nedostatečně“ byla známka, která bývala na Hrabalových vysvědčeních ta nejčastější. Přesto se přihlásil na Univerzitu Karlovu, kde začal studovat na právnické fakultě. Přestěhování do hlavního města pro Hrabala znamenalo životní zlom, seznamuje se s výtvarným uměním a s mnohými postavami, které později ovlivní jeho texty. V tomto období, podle Václava Kadlece, Hrabal psal především básně, které „byly adekvátní jeho věku a době“.⁵⁴ Jankovič se však tímto Hrabalovým tvůrčím obdobím nijak nezabývá, jeho pozornost se soustřeďuje až na sbírky pozdější, které jsou inspirovány poetismem a surrealismem.⁵⁵ Tehdy se také Hrabal stává krátce členem komunistické strany. Čech⁵⁶ ve své práci zdůrazňuje, že v tomto období se Hrabal začíná intenzivně seznamovat s autory, kteří ho později v tvorbě tolik ovlivnili⁵⁷ a zároveň s avantgardními tendencemi, především s poetismem a surrealismem, které se později staly jeho ideovými inspiracemi. Psaní do šuplíku tedy odpovídá době, kdy Hrabal nepublikoval.

⁵³ KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*, s. 12

⁵⁴ Tamtéž, s. 15

⁵⁵ JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*.

⁵⁶ ČECH, Vlastimil: *Funkce vybraných opakujících se motivů v prózách Bohumila Hrabala*.

⁵⁷ ČECH uvádí, že autorů filosofických to byli především Nietzsche a Schopenhauer, z prozaických pak Kafka, Joyce či Deml.

5.1.2. Umazávání se prostředním⁵⁸

Toto období je pro Hrabala jedním z nejdůležitějších, od lyrického básnění se díky svým uměleckým známostem jeho tvorba posunuje o několik stupňů výše. V Praze se setkává s umělci, kteří ho, dle Václava Kadlece⁵⁹, v následujících letech ovlivnili ze všeho nejvíc: výtvarník Vladimír Boudník a filosof Zbyněk Fišer alias Egon Bondy. V tomto období Hrabal vystřídá několik zaměstnání, která jsou pro něj inspirativní. Jak sám Hrabal řekl, umazává se svým okolím, sbírá příběhy, zkušenosti, slovní výrazy. Během toho se stává mezi svými přáteli již známou osobností s nepřehlédnutelným literárním talentem. Pomocí nich získává Hrabal stipendium Literárního fondu⁶⁰ a může se tak plně věnovat svému psaní. V roce 1956 se oženil s Eliškou Plevovou, zvanou Pipsi. V tomto období zároveň chystá vydání své první sbírky, *Skřivánek na niti*. Titul byl připraven v roce 1959 v nakladatelství Československý spisovatel. Kadlec uvedl, že kniha byla připravena v nákladu 7000 výtisků, ale nikdy ovšem nevyšla. Toto období je zároveň obdobím montáží, koláží, lepení, stříhání. Vlastimil Čech se ve své práci zabývá rozdílem mezi Hrabalovou montáží, koláží a proláží,⁶¹ kde definuje, co vlastně tyto pojmy znamenají a zároveň tuto problematiku rozpracovává obsírněji.

5.1.3. Zákaz tvorby, opětovné psaní do šuplíku

V roce 1963 Hrabalovi vychází první oficiální kniha, povídkové texty *Perlička na dně*, za něž dostal Hrabal cenu nakladatelství Československý spisovatel za rok 1963 a o rok později za ni dostává Cenu nakladatelství Mladá fronta za nejlepší knihu.⁶² Kadlec i Jankovič ovšem poukazují na fakt, že v roce 1956 vydal Spolek bibliofilů Hrabalovy *Hovory lidí*, což byly dvě krátké povídky: *Večerní kurz a Setkání*.⁶³ V roce

⁵⁸ HRABAL, Bohumil. *Perlička na dně*. Praha 2006. s. 7. ISBN 80-204-1542-4. Hrabal v předmluvě k *Perličce na dně* uvádí, že každodenní styk s lidmi, jejich poslouchání, výměna zaměstnání ho nesmírně inspirovalo a Hrabal to nazval právě umazávání se prostředím.

⁵⁹ KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*. s. 16

⁶⁰ Tamtéž. s. 17

⁶¹ Pojem proláží užívá M. Slavíčková, která rozlišuje právě mezi koláží a proláží. Koláž je podle ní spojení textů různých autorů kdežto proláží je spojení textů čistě Hrabalových

⁶² ZGUSTOVÁ, Monika. *V rajské zahradě trpkých plodů*. Praha 2004. Str. 125. ISBN 80-207-1151-X

⁶³ KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*, s. 17. JANKOVIČ, Milan: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. s. 19

1964 vychází další povídková kniha, *Pábitelé*.⁶⁴ Václav Kadlec ve své studii uvedl poměrně podrobný rozpis Hrabalových povídek a povídkových knih, ve kterých byly povídky vydávány.⁶⁵ Jankovič rozdělil pohled na svět a poetiku *Perličky na dně* a *Pábitelů* na dvě linie a to na „krutý, protože taková je i skutečnost, o které autor vypovídá, a soucítící, pozorný k člověku, ale i hravý, protože jinak by byla ‚skutečnost‘ k neunesení“.⁶⁶ Tehdy dochází k mnohdy velmi radikálním zásahům do Hrabalových textů, příkladem toho může být redakční úprava povídky *Jarmilka*. Výrazy byly uhlazenější, promluvy okleštěné. V tomto období si Hrabala vybrali tvůrci nové vlny a natočili filmový manifest *Perlička na dně* (1965) a následně Jiří Menzel *Ostře sledované vlaky* (1967), za které obdržel Cenu Akademie, a poté *Skřivánky na niti* (1969), kteří putovali do trezoru a měli obnovenou premiéru až po Sametové revoluci, v roce 1990. Poté, co bylo Československo obsazeno ruskými vojsky, měl Bohumil Hrabal zákaz publikovat, stejně tak Jiří Menzel nesměl natáčet. Oba se stáhli do ústraní. Zároveň přichází o blízké příbuzné a přátele, kteří hluboce ovlivnili jeho tvorbu. Umírá strýc Pepín, Bohumilovi rodiče a blízký přítel Vladimír Boudník.

5.1.4. Obsluhoval jsem anglického krále a Příliš hlučná samota

V dobách těžké normalizace se Hrabal stává samizdatovým autorem, jeho díla jsou hojně přepisována a tudíž necenzurována. Texty proto mají několik podob a nikdo si není jistý, která je ta pravá. Kadlec uvádí, že Hrabal dosáhl stavu beztlíže.⁶⁷ A dále dělí Hrabalovu tvorbu na několik linií: retrospektivní (*Postřižiny*, *Městečko, kde se zastavil čas*); povídky, jež se od pábitelské roviny dostávají do roviny esejistické (*Příliš hlučná samota*); seřídění dopisů, rozhovorů, deníků a nezávadné povídky, za účelem opětovné možnosti publikovat (*Slavnosti sněženek*).⁶⁸ Jeho texty vycházejí hojně v edici *Petlice*. V tomto období Hrabal dosáhl svého vrcholu a to texty *Král* a *Příliš hlučná*

⁶⁴ KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*. s. 18

⁶⁵ Tamtéž str. 20. Kadlec tu podrobně rozepsal genezi jednotlivých Hrabalových povídek a zároveň podrobně rozepsal v jakých knihách povídky vycházely.

⁶⁶ JANKOVIČ, Milan. Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala. s. 10

⁶⁷ KADLEC, Václav. *Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal*. S. 25

⁶⁸ Tamtéž. s. 26

samota. Zároveň píše text *Něžný barbar*, vzpomínkovou poctu jeho příteli a dandyemu Vladimíru Boudníkovi, který v roce 1968 spáchal sebevraždu.

5.1.5. Vzpomínky

V období mezi 1982 a 1985 Hrabal sepisuje svůj vlastní životopis, vzpomínky. Z toho poté vznikla trilogie *Svatby v domě* (1984), *Vita nuova* (1984-1985) a *Proluky* (1985). Od roku 1986 je Hrabal systematicky zván k policejním výslechům kvůli jeho samizdatově vydávaným textům. Od sepsání trilogie Hrabal již nic zásadního nese-psal. Ke konci osmdesátých let absolvuje několik zahraničních turné po Evropě a jednu dokonce do USA. Umírá jeho bratr Slávek a manželka Pipsi. V roce 1997 Bohumil Hrabal umírá.

5.2. Jiří Menzel

Stejně jako u Hrabala jsme rozdělili Menzelovo tvůrčí období s ohledem na jeho tvorbu. K okolnostem Menzelova života byla dosud vydána pouze jedna životopisná studie a to studie Kateřiny Pošové *Jiří Menzel*.⁶⁹ Režisérovo tvůrčí období jsme rozdělili podle děl, která nejvíce ovlivnila jeho tvorbu, tedy: *Vlaky*, *Skřivánci na niti*, *Kdo hledá zlaté dno*, líbivé komedie jako například *Na samotě u lesa*, *Postřižiny* a *Král*. Tato díla formovala Menzelovu celkovou tvorbu a každé z nich má svébytné rysy, které charakterizují Menzelovu tvorbu v daném období.

⁶⁹ POŠOVÁ, Kateřina. *Jiří Menzel*.

- 1) Příprava filmaře, první úspěchy
- 2) Tvůrčí útlum, odsun do pozadí
- 3) Ohneš se, můžeš točit
- 4) Menzel dnes

5.2.1. Příprava filmaře, první úspěchy

Jiří Menzel absolvoval FAMU v roce 1963 pod vedením režiséra Otakara Vávry. Jeho absolventským snímkem byla filmová povídka *Umřel nám pan Foerster*.⁷⁰ Menzel, spolu se zbylými čtyřmi režiséry snímku *Perličky na dně*⁷¹, je považován za jednoho z hlavních tvůrců takzvané československé nové vlny. Manifestem této „skupiny“ byl již zmíněný povídkový film *Perličky na dně*, podle povídkové knihy Bohumila Hrabala *Perlička na dně*. Podle Hrabalovy předlohy natočil svůj další film a to *Vlaky*. Za tento počin se stal druhým československým filmařem, který obdržel Cenu filmové akademie, Oscara.⁷² Druhým Menzelovým celovečerním filmem byla adaptace Vančurova *Rozmarného léta*. Film hluboce poetický, stejně jako literární předloha. Následoval snímek *Zločin v šantánu*, podle scénáře Josefa Škvoreckého. Filmem, který ukončil na čas režisérovu kariéru, se stal snímek *Skřivánci na niti*, opět na námět Bohumila Hrabala, tentokrát dle povídkové knihy *Inzerát na dům ve kterém už nechci bydlet*. Film čekal na premiéru dlouhých třicet let. Tehdejší „normalizátoři“ se snažili film zcela vymazat z povědomí lidí. Například v knize Šárky a Luboše Bartoškových *Filmové profily* se o tomto filmu vůbec nezmiňují. Citujeme: „svou tvorbu šedesátých let (...) Menzel zakončil hudební komedií s kriminální zápletkou *Zločin v šantánu*“.⁷³ Film *Skřivánci na niti*, jako by nebyl. Třicet let byl film ostře sledován v trezoru, a to díky dr. Prušovi, tehdejšímu řediteli *Československého filmu*, jenž to v roce 1970 ÚV KSČ zdůvodnil takto: „Z obecně humanistických principů film v širším kontextu

⁷⁰ POŠOVÁ, Kateřina. *Jiří Menzel*. S. 4

⁷¹ Viz s. 11

⁷² Před Menzelem tuto cenu obdržel Ján Kadar a Elmar Klos za film *Obchod na korze*

⁷³ BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš: *Filmové profily (II. upravené a doplněné vydání)*. Praha 1986. Heslo Menzel Jiří

zpochybňuje princip třídnosti, satirizuje přeměny, ke kterým došlo po Únoru 1948, a celý proces budování socialismu“.⁷⁴ Menzel nesměl točit.

