

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI

FAKULTA PEDAGOGICKÁ
KATEDRA ČESKÉHO JAZYKA A LITERATURY

**SROVNÁNÍ KNIŽNÍ PŘEDLOHY
A FILMOVÉHO ZPRACOVÁNÍ PRÓZY
HLÍDAČ Č. 47**
BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lukáš Kohoutek

Specializace v pedagogice, obor Český jazyk se zaměřením na vzdělávání

Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

Plzeň 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 1. července 2019

.....
vlastnoruční podpis

Rád bych na tomto místě poděkoval panu docentu Bínovi za pomoc, kterou mi poskytl při tvorbě této práce.

ZDE SE NACHÁZÍ ORIGINÁL ZADÁNÍ KVALIFIKAČNÍ PRÁCE.

OBSAH

ÚVOD	5
1 LITERATURA A FILM	6
2 FILMOVÁ ADAPTACE	7
3 ROZDÍLY MEZI KNIHOU A FILMEM.....	12
4 KOMPARATIVISTIKA	15
4.1 TÉMA.....	16
4.2 PROSTŘEDÍ	17
4.3. POSTAVY	18
4.4. KOMPOZICE	19
5 JOSEF KOPTA	22
6 HLÍDAČ Č. 47.....	23
7 FILMOVÉ ADAPTACE HLÍDAČE Č. 47	25
7.1. HLÍDAČ Č. 47 (1937).....	25
7.2. PICKUP (1951).....	25
7.3. HLÍDAČ Č. 47 (2008).....	26
7.3.1 REŽISÉR FILIP RENČ.....	27
8 POROVNÁNÍ KNIHY A FILMOVÉ ADAPTACE HLÍDAČ Č. 47	29
8.1. HLAVNÍ ROZDÍLY MEZI FILMEM A KNIHOU.....	29
8.2. TÉMA	31
8.3. PROSTŘEDÍ.....	34
8.4. POSTAVY A HERECKÉ OBSAZENÍ.....	35
8.5. KOMPOZICE	40
ZÁVĚR	42
RESUMÉ.....	43
SEZNAM LITERATURY	44

ÚVOD

Obsahem bakalářské práce je rozbor struktury románu Hlídač č. 47 od českého spisovatele Josefa Kopty a jeho porovnání s nejnovejší filmovou adaptací z roku 2008 v režii Filipa Renče. Teoretickou část práce tvoří kapitoly o vztahu literatury a filmu, vysvětlení pojmu filmová adaptace a také upřesnění nástrojů, na jejichž základě budeme jednotlivé formy umělecké tvorby následně porovnávat.

V závěrečných kapitolách se práce věnuje konkrétnímu srovnání filmu a knihy. Za cíl práce si klademe porovnat knižní předlohu s filmovým zpracováním a vymezit rozdíly mezi těmito dvěma médii a především látkou, která je v nich zpracována.

Pro toto téma jsem se rozhodl především kvůli tomu, že mám velmi silný vztah jak k literatuře, tak také filmu. Přečetl jsem v životě už desítky titulů, které jsem následně zhlédl rovněž ve filmové podobě, případně naopak viděl nejdříve film a poté zpětně dočítal i knižní předlohu. Měl jsem při tom často tendence oba útvary následně porovnávat, což mě při výběru tématu dovedlo k tomu, že bych se rád na tuto problematiku podíval v odbornějších a také širších souvislostech. Hledal jsem poté takové dílo, na kterém by se dali jednotlivé kontrasty ukázat. Chtěl jsem rozebírat klasické české literární dílo a následně jej konfrontovat s jeho filmovou adaptací, která by byla natočena v současnější době. Konkrétní dílo mi poté navrhl můj vedoucí práce, za což mu velice děkuji.