5.2.2. Tvůrčí útlum, odsun do pozadí

Poté, co byli *Skřivánci na niti* vymazáni z povědomí se Menzel uchýlil k divadlu, režíroval inscenace jak u nás, tak v zahraničí, hrál ve filmech svých kolegů a mnohdy se ukázal v divadelních inscenacích. Přestože měl mnohokrát možnost emigrovat, nikdy to neučinil.

5.2.3. Ohneš se, můžeš točit

Pošová uvádí, že až v roce 1974 režim dovolil natáčet Menzelovi *Kdo hledá zlaté dno*, budovatelské drama díky kterému odčinil své předchozí umělecké prohřešky. Mnozí režisérští kolegové mu měli za zlé, že se zaprodal režimu.⁷⁵ Sám Menzel tuto skutečnost komentoval: „když už jsem na práci v době normalizace a různá pokoření s tím související přistoupil, nebylo to proto, abych si mohl dělat filmy jen pro svoje potěšení nebo přivýdělek. To jsem mohl dělat jinde snadněji. Pokořil jsem se proto, abych mohl dělat filmy doma, a to filmy, které mají smysl.“⁷⁶ Následovaly laskavé české komedie. Z nichž uvedme například *Na samotě u lesa*, podle scénáře tvůrčí dvojice Svěrák a Smoljak, kde se laskavým způsobem vyrovnávají s velkoměšťáctvím; *Báječní muži s klikou*, film, jež oslavoval 80. výročí vzniku kinematografie u nás. Poté přišly další filmy podle knih Bohumila Hrabala, *Postřižiny*⁷⁷ a *Slavnosti sněženek*. Následovala další spolupráce s divadlem a televizí. V sedmdesátých letech natočil Menzel pro německou televizi komedii *Čokoládoví čmucharové* – televizní film, který se zcela podřizuje bontonu tehdejší západoněmecké televizní komedie. Menzelův specifický filmařský rukopis tu nenajdeme. *Čmucharové* jsou velmi šablonovitou

⁷⁴ POŠOVÁ, Kateřina: Jiří Menzel. s. 19

⁷⁵ Tamtéž s. 21

⁷⁶ Respekt č. 37, roč. 1997. < <http://respekt.ihned.cz/c1-36082640-dopisy> >

⁷⁷ Podle Kateřiny Pošové byl film *Postřižiny* mezi léty 1975-1985 nejnavštěvovanějším československým filmem, viděly ho přes dva miliony diváků

detektivní parodií na tehdejší americké špionážní filmy. Až v roce 1989 se režisér opět vrací ke své svébytné poetice a to filmem *Konec starých časů*, podle stejnojmenné knihy Vladislava Vančury.

5.2.4. Menzel dnes

Po převratu se stalo několik zásadních změn. Nejdůležitější byla změna politická. Osvobození veškeré tvorby z politického a ideologického dohledu. Po dlouhých letech nastala tvůrčí svoboda. Ovšem s touto svobodou přišla i omezení. Dříve státem zcela financovaný filmový průmysl se stal soukromým sektorem a peníze si musel sehnat na svůj film každý sám. Menzel v této době natočil dva filmy, *Neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina* a po dlouhém odmlčení přišel až v roce 2006 s dalším hrabalovským filmem: *Král*. Který je prozatím jeho posledním celovečerním snímkem.

Jiří Menzel „vlastní“ jakýsi český monopol na hrabalovské předlohy.

Z jiných českých režisérů se o to pokusili pouze tři.

Dušan Klein svým filmem *Andělské oči*, dle povídky *Bambini di Praga*. O němž Jan Čulík napsal: Hrabala fascinovaly magické, intenzivní okamžiky života, proto se zájmem líčil pábení pojišťovacích agentů. Jeho povídka *Bambini di Praga*, na níž je film založen, jiskří v důsledku Hrabalovy verbální i vizuální virtuozity – do filmu se z toho dostal jen chabý odvar.⁷⁸

Dalším, kdo se pokusil pracovat s hrabalovskou předlohou, byl režisér Petr Koliha filmem *Něžný barbar* podle stejnojmenné novely. Podle Jana Čulíka se: „filmu podařilo citlivě použít četné vizuální i věcné motivy z Hrabalových textů, aniž by došlo k jejich zkreslení či zjednodušení. Z mnohých lyrizujících hrabalovských epizod dokázal režisér na prostoru devadesáti minut vytvořit souvislý příběh, který udrží divákovu pozornost“.⁷⁹

⁷⁸ ČULÍK, Jan: *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno 2007. Str.185. ISBN 978-7294-254-1

⁷⁹ Tamtéž . s. 127

Posledním, kdo využil dílo Bohumila Hrabala jako předlohu pro filmovou adaptaci, byla česko-francouzská režisérka Věra Cais, která se pokusila o zfilmování *Příliš hlučné samoty*. Podle Jana Čulíka se jí to nepodařilo „pokus Věry Caisové o filmovou adaptaci jednoho z nejvýznamnějších Hrabalových literárních textů se mívá účinkem. Je poučný jako experiment, který dokazuje, že je možné do filmové podoby doslovně převést celou řadu motivů, scén, obrazů i výroků, přesto však z původního – vynikajícího – literárního díla nezůstane nic.“⁸⁰

Na hrabalovské téma natočil Menzel celkem šest filmů: *Smrt pana Baltazara*, *Vlaky*, *Postřižiny*, *Slavnosti sněženek* a *Král*. Na všech, krom *Krále*, se Hrabal podílel i jako scénárista a ve většině snímků se dokonce objevil v malých epizodických rolích.

5.3. Hrabalova a Menzelova stylistická dominanta v Ostrě sledovaných vlacích a v Obsluhoval jsem anglického krále

5.3.1. Bohumil Hrabal

Hrabalovo vyprávění je založeno na samotné podstatě potřeby vyprávět, tedy na lidských promluvách, což je takzvané „pábení“⁸¹. Ve *Vlacích* se nesetkáváme se stejným „pábením“ jako je tomu v *Perličce na dně*. Vyprávění ve *Vlacích* je specifickým druhem *pábení*. Blíže se této problematice budeme věnovat v kapitole věnované textové předloze *Vlaků*.

Hrabal se postupně během svého uměleckého vývoje dostává do způsobu psaní,

⁸⁰ ČULÍK, Jan: *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno 2007. Str. 550. ISBN 978-7294-254-1

⁸¹ Jiří Holý píše o pábení toto: „Slovo ‚pábit‘ použil již Vrchlický, ale proslavilo se až Hrabalem. Pábitelé jsou lidé, nekonvenční a ‚posunutí‘, ztřeštění fantastové, posedlí svými sny a stále žasnoucí. Významnou úlohu v Hrabalových dílech mívají dialogy – někdy jsou to ‚hovory lidí‘, zachycované se smyslem pro originální řečové gesto, jindy spíš rozvedené tragikomické a groteskní scény. In LEHÁR, Jan – STICH, Alexander – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2006. s. 795-796. ISBN 978-80-7106-963-8

keré Milan Jankovič pojemovává jako „*alla prima*“⁸² tedy psaní „proudem“ (jak to nazval sám Hrabal). Tímto proudem je napsán román *Obsluhoval jsem anglického krále*. U Hrabala je veledůležitým aspektem především styl vyprávění, tedy často neužívaná interpunkce, hovorové výrazy, mnohdy vulgarismy, argot atd. Pojmem ozvláštnění tu rozumíme především to, že Hrabal poskytl svému vyprávění nový, jiný rozměr. Stejně ozvláštnění použil například Marcel Duchamps, když vystavil v galerii pisoár a nabídl tak předmět každodenní lidské potřeby jako umělecký artefakt. Už to nebyl pisoár, ale umělecké dílo a to proto, že bylo ozvláštněno prostředím, kam bylo umístěno. Hrabal nevypráví klasickým způsobem, našel si svérázný způsob sdělení, se kterým pracuje a které se postupně vyvíjelo. Bordwell s Thompsonovou podobný způsob ozvláštnění nazývají stylistickou dominantou. Hrabalovo vyprávění má totiž naprosto originální stylistickou dominantu, pomocí které ho můžeme naprosto bezpečně identifikovat.

Jedním z ojedinelých rysů Hrabalovy tvorby je „poezie krutosti“.⁸³ Jedná se především o kruté obrazy, na které Hrabalův vypravěč nahlíží vlastním pohledem, pohledem romantickým. „A vytrhl jednu ruku z kurtů a hmátl pod postel a vzal skleněného bažanta a strašlivou silnou jej hodil, ten bažant přeletěl celou místnost a roztránil se o stěnu, u které jsem ležel, a ta rozprsklá moč postříkala Mášu, odcházela a ve vlasech se jí třpytily krůpěje (...)“⁸⁴ nebo „Když jsem došel k těm mrtvým koním, posadil jsem se jednomu na břicho a opřel hlavu o jeho nohu. Hlava druhého koně na mne zírala vyřeštěným okem, jakoby i ten mrtvý kůň se mnou prožil to, co se mi před chvílí mohlo stát“.⁸⁵

5.3.2. Jiří Menzel

Za nejvýraznější Menzelovu stylistickou dominantu považujeme jeho zjemňování Hrabalovy „poezie krutosti“. Menzel má tendence veškeré tyto pasáže

⁸² JANKOVIČ, Milan: Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala. s. 94

⁸³ MRAVCOVÁ, Marie: Čtvero literárních inspirací. In *Filmový sborník historický 4: Česká a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 83. ISBN 7004-028-9

⁸⁴ *Vlaky*, s. 52

⁸⁵ Tamtéž, s. 31

vynechávat nebo přepracovávat do přijatelné, přátelské polohy. Což považujeme za zásadní odklon od Hrabalovy poetiky. Takovou snesitelnější polohou je například scéna, kdy si Miloš v hodinovém hotelu podřezává žíly. Textový vypravěč tuto příhodu líčí: „A potom jsem nastavil zápěstí a prořízl si pravou rukou zápěstí levačky... a pak jsem vši silou udeřil zápěstím pravačky na tu obrácenou čepel zatemovanou do štokrlete. A vložil jsem obě ruce do horké vody, díval jsem se, jak zvolna ze mne vytéká krev, jak je voda růžová, jak ale pořád ta červená krev tak znatelně proudí, jako by mi ze zápěstí někdo vytahoval dlouhý, pérující červený fáč, tančící závojíček... a potom jsem houstl ve vaně, tak jako houstla ta barva, kterou jsme natírali ten plot kolem celých státních dílen a museli jsme do ní lít terpentýn...a hlava se mi naklonila a do úst mi tekla malinová limonáda, která ale byla lehounce slaná“. Menzel tuto scénu líčí velmi stylizovaně. Miloš narazí rukou do břitvy a ze zápěstí se mu pomalým způsobem řine krev a následně je záběr na Milošův obličej, jak pozoruje své krvácení – žádný záběr na ruce a na krev – a poté je Milošův obličej zahalen do páry. Nabízí se nám tu minimalistické zobrazení sebevraždy, na rozdíl od Hrabalova vyprávění. Menzelův odpor k naturalistickým výjevům je ještě patrnější v celkovém závěru filmu. Hrabal popisuje Milošovo umírání naturalistickým způsobem – celkově ovšem s jistou dávkou nadhledu, protože Miloš je už se svým koncem smířen: „A najednou jsem uviděl to, co asi pořád viděl pan výpravčí Hubička, že jsem ztracený, že mohu jedině čekat, až ten vlak vyletí do povětří, že kdyby nic jiného, tedy jen tohle mi musí v téhle situaci stačit, protože nic mne nemůže čekat než smrt, buďto umřu na ten průstřel, nebo mne najdou a Němci mne pověsí nebo zastřelí, tak jak to mají zvykem, a tak mi přišlo a došlo, že jsem byl určen pro jinačí smrt, než o kterou jsem se pokusil tam v Bystřici u Benešova (...)“.⁸⁶ Při tomto výjevu zároveň Hrabal ukazuje, že Miloš už není tím naivním a prostým chlapcem na počátku, ale dospělým mužem. Díky shodě okolností Miloš umírá společně s německým vojákem, se kterým je v určitém souznění. Naprosto smířen se svým osudem.

⁸⁶Vlaky, s. 69

6. Ostře sledované vlaky Bohumila Hrabala

Novela *Vlaky* vznikla spojením dvou Hrabalových raných povídek – *Fádní stanice* a *Kain*.⁸⁷ Uvedli jsme, že Bohumil Hrabal tvořil takzvané „proláže“, což je podle M. Slavičkové⁸⁸ koláž, kterou autor tvoří pouze ze svých vlastních textů. Takovým případem jsou *Vlaky* – jsou „proláží“ dvou povídek: *Kain* a *Fádní stanice*. Spojení obou textů v jeden celek způsobuje plynulé prolínání (plynulé přechody) mezi scénami. Každá událost plynule navazuje na další. I přes změny prostředí a celkového děje na sebe vše navazuje v plynulém sledu nepřerušovaného vyprávění.

Příběhové schéma novely vychází především z Hrabalova oblíbeného tématu každodennosti. Ústředním motivem povídky je jeden den v zapadlé vlakové stanici za druhé světové války. Postava Miloše Hrmy, mladička s naivním a dětským pohledem na svět, vypráví příběh stanice, postav a svoje vlastní životní trauma. Stejně jako v povídkách *Perlička na dně* se setkáváme i zde s takzvaným *pábením*, kde na sebe jednotlivé postavy vyprávěním navazují. Tímto navazováním máme na mysli vyprávění postav, jejichž příběhy se vzájemně doplňují a rozvíjejí. Z těchto *pábitelských* postav je zřejmé, že jim vyprávění činí radost. Shledáváme, že některé rysy má Miloš-vypravěč s těmito *pábiteli* společné. Miloš je postavou ve vyprávění a zároveň samostatným vypravěčem, který vypráví jednu příhodu za druhou, navazuje na příhody předchozí a tím tvoří specifický druh *pábení*. Sám Hrabal *pábení* charakterizuje takto: „pro literaturu je pábitel cenný tím, že už v typu je ozvláštňovatel. A nadto je přirozenou vyrovnávkou proti typu civilizačnímu, intelektu. (...) Pábitelé jsou lidé, kterých si nikdo nevšiml, kteří jsou skoro na konci společenského žebříčku, kteří snad ani nemají tuze vzdělání, a když, tak jim spíš vadí (...)“.⁸⁹ Je třeba dodat, že uvedená každodennost a radost z vyprávění jsou v termínu *pábení* spjaty se společenskou marginalizací postav. *Pábitelé* oplývají neakademickým rozumem, bez závislosti na jejich dosaženém vzdělání.

⁸⁷ KADLEC, Václav: Bázlivý hrdina Bohumil Hrabal, s. 21

⁸⁸ SLAVÍČKOVÁ, Miroslava. Hrabalovy literární koláže. Praha 2004. ISBN 80-7304-051-4

⁸⁹ HRABAL, Bohumil. Pábitelé. Praha 1969.

Prostřednictvím vyprávění hlavního hrdiny, nádražního eléva Miloše Hrmy je představena malá vlaková stanička a její každodenní rutinní chod. Vyprávění je vedeno v ich-formě. Milošovy pohledy a popisy mají reportážní rysy. Reportáž v podání Miloše je založena na velmi podrobném popisu prostředí. Popis se nevyhýbá ani smyslovým přirovnáním jako například: „slyšel jsem, jak moje mokrá tvář hasí vápno, a ta vůně byla to poslední, co jsem vnímal“.⁹⁰ Pomocí reportážního pohledu jsou představeny postavy a to často v naprosto obyčejné situaci, jako je například krmení holubů a s tím spojený trus na kalhotách.⁹¹ I když je Miloš hlavní postavou, málokdy se setkáme s tím, že by s někým komunikoval nebo někdo komunikoval s ním. Miloš je postavou velmi tichou, bojující sama se sebou. Je nemluvný a zaražený chlapec, který vede časté vnitřní monology a málokdy si dovolí vyslovit vlastní názor nahlas.

„Ten čas jsme bydleli za městem, až potom jsme se přestěhovali do města, a já, že jsem byl zvyklý na samotu, jak jsme do města přijížděli, celý svět se mi úžil. Od té doby, jen když jsem vyšel za město, jedině tak jsem vydechl. A zase, jak se přes most úžily ulice a uličky, úžil jsem se i já, pořád jsem měl a mám a budu mít dojem, že za každým oknem jsou nejmíň jedny oči, které se na mne dívají. Když mne někdo oslovil, červenal jsem se, protože jsem měl dojem, že všem lidem na mně něco vadí.“⁹²

Jan Bernard ve své studii *Obraz lesa v českém filmu 60. let*⁹³ tvrdí, že „les měl pro člověka odjakživa ambivalentní charakter. Hledal v něm bezpečí, úkryt i potravu (...)“.⁹⁴ Stejnou roli má les pro Miloše, nehledá v něm potravu, ale lesy a jakákoli příroda pro něj znamenají svobodu. Šanci se v klidu nadechnout a být sám sebou. Tato úzkost souvisí s Milošovými nedostatky v komunikaci a v sociální interakci. S celkovou uzavřeností koresponduje i velmi důležitá vlastnost a to je Milošova vlastní nevyhraněnost. Tato nevyhraněnost je nejmarkantněji znát již v úvodní kapitole, kde vypráví o své rodině. Nejdříve začne vyprávění o svém tatínkovi, který sbírá kovový šrot, a plynule se dostane až k dědečkovi, který byl hypnotizérem a snažil se zastavit německé tanky silou mysli. Miloš tuto rodinou historií vypráví dětským pohledem, sám totiž neví, co si o své rodině má myslet. Historie postavy je nám představena Milošem,

⁹⁰ *Vlaky*, s. 32

⁹¹ *Tamtéž*, s. 42

⁹² *Tamtéž*, s. 14

⁹³ BERNARD, Jan: *Obraz lesa v českém filmu 60. let*. In *Filmový sborník historický 4: Český a slovenský film 60. let*. Praha 1996. ISBN 7004-028-9

⁹⁴ *Tamtéž*, s. 67

ale ve vyprávění je znát vliv lidí okolo něj (sousedů), kteří jeho rodinu považují za povaleče. Miloš ani sám není schopen vysvětlit, proč se dal na dráhu vlakového výpravčího. Tato jeho nevyhraněnost prostupuje celé vyprávění, mnohdy omezené na slepé přejímání názorů okolí.

Přestože je Miloš konfrontován s válkou a válečnými situacemi, válku nevnímá. V samém počátku vyprávění popisuje jak „předevčírem nepřátelský stíhač přestřílel nad naším městečkem německou stíhačku tak, že jí ustřelil křídlo“.⁹⁵ Přestože je rok 1945, Miloš stále nemá ujasněno, kdo je nepřítel, jestli Němci, nebo druhá strana. Nevnímá válku. Je jí nedotčen a to i přesto, že mu Němci přejeli dědečka tankem a ten mu uskrípl hlavu.⁹⁶ Samotnou válku začne Miloš vnímat až při konfrontaci s příslušníky SS, kteří jej vezmou do zajetí. Důležité tu ovšem je, že i když ho vojáci vzali jako zajatce, Miloš je nevnímá negativně. Popisuje jak „byli krásní spíš jako by psali básničky nebo šli hrát tenis“,⁹⁷ nedochází mu skutečné ohrožení, v němž se nacházel. Z této situace nakonec vyvázne v pořádku. Možné ohrožení si začne uvědomovat prostřednictvím detailů, které potkává na cestě zpátky do stanice „když jsem došel k těm mrtvým koním, posadil jsem se jednomu na břicho a opřel hlavu o jeho nohu. Hlava druhého koně na mne zírala vyřeštěným okem, jakoby i ten mrtvý kůň se mnou prožil to, co se mi před chvílí mohlo stát“.⁹⁸ Teprve až po této zkušenosti začne Miloš věnovat pozornost válečným zvěrstvům, jakoby se probral z otupění. Tento aspekt, který Marie Mravcová nazvala „poezií krutosti“,⁹⁹ je velmi důležitým v Hrabalově tvorbě. „Poezii krutosti“ Mravcová dále nerozvádí. Během zkoumání Hrabalových *Vlaků*, jsme dospěli k závěru, že tuto „poezii“ je možno dále rozlišit na dvě linie. První linií zmiňované „poezie“ je fokalizace vypravěče na kruté detaily, pomocí kterých pojmenovává hrůzy války. Miloš nechápe obecný důsledek válečného dění, on je schopen pochopit pouze konkrétní události, které se ho přímo týkají, které je schopen vidět a cítit. To jsou zmiňované detaily „poezie krutosti“ utvářející jeho myšlení. Tyto detaily jsou popsány navýsost lyricky. Miloš si

⁹⁵ *Vlaky*, s. 11

⁹⁶ *Tamtéž*, s. 14

⁹⁷ *Tamtéž*, s. 27

⁹⁸ *Tamtéž*, s. 31

⁹⁹ MRAVCOVÁ, Marie. Čtvero literárních inspirací. In *Filmový sborník historický 4: Český a slovenský film 60. let*. Praha 1996. S. 83 ISBN 7004-028-9

například sedá na mrtvolu koně, jakoby si sedal na pohodlnou pohovku. Další ukázkou prvního druhu „poezie krutosti“ je sekvence, kdy Miloš pozoruje vlak s telaty „vyskočil jsem na platon vagónu a podíval jsem se dolů. A všechen ten dobytek byl ozhrbivý, několik jich tam leželo mrtvých, jedné krávkě viselo od zadku mrtvé, zahnívající tele... všude jen hrozné páry očí tiše vyčítajících, umučených očí, nad kterými jsem zalomil rukama. Celý vlak dobytých vyčítajících očí.“¹⁰⁰ Tyto detaily a hrůzy začne Miloš vnímat až po té, co jej příslušníci SS vezmou do krátkého zajetí. Před tím je v epicentru jeho myšlení pouze vlastní problém s ejakulací. Druhou linií „poezie krutosti“, jež Hrabal užívá, je užívání „ošklivých“ detailů. Ty činí danou situaci výjimečnou a tím i krásnou. Jako příklad může sloužit seznámení Miloše s Mášou při „tupání“¹⁰¹ plotu: „nastavil jsem ústa a skrz ten natřený drát jsme se políbili, a když jsme otevřeli oči, ona měla na ústech takovou červenou kundičku a já taky, rozesmáli jsme se a od té doby jsme byli šťastní“.¹⁰²

5.2. Kompoziční motivace a vlastnosti vyprávění

Kompoziční motivací je ve *Vlaciích* samotná podstata vyprávění, protože právě začátek neurčitě směřovaného vyprávění je zásadním aktem konání. Ono bezdůvodné vyprávění je započato jakoby samovolně, ale postupně se přeměňuje v uvědomění si válečného dění. *Vlaky* jsou založeny na vyprávění, specifickém v tomto případě jiným druhem *pábení*, které je doprovázeno dvěma liniemi poezie krutosti. Samotné *pábení* je vyprávěno pomocí plynulých přechodů mezi jednotlivými scénami dění a vytváří nelehce definovatelnou kompoziční motivaci. Při zpětném pohledu však vystává právě dětský pohled na svět jako zásadní pro celé dění a vyprávění. Takže podstatou kompoziční motivace je v tomto případě samotný začátek vyprávění, které dochází vlastní sebereflexí, jež není založena jen na uvědomování si válečných událostí, ale i na podstatě samotného *pábení*. Kompoziční motivace tu plynule přechází, podobně jako plynule přechází děj mezi scénami, do procesu vyprávění.