Rád bych na konkrétním případě porovnání poukázal na to, jak moc se může filmová adaptace od knižní předlohy lišit, případně, proč se tomu tak děje. Obzvláště v dílech, které od sebe odděluje delší časový interval. V našem případě desítky let, jelikož původní knižní předloha románu Hlídač č. 47 vyšla už v roce 1926, zatímco její v pořadí třetí filmová adaptace vznikla až zhruba o osmdesát let později.

Jednotlivé útvary budeme posléze porovnávat na základě aspektů, které mají společné. Práce bude místy obohacena o zajímavosti z filmového, potažmo knižního průmyslu, které mají za úkol pomoci probíranou tematiku lépe pochopit. Jelikož jsem vedle českého jazyka a literatury studoval také psychologii, zahrnul jsem na některých místech myšlenky i z této disciplíny, které se tam dle mého názoru hodí, obzvláště když je jedná o prózu i film s psychologickým nádechem. Konkrétní příklady by měli rovněž pomoci pochopit některé události a zejména chování postav.

1 LITERATURA A FILM

Literatura a film představují už od počátku vzniku kinematografie na konci 19. století dvě velice výrazně spojená spektra umělecké tvorby. V současnosti pak také dvě nejoblíbenější platformy, jejichž vliv můžeme považovat za globální, jelikož představují nedílnou součást našich každodenních životů. Pakliže to zlehčíme, tak každý z nás alespoň někdy přečetl nějakou knihu či viděl nějaký film.

Zatímco francouzští bratři Auguste Marie Louis Nicholas (1862-1954) a Louis Jean (1864-1948) Lumièrové, které dnes považujeme za zakladatele kinematografie, jak ji známe, ještě spíše experimentovali a zabývali se převážně zaznamenáváním všedního života převážně v několika vteřinách trvajících záběrech, další autoři se už hojně inspirovali literárními díly.

Mezi ně patřil například i francouzský režisér Georges Méliès (1861-1938), který do filmové podoby adaptoval hned desítky literárních děl, přičemž se hojně inspiroval látkami nejrůznějších žánrů a také stáří. Jedním z historicky vůbec prvních filmů je jeho *Cesta na měsíc* z roku 1902, která silně čerpá ze slavných románů tehdejší doby, a sice stejnojmenné *Cesty na měsíc* od Julese Verna (1828-1905) a *Prvních lidí na měsíci*, které pro změnu napsal britský spisovatel Herbert George Wells (1866-1946). V současnosti pak mezi nejadaptovanější autory patří například Američan Stephen King (*1947), a pakliže zabrousíme do českého prostředí, tak Michal Viewegh (*1962), jehož knihy se dočkaly už téměř desítky filmových zpracování a další budou jistě následovat.

Tím hlavním a nejdůležitějším prvkem, který je filmu a literatuře společný, je jejich schopnost vyprávět příběh. Především tato skutečnost mezi nimi vytváří to pouto, díky kterému je mnohdy chápeme jako dvě „bratrské“ disciplíny.

Obě formy na sebe vzájemně působí a jsou čím dál provázanější, což je dáno vlivem moderní doby a také kultury, která je s ní spojená. „*Jak blízký je film literatuře pak také dokládá fakt, že filmová věda, ustanovující se v prvních dvou desetiletích 20. století, notně čerpala svůj terminologický arzenál právě z vědy literární (a též divadelní) a dnes je s ní pevně spojena.*“¹

¹ PTÁČEK. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7. s. 246.

2 FILMOVÁ ADAPTACE

„Dnes se pojmem „adaptace“ rozumí audiovizuální převedení jazykových kompozičních a významových vrstev literární předlohy do filmového jazyka.“²

Současná doba nám přinesla a nadále přináší obrovské množství filmů natočených právě na základě literárních předloh. Ať už se jedná o klasické romány, tak i díla vzniklá v řádu několika posledních let. Není tudíž výjimkou, když se úspěšná kniha (bestseller) zfilmuje třeba už rok či dva po vydání knižní publikace. *„Kniha, která je již bestseller, je jako zboží úspěšné prověřené trhem. Je jisté, že existuje poptávka.“³*