¹⁰⁰ *Vlaky*, s. 39

¹⁰¹ Tamtéž, s. 31

¹⁰² Tamtéž, s. 31

Jak jsme uvedli, Bordwell rozlišuje u vypravěče tři základní vlastnosti: komunikativnost, stupeň informovatelnosti a vědomí sebe samého.

Miloš jako vypravěč je omezený v komunikativnosti, protože sám určuje, které informace nám sdělí. V úvodu knihy se nám vypravěč shodný s postavou představuje pomocí svých vlastností. Svoji fyzickou podobu nám tají a není po celou dobu vyprávění nijak přiblížena. Jediné, co se o jeho vzhledu dozvídáme, jsou jizvy na ruce, které vznikly při pokusu o sebevraždu. Právě zatajování fyzické podoby klade důraz na vnitřní svět postavy – vypravěče, který je fyzicky demonstrován zranitelností, jizvami.

Miloš je postavou poměrně informovanou. Jako vyprávějíci postava ví pouze to, co zažije či zjistí. Zjednodušeně řečeno, není nad věcí. To ovšem neznamená, že není možné rozeznat jistou míru nekomunikativnosti. Příkladem omezené informovatelnosti je aféra výpravčího Hubičky se Zdeničkou. Tuto událost se Miloš dozvídá pouze z vyprávění postavy přednosta. Právě omezenost v informovatelnosti nás vede k závěrům týkajících se nejen jeho znalostí, ale i schopnosti poznání. Máme namysli jeho uvědomění si válečných hrůz, které si, jak jsme již zmínili, uvědomuje až během vyprávění. Jeho dětské nahlížení na svět je tu do značné míry označitelné taktéž jako omezený stupeň informovatelnosti.

Miloš si jako vypravěč není vědom sám sebe, protože za celé jeho vyprávění není narace přímo směřována k někomu třetímu, tedy ke čtenáři. Jeho vyprávění je sice neurčitě cíleno, ale Miloš nikdy konkrétně nezdůrazní komu a proč. Vyprávění, plné postupného sebeuvědomění, je směřováno jako tichý, nikomu neadresovaný, vzkaz o vývoji vnímání světa jedné postavy. Uvědomění si vlastní zodpovědnosti v dosavadním životě, v dětském pohledu na svět.

7. Ostře sledované vlaky Jiřího Menzela

Filmové *Vlaky* mají lineární narativní linku. Jedna scéna plynule navazuje na druhou a mnohdy je těžké rozpoznat, zda se jedná o scénu předchozí nebo už následující. Tato plynulost přechodu mezi scénami vystihuje Hrabalovu lehkost vyprávění. Mezi scénami není jasný stříhový předěl, takže spojení scén ve výsledku vypadá, jakoby neustále plynul jeden celistvý tok vyprávění, napodobující živelnost a plynulost Hrabalova *pábení*. Tento druh skladby se nazývá ve filmu stříh „kontinuitní“.¹⁰³ Oproti tomu je v menší míře ve *Vlacích* takzvaný stříh „analytický“,¹⁰⁴ což je stříh, který kombinuje dvě paralelní situace a ukazuje střídavě děj na dvou místech filmového vyprávění. Tento druh skladby užil Menzel ve scéně, kde se Miloš probouzí v nemocnici a má rozhovor s psychiatrem, který mu radí, co má dělat, aby nenastalo takzvané „ejakulatio prekoks“.¹⁰⁵ Tento rozhovor je křížově střídán lamentováním matky Zdeničky Svaté nad zadnicí své dcery. Scéna kříží scénu. Milošův pasivní příjem informací tu je postaven proti aktivně lamentující matce. Prostor není sjednocen jako tomu je u kontinuitního stříhu, ale naopak zřetelně rozdělen převážně celky, které umožňují identifikaci prostoru.

Ve filmových *Vlacích* můžeme jasně identifikovat Menzelovy stylistické dominanty. To jest "zjemňování vůči vyznění předlohy" a "grotesknost" situací.

Jako nejvýraznější příklad obou uvedených Menzelových dominant považujeme samotný závěr filmu. Na rozdíl od literárního závěru *Vlaků* se ve filmu setkáváme se značně zmírněným koncem, kde je zcela potlačena Hrabalova nejvýraznější stylistická dominanty – „poezie krutosti“. Poté, co se Miloš oficiálně stane mužem pomocí sexuálního aktu, přečká s výpravčím Hubičkou ráno. Následuje záběr na Miloše, jak stojí na perónu v identickém postoji jako dříve výpravčí Hubička – rozkročen pozoruje nebe, píská si a drbe se v uchu – zpočátku se zdá, že se jedná o výpravčího Hubičku, díky stejné kompozici a velikosti záběru, ale kamera postupně přibližuje postavu, která

¹⁰³ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha 2008, s. 764. ISBN 978-80-7106-898-3

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 764

¹⁰⁵ *Vlaky*, s. 55

se posléze otočí a je možné rozpoznat Milošovy rysy. Z Miloše je muž, stejně jako jím je výpravčí Hubička (vykonal rituál). Následně přijíždí kárná komise a vypadá to, že celý plán vyhodit do povětří ostře sledovaný vlak padne za své. Ovšem jelikož Miloš rituálně dospěl, přejímá Hubičkův úkol. Menzel Milošovu smrt zobrazil zcela bez krve, s nadsázkou a ironií, Miloš se v podstatě vypaří kvůli výbuchu náloží. A stejně jak film začíná, tak končí – detailem na Milošovu čepici. Oproti tomu v literárních *Vlacích* je popsána Milošova smrt značně surovějším způsobem, samotná postava Miloše a jeho přeměna v muže je mnohem radikálnější, protože se rozhodne zavraždit zraněného vojáka a sám umírá. V závěru literárních *Vlaků* se zcela vytrácí Milošův naivní a dětský pohled na svět. Oproti tomu smrt Miloše ve filmu je spíše ve znamení situační komiky, kdy celé osazenstvo vlakové stanice spadne na zem kvůli tlakové vlně a Milošova čepice se přikutálí do záběru. Miloš jakoby dospěl pouze částečně, je pouze donucen okolnostmi k rozhodnutí. V duchu celého filmového vyprávění, poté, co Miloš poprvé sexuálně uspěje, v dobré náladě se pod tlakem okolností rozhodne vyhodit vlak do povětří, což se mu podaří, ale zemře. I jeho smrt je spíše v komickém duchu, jakoby se nedělo nic vážného. Grotesknost je docílená ve filmových *Vlacích* například vytvořením nové postavy pana Nováka, pracujícího na vlakovém nádraží společně s Milošem. Novákovy promluvy jsou tematicky velmi podobné Pepinovým lavinovitým nekonečným vyprávěním.¹⁰⁶ Oproti Pepinovi je ovšem pan Novák mnohem méně výraznou postavou. Nikdo ho neposlouchá, podobně jako postavu strýce Pepina ve filmu *Smrt pana Baltazara*. Vložení postavy má za účinek zgrotesknění celkového vyznění filmových *Vlaků*, protože situační komika s panem Novákem a jeho malými nehodami odlehčuje vážnost válečného dění.

Menzel celkově pozměnil kompoziční motivaci filmových *Vlaků*. Výše jsme uvedli, že identifikace motivační kompozice v literárních *Vlacích* je spojena od samého začátku s procesem vyprávění, respektive se specifikem hrabalovského *pábení*. Ve filmu je kompoziční motivace zcela zřejmá: Milošův problém s erekcí. Jak jsme uvedli výše, Menzel zásadně pozměnil Milošovu postavu a její motivaci. Poté, co se pokusí Miloš spáchat sebevraždu, se promění, ožije, stane se aktivním a začne více

¹⁰⁶ Problematice postavy Pepina se věnovala například Daniela ŘEČÍNSKÁ v práci *Typologická příbuznost Haškova Švejka a Hrabalova strýce Pepina*. Pardubice 2009

komunikovat se svým okolím. Obřadně předvádí svoje jizvy z nepovedené sebevraždy a na setkání se ptá po snadném zisku sexuálního aktu. Dění se točí kolem snahy o sexuální úspěch. Jakmile se Milošovi podaří uspět, pokračuje jeho omámení úspěchem až do tragikomického závěru, kdy umírá. Lehkost, grotesknost, nenásilné násilí a touha po sexu, jsou hybateli dění. Je to značné zjednodušení oproti předloze, které ovšem neodsouvá tuto adaptaci přímo do vulgární roviny.

Ve filmových *Vlacích* je postava vypravěče takzvaným diegetickým vypravěčem. Miloš je vypravěč informovaný, především díky tomu, že pečlivě sleduje své okolí a následně o tom diváka informuje a jeho vyprávění pevně souvisí s fabulí. S vlastností informovatelnosti zároveň souvisí i hloubka vyprávění. Hloubkou vyprávění Kristin Thompsonová¹⁰⁷ rozumí rozsah v jakém nám hlas (tedy Miloš) poskytuje přístup k duševním pochodům a stanoviskům ostatních postav. Zde se setkáváme s rozdílnými vlastnostmi, který má literatura a film. Literatura převážně popisuje. Film především ukazuje. Ani jedno tvrzení ovšem neplatí absolutně. Literární Miloš popisuje jen to, co vidí, nebo co převzal za své. Filmový Miloš se pohybuje v podobné rovině, ovšem vypráví více okrajové záležitosti, každodenní život vlakové stanice spojený s vlastní rodinnou historií. Nejdůležitější je na filmovém hlasu řešení sexuálních problémů, které jsou tím zdůrazněny. Hloubka vyprávění je tedy u obou vypravěčů podobná, ovšem nikoli významová náplň.

Filmový Miloš si je vědom sám sebe. Tvrzení můžeme podložit několikrát se opakujícím detailem na tvář postavy, která promlouvá směrem do obrazu, teoreticky tedy k divákovi. Diváka, ať skutečného či jeho představu, neoslovuje přímo. Sebeuvědomění, může korespondovat s odlehčeným vyprávěním, prokládaným groteskními situacemi.

Filmový Miloš je oproti mírně omezené komunikativnosti u literární předlohy, plně spolupracujícím vypravěčem. Jeho komunikativnost vychází především z fragmentů a útržků, které pochyty ve svém okolí. Pomocí těchto zachycených útržků Miloš vypráví příběh, ve kterém jsou náznaky „poezie“ Miloše literárního. Primární starostí filmového Miloše není vyprávění (jako tomu je v literárních *Vlacích*), ale jeho

¹⁰⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. s. 34

sexuální problém – tento aspekt je v epicentru Milošova života a samotné vyprávění se děje jakoby v zákulisí tohoto problému, což je zcela zásadní změna motivační kompozice ve filmových *Vlacích* oproti předloze – *Vlaků* literárních.

S vlastnostmi filmového vypravěče Miloše zároveň souvisí jeho celková uzavřenost v prostoru vlakové stanice a budovy nádraží. Vždy když se dostane mimo nádraží, přihodí se mu něco zlého (například jej zajmou příslušníci SS, podřeže si žíly, zemře). V rozboru literárních *Vlaků* jsme uvedli, že pro Miloše má ochránářskou roli les a příroda kolem něj. Ve filmových *Vlacích* je tato funkce prostoru přesunuta na nádraží a místa jemu nejbližší. Role nádraží jakožto teplého a domovského úkrytu proti nebezpečnému okolí tu ve výsledku představuje specifickou ukázkou „poezie krutosti“. Mimo líbivé a přátelské prostředí stanice se odehrávají kruté známky válečného dění. Ve filmovém zpracování jsou znaky „poezie krutosti“ nahrazovány rozdílným pojetím prostředí, což ovšem nevystihuje tuto několikrát zmiňovanou literární stylistickou dominantu u Bohumila Hrabala. Prostorové uzavření se pouze blíží dvojitému vyznění „poezie krutosti“, skutečně jí nevystihuje.

8. Závěr: Hrabalovy Vlaky a Menzelovy Vlaky

V celkovém srovnání literárních *Vlaků* a *Vlaků* filmových jsme došli k několika závěrům: Literární *Vlaky* mají hůře identifikovatelnou kompoziční motivaci. Filmové *Vlaky* mají kompoziční motivaci zcela zřetelnou a to Milošův sexuální problém. Literární Miloš-vypravěč je komunikativní, informovaný a není si vědom sám sebe. Filmový Miloš- je diegetickým vypravěčem, komunikativní, informovaným a je si vědom sám sebe.

Jak jsme uvedli, v mnohých rysech se filmové *Vlaky* shodují s předlohou *Vlaků* literárních. Přestože nastala tato shoda, domníváme se, že v celkovém výsledku jsou filmové *Vlaky* rozdílné nežli *Vlaky* literární. Tento rozdíl spatřujeme především v rozdílné motivační kompozici, což má za následek pozměnění celkové poetiky díla. V Hrabalových *Vlacích* se na velmi koncentrovaném prostoru setkáváme s několika vybranými motivy, které se navzájem prolínají a mají takřka stejné postavení – žádný z nich nevystupuje do popředí, jako je tomu u Menzelových filmových *Vlaků*. Těmito motivy máme namysli především Milošův sexuální problém, každodenní rutinu vlakové stanice v Kostomlatech, Milošův vztah s Mášou, Milošův problém s komunikací, obraz války a jejich hrůz. Všechny tyto motivy jsou u Hrabala v rovnováze a hrají stejně důležitou roli ve významu. Toto tvrzení podporuje i fakt, že novela *Vlaky* je zachycením pouze jednoho dne vlakové stanice. To znamená, že vyprávění Miloše se nesoustředí na jednu konkrétní motivaci, ale všechny jsou v rovnováze, žádná nevystupuje do popředí.

Oproti tomu jsme zjistili, že filmové vyprávění *Vlaků* je zaměřeno na Milošův sexuální problém, který vystupuje do popředí, a tím jsou potlačeny další motivace, které jsou ve vyprávění literárních *Vlaků*. Tím máme namysli například obraz války. Ve filmových *Vlacích* je Miloš konfrontován s válkou zřídka, a když už se s válkou setká tváří v tvář, jeho setkání není natolik zásadní, aby nad válkou začal uvažovat jinak.

Tato změna kompozice má za následek celkové zjemnění a odlehčení příběhu, Menzel mu dal punc jisté líbivosti především tím, že vynechal Hrabalův specifický

znak – „poezii krutosti“. Ve filmových *Vlacích* se nesetkáváme s žádnou ukázkou takového aspektu, i Milošův pokus o sebevraždu je zobrazen velmi stylizovaně a „odlehčeně“. Vynecháním tohoto základního rysu Menzel zcela přetvořil celkové vyznění příběhu, zdůrazněním situační komiky pomocí groteskních situací.

Ve filmových *Vlacích* se setkáváme s plynulým přechodem mezi scénami, což navozuje dynamiku vyprávění literárních *Vlaků*, totiž celistvý tok. Ve filmu je často užitý kontinuitní střih, který tuto plynulost způsobuje a tím Menzel dosáhl podobnosti s literárními *Vlaky*.

9. Obsluhoval jsem anglického krále

Hrabalův román *Král* vyšel poprvé v roce 1974 a to v samizdatové edici *Petlice*, oficiálně mohl být vydán až o patnáct let později.

Na tomto textu je možné sledovat Hrabalův výrazný literární posun. Od předchozího psaní ve stylu *pábení* se autor posunul směrem k próze se zřetelným filosofickým podtextem. Jan Dítě, hlavní hrdina textu, velmi živým a osobitým způsobem vypráví svůj životní příběh, svoji cestu za štěstím a poznáním. Od Hrabalových předchozích *pábitelských* textů je *Král* posunut ve stylově originální naraci, která plyne jako silný proud vzájemně se překrývajících vrstev v jednom celku. Často bez interpunkčních znamének, bez uvozovek se přímá řeč ztrácí v množství textu a tato ztráta ještě více vytváří dojem povídání u sklenice piva, stejně jako věty opakující se vždy na začátku a konci kapitoly: „Dávejte pozor, co Vám teďka řeknu“¹⁰⁸ a „Stačí Vám to, tím dneska končím“.¹⁰⁹

Hlavním hrdinou je Jan Dítě, pikolík, který se snaží vystoupat po společenském žebříčku. Přestože se mu podaří získat vytoužené bohatství, nedojde k očekávanému štěstí a životnímu naplnění. Jan Dítě je spíše anti-hrdinou a to především kvůli životním postojům a etické flexibilitě, což dokazuje během celého vyprávění. Podle Radko Pytlíka¹¹⁰ je jméno „Dítě“ zároveň charakteristikou celkového vzhledu a chování postavy. Jan Dítě, je spíše dítětem než dospělým mužem. Usiluje o to, aby se dostal z „dělnického“ prostředí do třídy milionářů.

Do prostředí hospod a hotelů přichází Jan jako patnáctiletý mladík, jako nepopsaný list papíru, který se postupně zaplňuje různými názory svého okolí. Názory svého okolí přejímá nekritickým způsobem, častokrát střídavě. Dle potřeby si flexibilně vytyčuje nové cíle a je schopen během krátké chvíle popřít vše, v co věřil. Chce být přesně takový, jako lidé, které obsluhuje, kterým slouží. Jeho cílem se stanou peníze, protože když má člověk peníze, stane se váženějším. Přejímá společenský úzus

¹⁰⁸ *Král*, s. 133

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 164

¹¹⁰ PYTLÍK, Radko. Doslov. In *Tři novely*. Praha 1989. Str. 329. ISBN 80-202-0059-2

majetnictví jako zdroje úspěchu a štěstí „avšak to políbení nebylo políbení mne, pikolíkovi od Zlaté Prahy, ale políbení těch dvou stovek, a vůbec těch peněz, které jsem měl já, já který mám ještě tisíc korun schovaných v posteli“.¹¹¹ Formování Janova charakteru je pro výstavbu textu důležité – můžeme sledovat dva směry hrdinova vývoje: směr vertikální a směr horizontální.

Vertikální směr

Do směru vertikálního řadíme Janovu touhu posunovat se po společenském žebříčku směrem nahoru, ale taky jeho strmý pád dolů. Domnívá se, že stát se bohatým, rovná se zisku společenského uznání. Toto vysněné vyšší postavení je reprezentováno například panem Waldenem, člověkem, jenž Janovi vždy pomůže k nové lepší pracovní pozici. Jan by se chtěl vyrovnat všem pánům, pánům, kterým sloužil a slouží. Jakýkoliv úspěch je dopředu zničen vnitřním pocitem nedostatečnosti či ozvěnami vlastního svědomí.

„všechno současně, a všude, a po každé té podlaze po čtyřech leze můj synáček, čtyřicet synáčků, a každý mocnými hypami vbíjí do podlahy hřebíky (...) a tak jsem hotel vyměnil za druhý (...) ale začalo to přesně tak jako v hotelu prvním, a tak jsem usoudil, že ty peníze za ty známky nebyly pozeňnané, že to byly peníze někým násilím vzaté, někomu, kdo byl při tom zabit, možná, že to byly známky nějakého zázračného rabína, protože ty rány a hřebíky vbíjené do podlahy vlastně byly hřebíky vbité do mé hlavy (...) a já jsem se ale nezbláznil, můj vytyčený cíl bylo mít hotel a vyrovnat se všem těm hoteliérům a nechtěl jsem a nemohl jsem ustoupit, protože jsem žil jen tou představou“.¹¹²

Ani zdánlivý společenský úspěch není skutečný.

„avšak oni dělali, jako kdyby mne nikdy neviděli, sedli si tak, že byly zády ke všem těm krásám mého podniku, a já jsem se zachoval zrovna tak, mohl jsem, cítil jsem se vítězem, protože jsem viděl, jak se otočili zády, k jedinečným mého podniku jen proto, že věděli a poznali, že jsem se teď dostal nad ně (...) a přesto jsem se cítil ponížen od těch hoteliérů, že pořád nepatřím k nim, že jim nejsem stavovsky roven“.¹¹³

Veškerá snaha získat velké bohatství a pomocí něj dosáhnout společenského uznání, vyznívá do ztracena. Jan Dítě dokonce ztrácí na chvíli svoji flexibilní vlastnost a je patrné, že se z obou výše zmíněných citátů ozývá zastřená sebereflexe. Jakmile se

¹¹¹ Král, s. 140

¹¹² Tamtéž, s. 269

¹¹³ Tamtéž, s. 272

Dítěti podaří dosáhnout vysněného cíle, tedy peněz, následuje strmý pád dolů po společenském žebříčku. Postupně Jan poznává, že vlastnictví hotelů a hromady peněz mu nezaručí štěstí, ale naopak, čím více toho vlastní, tím více je nešťastný. Dochází k rituálnímu poznání, osvícení.

„a věřil jsem, že neuvěřitelné se zase stalo skutkem, a že kdybych měl deset miliónů a tři hotely, tak tohle to lísání a líbání zobáčky holubů a holubic, to že je posláno se samých nebes, kterým se ve mně asi tak zalíbilo (...) jenže já jsem nic neviděl, nic neslyšel, jen jsem chtěl být tím, kým jsem nikdy nemohl být, milionářem, i když jsem měl miliony dva, mnohonásobným milionářem jsem se stal až teď, když jsem viděl poprvé, že ti holoubci jsou mí přátelé, že sou podobenstvím poselství, které na mne ještě čeká (...)“¹¹⁴

Vnitřní harmonie a klidu se Jan dočká až poté, co mu je zabaven hotel, peníze a veškerý majetek. Je poslán do vězení, kde dojde poznání, že peníze a majetek nic neznamenají a podle tohoto poznání přestavuje svoje dosavadní životní postoje a hodnoty. Naplno se tato změna projevuje v Janově úplném odloučení od lidí, kdy je poslán do pohraničí jako cestář.

Horizontální směr

Do směru horizontálního řadíme Janovy úskoky v rámci dosažení jeho cíle. Tyto úskoky mu umožňují dosáhnout svých snů, ale zároveň přežít dobové události. Směřuje tedy vertikálně nahoru ve směru stále se zvětšujícího zdánlivého uznání, za pomoci horizontálních úskoků, jako svým sňatkem s Němkou, protože se mohl posléze nechat prohlásit za Němce. Při cestě nahoru se pohybuje i po stranách, aby dosáhl svých cílů a to často bez ohledu na oběti (udá bývalého vojenského velitele, aby ospravedlnil své chování během války).¹¹⁵ V případě pohybu dolů, při pochopení smyslu společenského uznání, jeho pohyb horizontální přestává být destruktivní pro své okolí. Naopak při dosažení nízkého bodu ve společenském žebříčku přestává vnímat tento neúspěch jako neúspěch a začíná být prospěšný pro své okolí. Znamená to tedy, že jeho ukončení vertikálního pohybu dokončuje zároveň pozitivní rozvoje pohybu horizontálního. Tyto dva pohyby – horizontální a vertikální – se navzájem ovlivňují a působí na sebe, bez svých společenských úskoků by nedosáhl pomyslného vertikálního vrcholu, aby mohl

¹¹⁴ Král, s. 282

¹¹⁵ Tamtéž, s. 268

následovat pád strmě dolů a následné osvícení v podobě dosažení skutečného štěstí.