Převedení komerčně úspěšné knihy na filmové plátno tedy téměř vždy zaručí generaci určitého zisku. Je to obdobné jako v případě vydávání dalších pokračování úspěšných titulů. Ať už těch knižních, tak filmových. V této souvislosti je potřeba si přiznat, že film i kniha se staly v průběhu času zbožím a u zboží se jedná samozřejmě o jediné – aby se prodávalo. Tento „trend“ se uplatňuje v čím dál větší míře v tom, že řada knih se píše už prvoplánově s vidinou pozdější adaptace, na což ostatně poukazuje i jedna z předních českých spisovatelek posledních dekad, Alexandra Berková (1949-2008), která tento přístup neskrývaně kritizuje ve své knize O psaní: *„Autor s touto aspirací předem zjednodušuje, ploští a ohlušuje svůj styl – aby vyšel vstříc dalšímu použití – a přitom si nevšimne, že se tím automatiky dostává mimo smysl a na pouhý povrch věci.“⁴*

V podobném duchu se ve své knize Jak číst film vyjádřil rovněž i historik a teoretik mediální kultury James Monaco (*1947), který s Berkovou souhlasí a dodává, že *„ekonomika populárního románu je taková, že recyklování materiálu jako filmu je pro většinu nakladatelů prvořadou úvahou. Občas to téměř vypadá, jako kdyby populární román existoval jenom jako první zkušební verze scénáře pro film.“⁵* Tatáž látka se tedy velice často několikrát „recykluje“ a objevuje se poté v nejrůznějších formách zpracování. Můžeme se tudíž setkat se stejným motivem ve filmu, v komiksu, muzikálu či třeba audioknize. Novinkou v tomto ohledu je pak rovněž přepracování úspěšného filmu do seriálu, který může být naprosto totožný s originálem, stejně tak mu může dějově

² PTÁČEK, Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7 s. 246

³ BRAYFIELD, Celia. Jak napsat bestseller: tajemství úspěšného psaní. Praha: Olympia, 2007. ISBN 97880-7376-004-5 s. 190

⁴ BERKOVÁ, Alexandra. O psaní: tajemství úspěšného psaní. Praha: Trigon, 2014. ISBN 978-80-87908-013 s. 10

⁵ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. s. 41

předcházet (prequel) nebo se naopak odehrávat až po skončení (sequel) dříve vydaného díla. Poslední roky jsou vnímány jako „znovuzrození“ klasické televizní tvorby, která byla dlouhou dobu ve stínu především internetu, a podobných seriálů nyní vzniká velké množství. Obzvláště těch na motivy komiksových předloh, jelikož právě tento žánr zaznamenal ve 21. století asi největší příliv nových fanoušků.

Už jsme si vysvětlili, že řada čerstvě psaných knih má tendence se už během vývoje literární díla co nejvíce přiblížit pozdější filmové adaptaci, musíme však dodat, že i tato mince má dvě strany, jelikož naopak existují autoři, kteří naopak adaptacím svých knih záměrně brání či je poté přímo nenávidí, pakliže k jejich realizaci nakonec svolí. Mnohdy při tom filmovým tvůrcům vyčítají, že během natáčení filmu „cosi“ z jejich příběhu odešlo. Něco, co se na filmové plátno nepodařilo přenést a zůstalo tak pouze v knize. *„Téměř bez výjimky se se při převodu knihy do filmu podrobnosti vytrácejí.“*⁶

Je všeobecně známé, že spisovatelé jsou obvykle velcí detailisté a pedanti, kteří nemají rádi, když se jejich milovaná látka přemění v něco, pod co by se dobrovolně nepodepsali, pakliže by dopředu věděli, jak bude finální výsledek adaptace nakonec vypadat. To ostatně vnímáme jako jeden z největších problémů ve vztahu spisovatele a filmové adaptace jeho knihy. Právě ten fakt, že obvykle do dokončení snímku netuší, jak bude nakonec vypadat a jak vyzní. Z tohoto důvodu pak také světová kinematografie zná i až tak extrémní případy, kdy se spisovatelé soudili s filmovým studiem kvůli nevydařené filmové adaptaci své knihy.