Jan si myslí, že hospoda je to, pro co se narodil, ve skutečnosti tomu tak není. Takřka celý život se pohyboval „ve vězení“ – v hospodě. Přestože se mu zdálo, že se cítil šťastný tam kde je, nikdy nepocítil svobodu, potřebný životní prostor. Modelovým příkladem „vězení“ je práce v hotelu Tichota – musí se mít neustále na pozoru. Během pracovní doby si nesmí nikdy odpočinout, neustále je pod dozorem píšťalky pana majitele. V opozici tohoto „vězení“ stojí skutečný pobyt ve vězení. V tomto skutečném vězení, uzavřeném prostoru, má možnost pohybovat se naprosto volně. Všichni milionáři, kteří si s Janem odpykávají trest, nejsou ve vězení v rámci výkonu trestu (oficiálně ano), ale vlastně na dovolené. Milionáři se opalují, tloustnou, chodí je navštěvovat jejich manželky.

Dalším výrazným motivem¹¹⁶ je motiv snů a představ. Už v útlém věku si Jan vytyčil svůj cíl – být bohatým a uznávaným. Vysnil si, že se vyrovná všem těm lidem, kterým sloužil a že si pořídí vlastní hotel. Hotel, který mu budou všichni ti bohatí lidé závidět. Jeho sny a představy se zároveň promítají do jeho sexuálního života. Vyprávění je mnohdy přesyceno erotikou a smyslností. Erotika a smyslnost je přítomná vždy, když Jan myslí na nějakou dívku a představuje si, jak její přirození obloží květinami anebo co všechno s ní bude dělat. Tato smyslnost je podána s celkovou láskou k lidskému tělu. Proto tyto Janovy erotické touhy nevyznívají jako laciné erotické čtení.

Posledním důležitým motivem, je motiv cesty. Jan se celý život pohybuje na cestě. Neustále někam putuje, stěhuje se, mění zaměstnání. Během tohoto svého cestování si postupně formuje životní cíle, sny. Vyprávění je založeno na cestování a na různých zastaveních. Vyvrcholením této „cesty“ je metaforická tvorba cesty vlastní – silnice vzdálené od lidí. Cestu, kterou Jan opravuje, mu vždy sebere déšť a on musí začít zcela znovu. Jan je rád za tuto manuální sisyfovskou práci, která se stala vyústěním jeho celého životního příběhu.

¹¹⁶ Problematikou Hrabalových motivů se zabývá např. Milan KANKOVIČ v knize v *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala* nebo Vlastimil ČECH v práci *Funkce vybraných opakujících se motivů v prózách Bohumila Hrabala*.

9.1. *Kompoziční motivace a vlastnosti vyprávění*

Jako kompoziční motivaci spatřujeme v *Králi* samotné vyprávění a jeho výpovědní (zpovědní) hodnotu. Román je kompozičně založen právě na samotném vyprávění, které sděluje vypravěč Jan Dítě. V románu je totiž nejdůležitější samotný příběh a jeho sdělení někomu dalšímu za účelem odlehčení vlastnímu svědomí. Adresát zpovědi je anonymní. Jak jsme výše uvedli, román souvisí s motivem cesty, který pomáhá utvořit strukturu románu. Cesta je v příběhu přítomna jak obrazně, tak skutečně. Samotné vyprávění je založeno na cestování ve společnosti, v životě (obrazně) a na cestování po hotelech a po republice (skutečné). V závěru vyprávění je přítomna hmotná cesta (silnice), kterou je Jan poslán tvořit, upravovat a spravovat. Cesta je strukturou celého textu. Zároveň se tu setkáváme s velice výraznou stylistickou dominantou a to samotným stylem vyprávění. Jak již dříve uvedli, román je psán proudem, což je zcela zřetelnou dominantou tohoto textu. Toto psaní proudem je zároveň propojeno se samotným vyprávěním. V textu nejsou jasně oddělené odstavce, není oddělena přímá řeč, věty jsou mnohdy velmi dlouhé. Všechny tyto aspekty jasně dokazují výše zmíněné psaní proudem a evokují mluvené slovo – tedy ústní sdělení.

Jan Dítě je vypravěčem komunikativním ze své podstaty. Jak jsme výše uvedli, kompoziční motivací v tomto románu je vyprávění nebo chceme-li sdělení. Jan sděluje naprosto všechny informace. Jeho komunikativnost je vysoká, sděluje nám svoji základní fyzickou podobu proto, že je pro něj velmi důležitá, jelikož ho celý život pronásledovala a ovlivňovala. Stejně tak sděluje podobu ostatních postav, protože jsou mu mnohdy vzorem, předobrazem toho, jaký by on sám chtěl být.

Jan je vysoce informovanou postavou. Jeho informovanost jde ruku v ruce s jeho povoláním – jak totiž sděluje již v úvodu textu: " 'jseš tady pikolík, tak si pamatuj! Nic jsi neviděl, nic jsi neslyšel! Opakuj to!' A tak jsem řekl, že v podniku jsem nic neviděl a nic neslyšel. A šéf mě zatahal za pravý ucho a řekl: 'A pamatuj si ale taky, že všechno

musíš vidět a všechno musíš slyšet!“¹¹⁷

Jan si je jako vypravěč vědom sám sebe. Důkazem je uvozovací věta, kterou začíná každá kapitola románu „dávejte pozor, co vám teďka řeknu“¹¹⁸ a zároveň uvozovací věta, kterou každá kapitola končí „Stačí vám to? Tím dneska končím“.¹¹⁹ Tyto věty jsou jasným ukazatelem, že vyprávění je někomu určeno, že je směřováno další postavě, která není v textu jasně definována či popsána.

¹¹⁷ *Král*, s. 133

¹¹⁸ *Tamtéž*, s. 267

¹¹⁹ *Tamtéž*, s. 268

10. Obsluhoval jsem anglického krále Jiřího Menzela

Filmový *Král* byl dlouho očekávaným návratem oscarového režiséra Jiřího Menzela. Stejně jako ve filmových *Vlacích* se v *Králi* setkáváme s podobným typem vypravěče, tedy s takzvaným diegetickým vypravěčem, u něhož jsme schopni identifikovat hlas, který nám zprostředkovává příběh. Tímto hlasem je postava Jana Dítěte.

V naraci diegetického vypravěče Jana se setkáváme se dvěma časovými rovinami – přítomnou a minulou. Jeho vyprávění je retrospektivním vzpomínáním na jeho osobní tragédii, kterou sděluje někomu dalšímu – Marcele.

10.1. Kompoziční motivace filmového Krále

Ve filmovém *Králi* je jasně určena role hybatele vyprávění. Tímto hybatelem se stává postava Marcely, kterou Jan Dítě potkává v lese poté, co jej propustili z vězení. Postava Marcely se stává aktivním hybatelem, protože podněcuje samotné vyprávění neustálými otázkami. Kompoziční motivací je tedy samotné dotazování Marcely, která se snaží vypátrat historii postavy Dítěte. Marcelino tělo je častým objektem zájmu Jana Dítěte. Následné vyprávění je spojováno s erotickými motivy. Vyprávění ve filmovém *Králi* je oproti předloze určováno snahou zalíbit se objektu zájmu Jana Dítěte Marcele.

Oproti literárnímu *Králi* je postava Marcely posunuta do popředí a získává velice důležitou roli ve filmovém vyprávění. V literárním *Králi* Jan nevypráví svůj příběh konkrétní osobě. Jeho vyprávění je zahaleno anonymitou. Pouze vypráví svoji osobní výpověď za účelem vyzpovídání se. V *Králi* filmovém se při Janově vyprávění setkáváme se vzájemnou komunikací mezi dvěma postavami. Janovo vyprávění tak ztrácí ochranu anonymitu, která mu umožňovala úplnou svobodu zpovědi. V literárním *Králi* je Jan tím, kdo určuje směr vyprávění. Ve filmovém *Králi* tento směr vyprávění přebírá postava Marcely svými otázkami. Jan sděluje Marcele pouze ta fakta, která

shledá za vhodné. Literární Jan je v tomto vypravěčem upřímnějším, protože je chráněn zmíněnou anonymitou. I proto se ve filmovém *Králi* nesetkáváme s jednoznačně rozlišeným pohybem vertikálním a horizontálním. Ve filmu je zdůrazněn pouze pohyb vertikální, snaha uspět v rámci určité příčky. Horizontální pohyb není pro postavu důležitý, společenský úspěch neznamena neštěstí, touhu stoupat dál kvůli pocitu zmaru. Tento zmar je sice v promluvách vypravěče zmiňován, ale není skutečně důležitý. Jan je spokojený v každé pozici. Literární Jan je nespokojený, až do chvíle, kdy nemá kam stoupat.

Jelikož je filmové vyprávění omezeno postavou Marcely, setkáváme se zde s velmi plochým představením samotného Jana. Jan se nezabývá detaily, které by jej mohly v očích Marcely jakkoli trvale poškodit. Toto zamlčování souvisí s Menzelovou stylistickou dominantou – zjemňováním. Směřování a omezení vyprávění filmového Jana umožnilo Menzelovi zcela vynechat „poezii krutosti“, která je zásadní pro literárního *Krále*. Filmový *Král* je založen na líbivých záběrech bohatého prostředí a jakákoli ukázka „poezie krutosti“ by tuto líbivost narušila. Časté záběry na různé pokrmy a nahé dívky jsou znakem zjemňování a zlehčování celkového vyznění situace.

Jako nejzásadnější problém ve fungování filmového *Krále* shledáváme celkovou necelistvost filmového vyprávění. Tato nesouhra je způsobena několika aspekty: přechody mezi scénami a vyprávěním; celkovým překomponováním a přestylizováním scén; naprosto vyčerpávajícím, zcela „polopatickým“ vyprávěním, které je úplně vysvětlováno, jak již obrazem, tak i slovem vypravěče; a celková plochost postav.

Jako první problém jsme uvedli, že necelistvost filmového vyprávění mají za vinu přechody mezi scénami a vyprávěním. Menzel pracuje velmi často s takzvaným skokovým střihem.¹²⁰ Skokový střih je takový, kde se v záběru mění postavy a mizanscéna zůstane ve stejné podobě nebo opačně – postavy zůstávají stejné, ale nastane změna mizanscény. Menzel tento typ střihu užívá především ve scénách, kdy se prolíná přítomná situace se situací minulou. Například ve vyprávění Jana Dítěte, kde se starší Jan (Oldřich Kaiser) prolíná s mladším Janem (Ivan Barnev). Takovéto násilné a

¹²⁰ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin, *Dějiny filmu*, Praha 2007, s. 793. ISBN 978-80-7106-898-3

okaté přechody jsou vizuálně příliš „tvrdé“, zcela se tu ztrácí to, čeho Menzel dokázal dosáhnout ve *Vlacích* – totiž plynulého přechodu mezi scénami, který vyvolával lehkost vyprávění jako u *Vlaků* literárních. Dalším znakem necelistvosti filmového *Krále* jsou příliš násilné přechody mezi vyprávěním Jana Dítěte. Jan vypráví svůj příběh, vše popisuje naprosto dopodrobna, ale následně je jeho vyprávění násilně přerušeno a jakoby nedořečeno. Nastává jistý zlom, kdy je Janův monolog přerušen nějakou neviditelnou silou, která mu zabrání vyprávění dokončit – jeho příběh zůstává otevřen a nedořečen, což způsobuje epizodičnost filmového *Krále* – je tu zcela porušeno vyprávění „alla prima“, jak tomu je u *Krále* literárního.

Dalším znakem disharmonie filmového *Krále* je úplná přesycenost, překomponovanost a přestylizovanost mizanscény. Přestože se setkáváme v literární předloze s velmi podrobným a detailním popisem hospodského a prvorepublikového prostředí, Menzel tuto popisnost dovedl až do úplného maxima, které naprosto porušuje jakoukoli přitažlivou vizuálnost prvorepublikové prostředí. V Menzelových scénách je příliš mnoho rušivých prvků (spousta zlacení, třpytu, lesku), což vede k lacinosti prostředí, líbivosti a zároveň i k vyprázdnění smyslu dění. Tuto lacinost a „přeplácenost“ dokazuje i vyumělkované osvětlení postav, jako je tomu třeba ve scéně, kdy se kolem vrchního Skřivánka vytvoří naprosto sakrální svatozář, která má navodit jakousi svatost a obřadnost postavy. Tato „svatozář“ se vždy objevuje u postav nebo věcí (situací), ke kterým má Jan zbožnou úctu. Bohužel toto výrazné nasvícení nevede ke zvýšení úcty postavy, ale naopak vede k nechtěné grotesknosti, která hraničí až s trapností.

S překomponovaností scén velmi úzce souvisí i celková „polopatičnost“ vyjadřování. Scény jsou dostatečným ukazatelem veškerého dění a komentář již není třeba. Často se však ve filmovém *Králi* s touto „polopatičností“ setkáváme. Například ve scéně, kdy Janova přítelkyně Liza přijde do hotelu Paříž a personál jí dává prostřednictvím kartiček „reservé“ najevo, že si nepřejí obsluhovat Němku. Scéna je naprosto čitelná, jasná, zřejmá, ale toto drobné a vtipné upozornění, je dohnáno do absurdna, když se číšníci stylizovaně semknou a polijí Jana polévkou. Náhle je vše vysvětleno několikrát - opakováním, překombinováním i vyslovením komentáře.

Na rozdíl od Jana literárního, který je svým okolím zcela potlačován a ignorován, je filmová postava Jana svým okolím naopak přijímána. Jan je od samého začátku ústřední postavou filmového vyprávění, obrazové vyprávění se neustále soustředí na jeho konání, každý záběr je s postavou úzce spjatý, ostatní postavy na něj reagují a jsou s ním v neustále interakci. Filmový Jan nemá problém s úspěchem ve společnosti. V *Králi* literárním je Jan pasivní postavou, která poslouchá a vytváří si sama své názory a hodnoty podle toho, co zrovna přejal od svého okolí. Bezelstnost a naivní přístup literárního Jana je tu nahrazen zcela vypočítavým a zcela bezpáteřním jednáním Jana filmového. Tím postava filmového Jana dostává zcela jiný rozměr – absolutního antihrdiny.

10.2. Vlastnosti vyprávění

Filmový Jan není zcela informovaným vypravěčem, protože neudává směr vyprávění sám o sobě. Výše jsme uvedli, že postava Marcely podněcuje Janovo vyprávění otázkami a tudíž určuje, co bude vyprávět, jakým směrem se bude ubíhat zprostředkování Janovy historie. Kdyby se například Marcela zeptala: „a jak to bylo s tím...“, Jan by ochotně vyprávěl dle jejího námětu.

Jan si je vědom sebe sama. Jeho vyprávění je vždy směřováno k někomu. Primárním příjemcem jeho příběhu je postava Marcely. Poté, co Marcela opouští filmové vyprávění je Janova zpověď směřována k němu samotnému a to prostřednictvím zrcadel. Ovšem nejvýraznějším důkazem je především samotný závěr filmu, kdy Jan (Oldřich Kaiser) zvedne půllitr piva, upře pohled do kamery a prohlásí „mají tu dobrý pivo, sem budu chodit“. Tento pohled do kamery je zcela určujícím znakem toho, že si je Jan vědom, že příběh je někomu určen i poté, co se vytratí Marcela a zdánlivě jej nikdo neposlouchá.

Jan je komunikativním vypravěčem, především proto, že odpovídá Marcele na otázky, které mu pokládá. Janova komunikativnost je spojena s kompoziční motivací, kterou jsme rozebírali výše. Jelikož je Marcela hybatelem vyprávění tak se tu zároveň

setkáváme se záměrným zamlčováním informací ohledně konání postavy filmového Jana. Ovšem i poté, co Marcela opustí filmové vyprávění je Janovo vyprávění někomu směřováno a vyprávění pokračuje v duchu neupřímnosti, jako tomu bylo u vyprávění Marcele.

11. Závěr: Hrabalův Král a Menzelův Král

Ve srovnání literárního a filmového *Krále* jsme tedy došli k několika závěrům: Kompoziční motivace v literárním *Králi* je vyprávěcí zповěď Jana Dítěte. Ve filmovém *Králi* jsou kompoziční motivací otázky pokládané postavou Marcely, které Jana podněcují k vyprávění. Literární Jan je vypravěčem komunikativním, informovaným a je si vědom sám sebe. Filmový Jan je vypravěčem komunikativním, neinformovaným a je si vědom sám sebe.

Přišli jsme na to, že část vlastností filmového Jana a Jana literárního jsou stejné a část vlastností je rozdílných. Přesto se domníváme, že vyprávění filmového Jana zcela neodpovídá vyprávění Jana literárního. Jako zásadní odklon od způsobu vyprávění literárního považujeme rozdílnou motivační kompozici v literárním a ve filmovém *Králi*. V literárním *Králi* Jan vypráví za účelem vyzpovídat se ze svého životního příběhu, jeho vyprávění není směřováno konkrétní postavě a je tudíž chráněno určitou anonymitou. Oproti tomu ve filmovém vyprávění je Janova zповěď směřována naprosto konkrétní postavě a tím je jeho vyprávění výrazně omezeno, protože se vytrácí ochranná anonymita.

S rozdílnou motivační kompozicí zároveň souvisí i způsob vyprávění. V literárním *Králi* se setkáváme s velmi osobitým a živelným způsobem vyprávění, které není ničím omezeno. V *Králi* filmovém je naopak vyprávění značně uhlazené a postrádá živelnost a energii, se kterou je vyprávěn literární *Král*. S tímto rozdílem ve způsobu narace souvisí i přechody mezi scénami. Uvedli jsme, že Menzel ve filmových *Vlacích* dosáhl plynulým střihem mezi scénami dynamiky vyprávění literárních *Vlaků* – totiž vzájemného prolínání se. Ve filmovém *Králi* se naopak setkáváme s velmi násilnými přechody. V přechodech mezi situacemi minulými a přítomnými Menzel užil skokový střih, který se jeví příliš násilným. To, co se Menzelovi podařilo ve filmových *Vlacích* v *Králi* postrádáme.

12. Závěr

Na začátku této práce stála otázka, zda filmy, které natočil Jiří Menzel podle literárních předloh Bohumila Hrabala, zobrazují specifickou hrabalovskou poetiku či nikoli.

Při rozboru literárních a filmových *Ostře sledovaných vlaků* jsme došli k závěru, že Menzelova zobrazená poetika nevystihuje poetiku Hrabalovu. Přestože jsme přišli na to, že filmový vypravěč má podobné vlastnosti vyprávění, motivační kompozice se liší a od toho se odvíjí i rozdíl mezi filmem a předlohou. Ve *Vlacích* filmových jsme jako motivační kompozici odhalili Milošův sexuální problém. Tato změna motivační kompozice se ukázala pro vyprávění jako zásadní. Je třeba zdůraznit, že tento odklon nabízí umírněnou verzi, významově zjednodušenou, ale stále se blížící literární předloze.

Ve srovnání filmového a literárního *Krále* jsme došli k závěru, že filmový *Král* se liší všemi narativními prostředky, základní kompoziční motivace zcela mění význam filmu. I přes to, že příběh je zdánlivě srovnatelný, jeho význam se zcela liší a to především s ohledem na kýčovitou přesycenost každé mizanscény a až vulgární grotesknost významné části scén.

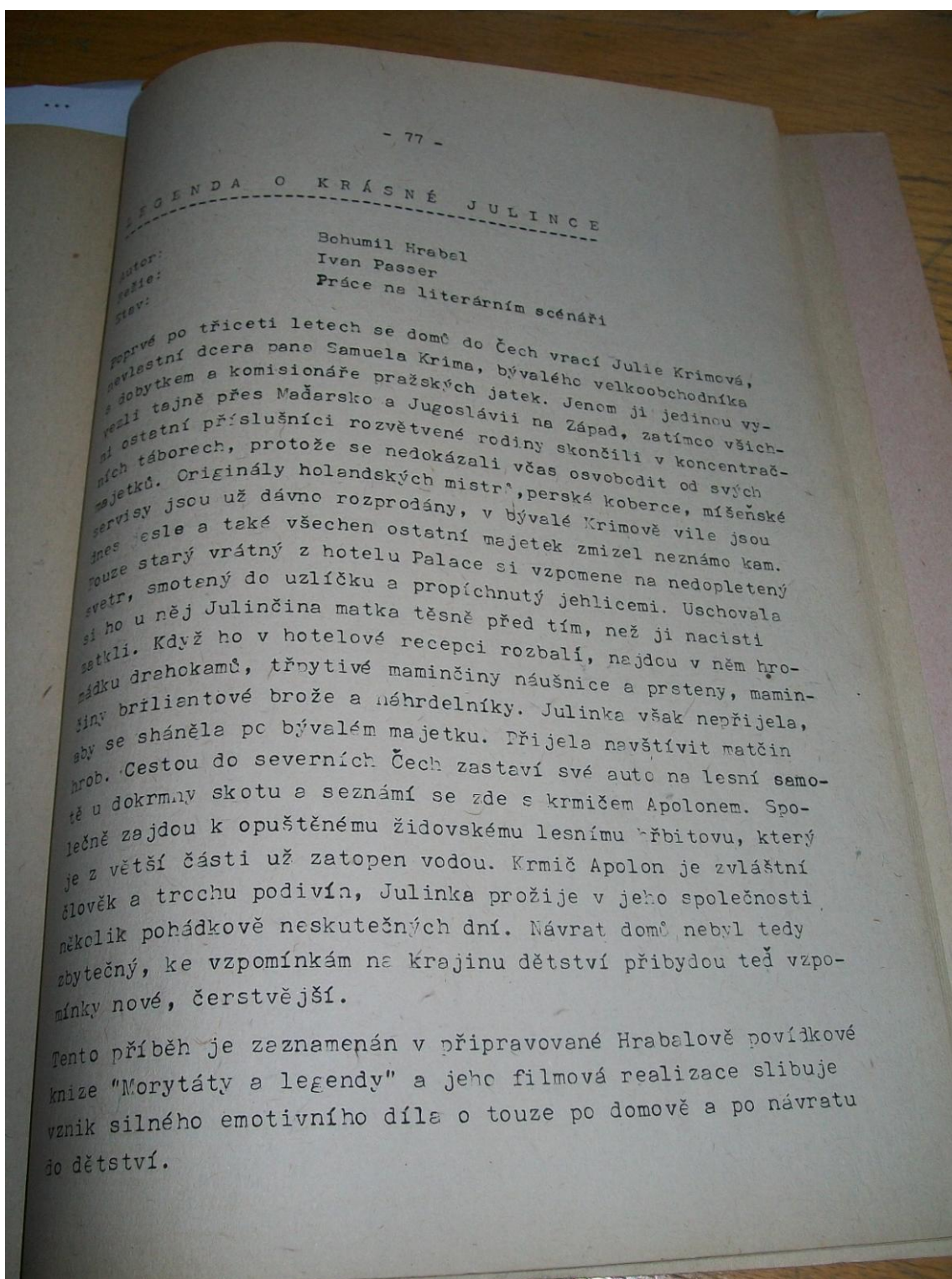
Zjistili jsme, že Menzel ve filmových *Vlacích* dokázal vystihnout Hrabalovo specifické plynutí vyprávění a to užitím takzvaného kontinuálního střihu. Oproti tomu ve filmovém *Králi* se mu toto specifikum nepodařilo vystihnout, přechody mezi scénami jsou spíše skokové. Proto jsme si položili otázku: Je vůbec možné zobrazit dynamiku literárního vyprávění ve filmu? Na tuto otázku jsme našli odpověď prostřednictvím první spolupráce Menzela a Hrabala a to v krátké filmové povídce *Smrt pana Baltazara*, která byla natočena podle povídky *Smrt pana Baltisbergra* a patří do povídkového filmu *Perličky na dně*.

V literární povídce je vyprávění vedeno v er-formě a ukazuje takřka reportážně okolí motocyklového závodu, který je v úvodu povídky hlavním motivem. Vypravěč popisuje pocity závodníků a hovor se odehrává především kolem *Velké ceny*. Postupně se však témata dialogů přesouvají od závodu směrem k lidským příhodám a závod se stává pouhou kulisou. Hlavními protagonisty těchto promluv jsou mrzák, otec a, Hrabalova oblíbená postava, strýc Pepin. Záměrně zde užíváme slovo monolog, přestože se na první pohled zdá, že spolu postavy hovoří. Při podrobnějším rozboru je zřejmé, že postavy se navzájem téměř nevnímají. Postavy spolu komunikují jako při hře „slovní fotbal“. Toto navazování má za účinek dynamizaci textu, protože neustále někdo hovoří a v povídce není nikdy „ticho“.

Přestože Menzel zcela zásadně pozměnil strukturu vyprávění povídky, dosáhl naprosto stejné dynamiky jako je tomu u Hrabala. Odsunul do pozadí promluvy postav a oproti tomu vyzdvihl prostředí závodu. Kontinuitním střihem střídal křížem záběry na hovořící postavy a záběry na lidský rej a závod samotný. Tímto křížovým ukazováním docílil hrabalovské dynamiky ve vyprávění, přestože promluvy ve filmové povídce byly odsunuty na druhou kolej.

Dospěli jsme k závěru, že zvolená díla byla výstižnou ilustrací možnosti přenosu nejen příběhu, fabule, ale i stylistických dominant, mezi které lze zařadit i způsob a dynamiku vyprávění. U Hrabala právě to, jak je text napsán vytváří samotný význam, což Jiří Menzel dokázal částečně vystihnout ve *Vlacích* a dokonce téměř úplně ve *Smrti pana Baltazara*, ale právě Menzelovy (zdá se i postupem času rozvíjející se) stylistické dominanty narušují význam předloh. Menzelovy *Vlaky* se drží střídmosti vyprávění, vytvářejí svůj vlastní, líbivý prostor vlakové stanice, aby vše ostatní bylo naopak obestřeno nebezpečím a nádechem „poezie krutosti“. Menzelův *Král* je přesycen barvami, mizanscéna kypí kýčem, vše zůstává pouze líbivé, zcela nevystihující literární předlohu.

Přílohy



Bibliografie

Prameny

HRABAL, Bohumil. Ostře sledované vlaky. In *Tři novely*. Československý spisovatel 1989. ISBN: 80-202-0059-2

HRABAL, Bohumil. Obsluhoval jsem anglického krále. In *Tři novely*. Československý spisovatel. 1989. ISBN: 80-202-0059-2

HRABAL, Bohumil. *Perlička na dně*. Praha 2006. ISBN 80-204-1542-4

Ostře sledované vlaky (1966)

Režie: Jiří Menzel. **Námět:** Bohumil Hrabal (novela *Ostře sledované vlaky*). **Scénář:** Bohumil Hrabal, Jiří Menzel. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Střih:** Jiřina Lukešová. **Hrají:** Václav Neckář (Miloš Hrma), Jitka Bendová (Máša), Vladimír Valenta (přednosta stanice), Libuše Havelková (přednostová), Josef Somr (výpravčí Hubička).

Obsluhoval jsem anglického krále (2006)

Režie: Jiří Menzel. **Námět:** Bohumil Hrabal (román *Obsluhoval jsem anglického krále*). **Scénář:** Jiří Menzel. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Střih:** Jaří Brožek. **Hrají:** Oldřich Kaiser (Jan Dítě), Ivan Barnev (Jan Dítě), Julia Jentsch (Líza), Martin Huba (Skřivánek), Marián Labuda (pan Walden), Zuzana Fialová (Marcela)

Použitá literatura

BARTOŠKOVÁ, Šárka – BARTOŠEK, Luboš. *Filmové profily (II. upravené a doplněné vydání)*. Praha 1986. Heslo Menzel Jiří

BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In PTÁČEK, Luboš (ed.) *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ Kristin. *Dějiny filmu*. Praha 2007. ISBN 978-80-7106-898-3

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ Kristin. *Film Art: An introduction*. 6.vydání. New York 2001. ISBN 0-07231725-6

- BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem*. Brno 2007. ISBN neuvedeno
- ČECH, Vlastimil. *Funkce vybraných opakujících se motivů v prózách Bohumila Hrabala*. Brno 2006. ISBN neuvedeno.
- ČULÍK, Jan. *Jací jsme? Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno 2001. ISBN 978-80-7294-254-1
- DAN DUTA, Mircea. Jiří Menzel. Ostře sledované vlaky. In *Vypravěč, autor, bůh. Naratologické perspektivy a narativní techniky v české nové vlně 60 .let*. Praha 2010. Str. 133-163. ISBN 978-80-7308-272-7
- HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přel. Pekárek Tomáš. Praha 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.
- HORNIÁK, Michal. Filmové adaptace v české kinematografii. In PTÁČEK, Luboš (ed.) *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. ISBN 80-85839-54-7
- HRABAL, Bohumil. *Klíčky na kapesníku*. Praha 1996. ISBN 80-7110-164-8
- CHVATÍK, Květoslav. Dílo Bohumila Hrabala a problém postmoderny. In *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*. Praha 1992. ISBN 80-202-0347-8. s. 204-214.
- JANKOVIČ, Milan. *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. Praha 1996. ISBN 80-7215-003-0
- JURÁČEK, Pavel. *Deníky (1959-1974)*. Praha 2003. ISBN 80-7004-110-2
- LEHÁR, Jan – STICH, Alexander – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha 2006. ISBN 978-80-7106-963-8
- LIEHM, Antonín, Jan. *Ostře sledované filmy*. Praha 2001. ISBN 80-7004-100-5
- MONACO, James. *Jak číst film, svět filmů, médií a multimédií*. Přel. Liška, T. – Valenta, J. Praha 2004. ISBN 80-00-01410-6
- POŠOVÁ, Kateřina. *Jiří Menzel*. Praha 1992. ISBN 80-7004-042-4
- PYTLÍK, Radko. Doslov. In Bohumil Hrabal. *Tři novely*. Praha 1989. ISBN 80-202-0059-2
- ŠKVORECKÝ, Josef: *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy*. Praha 1991. ISBN: 80-7012-055-X

Usp. JANKOVIČ, Milan – ZUMR, Josef. *Hrabaliana*: Sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala. Praha 1990. ISBN 80-85190-04-4

ZGUSTOVÁ, Monika. *V rajské zahradě trpkých plodů*. Praha 2004, vydání druhé, v této podobě třetí, ISBN:80-207-1152-X

ŽALMAN, Jan. *Umlčený filmy*. Praha 2008. ISBN 978-80-7309-563-4

Sborníky

BERNARD, Jan. Obraz lesa v českém filmu 60. let. In *Filmový sborník historický: Český a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 67-78. ISBN 7004-028-9

JAROŠ, Jan. Cenzura a český film 60. let. In *Filmový sborník historický: Český a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 151-156. ISBN 7004-028-9

MRAVCOVÁ, Marie: Čtvero literárních inspirací. In *Filmový sborník historický: Český a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 79-90. ISBN 7004-028-9

PŘÁDNÁ, Stanislava. Česká filmová kritika 60. let ve vztahu k čs. nové vlně. In *Filmový sborník historický: Český a slovenská kinematografie 60.let*. Praha 1994, s. 161-167. ISBN 7004-028-9

PŘÁDNÁ, Stanislava: Prózy Bohumila Hrabala ve filmu. Zamyšlení nad režijní a hereckou interpretací. In KLIMEŠ, Ivan (ed.) *Filmový sborník historický: Film a literatura*. Praha 1988, s. 199-233. ISBN nevedeno

SVOBODA, Jan. Některé souvislosti českého nového filmu 60. let. In *Filmový sborník historický: Český a slovenská kinematografie 60. let*. Praha 1994, s. 5-12. ISBN 7004-028-9

Články v časopisech

BUBENÍČEK, Petr: Filmová adaptace. Hledání interdisciplinárního dialogu. In *Illuminace*, 2010, č. 1, s. 7-23, ISBN nevedeno

LIEHM Jan Antonín: Menzlův Hrabal. In *Literární noviny*, 15, č. 47, str. 8

OPELÍK, Jiří: Bohumil Hrabal: Perlička na dně. IN *Kulturní tvorba*, 1963, č. 9, str. 14

OPELÍK, Jiří: O zdánlivé jednoduchosti. In *Kulturní tvorba*, 1964, č. 21, s. 13

THOMPSONOVÁ, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In *Illuminace*, 1998, č. 1, s. 5-35, ISBN neuvedeno

TOMAN, Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. In *Film a doba*, 1972, č. 9, s. 452-460. ISBN neuvedeno

Internetové zdroje

FILA, Kamil. *Obsluhoval jsem anglického krále. Už nastavovali zrcadlo?* [Online archiv]
[cit. 24.4.2010]

URL: < <http://www.cinepur.cz/article.php?article=1147>>

MENZEL, Jiří: *Dopis čtenáře*. [online zaheslovaný archiv]

URL: < <http://respekt.ihned.cz/c1-36082640-dopisy>>

Summary

The main aim of this bachelor thesis called Adaptation of Bohumil Hrabal's literary works by Menzel is a comparison of selected works of Bohumil Hrabal and their subsequent adaptation performed by Jiří Menzel. As the basic literature the work of two film theorists Kristin Thompson and David Bordwell was used; Neoformalist film analysis: One approach, many techniques by Kristin Thompson and a book called Film Art: An Introduction, collective work of David Bordwell and Kristin Thompson.

In the first part we outlined the basic issues of the Neoformalist analysis and we tried to describe its basic principles by the use of Bordwell's and Thompson's work. We worked with the concepts: compositional motivation, diegetic / non-diegetic narrator, narration, narrator features, stylistic landmark. These findings were then applied on specific cases of Hrabal and Menzel's cooperation in the following chapters.

In the second part we tried to anchor Bohumil Hrabal and Jiří Menzel in the historical context. Then we focused on the issue of censorship in the sixties and on the relationship between two areas of art – literature and film – and their cooperation especially in the creative period of the Czechoslovak New Wave.

In the following part our theoretical knowledge from previous chapters were used on specific literary drafts and their adaptation. For our work films called Closely Watched Trains, according to an amendment, and I Served the English King, according to a novel of the same name, were used. These works were chosen because of their similar narrative structure.

The final part tried to summarize two poetic texts by Bohumil Hrabal and their adaptation by Jiří Menzel and mainly summarized our findings.