Adaptací knihy do filmové podoby se obvykle zaobírá filmový scénarista, najatý filmovým studiem, který úzce spolupracuje zejména s režisérem při vytváření scénáře. V některých případech také s autorem původní předlohy. *„Scénář je příběh vyprávěný prostřednictvím obrazů, za použití dialogů a popisu děje, a vsazený do kontextu dramatické stavby.“*⁷ Má své určité parametry jako je velikost a typ písma i formální strukturu, přičemž jedna stránka scénáře představuje zhruba jednu minutu hotového filmu.

„Pro některá údobí dějin kinematografie je příznačné, že autor předlohy je zároveň scénáristou filmové adaptace, i když takové případy jsou spíše ojedinělé. Ovšem, ať už

⁶ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. s. 42.

⁷ FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-659. s. 16.

scénář píše autor předlohy, či filmový scénárista, vždy to znamená zásah do literárního textu a jeho přizpůsobení potřebám filmu.“⁸

Jedním ze zmíněných „ojedinělých případů“ byl však Josef Kopta, který se osobně podílel na vývoji scénáře první filmové adaptace své knihy *Hlídač č. 47* natočené v roce 1937, kde také oproti originálu provedl, případně odsouhlasil, řadu faktických změn. K tomu se však dostaneme později.

Scénář je tudíž základním východiskem pro vznik filmu. Jakousi osnovou, podle které následně probíhá natáčení. V moderní kinematografii je jeho úloha nezastupitelná, protože žádný film bez něj nemůže vzniknout. Jeho důležitost také potvrzuje věta, obzvláště používaná ve zlaté době Hollywoodu, která říká, že *„co není napsáno, to se nedá natočit.“* Přestože dohledat prvního autora této myšlenky by bylo velmi složité a možná i nemožné, musíme mu dát za pravdu i v současné době, kdy platí možná ještě více než kdykoliv jindy.

Nakolik se režisér při natáčení scénáře drží, je však značně individuální. Někteří se snaží o co nejvěrnější ztvárnění, jiní nechávají prostor pro alespoň částečnou improvizaci.

Filmová adaptace se nemusí zcela přesně držet své knižní předlohy a obvykle také nedrží. Vždy se ve větší či menší míře rozchází. Snaha adaptovat knihu do filmu úplně přesně a vystihnout také veškeré detaily, se v minulosti ukázalo jako v podstatě nemožné. Světová kinematografie navíc registruje pouze jediný takový významnější filmový projekt, který se o tzv. „dokonalou adaptaci“, pokoušel. Je jím *Dáma v jezeře*, americké krimi-drama z roku 1947 v režii Roberta Montgomeryho (1904-1981), natočená na motivy stejnojmenné knihy Raymonda Chandlera (1888-1959). Tento snímek pracuje s vyprávěním v první osobě (ich-forma), natolik typickým pro knihu. James Monaco na něj vzpomíná jako na *„stísněný, klaustrofobický zážitek, kde jsme viděli pouze to, co viděl hrdina. Aby nám režisér hrdinu ukázal musel se uchýlit ke spoustě triků se zrcadlem.“*⁹ Z těchto důvodů se od dalších podobných pokusů brzy upustilo. Filmové snímání z první osoby však později našlo své uplatnění hlavně v oblasti počítačových her, kde je naprosto běžné, ale i v hudebních videoklipech, kde se s tímto přístupem setkáváme v čím dál větší míře také.

Přestože se postupně dospělo k závěru, že adaptovat knihu striktně přesně de facto není možné, tak to koneckonců není ani skutečným záměrem filmové adaptace, jak pojednává americký scénárista, učitel a poradce hollywoodských studií v tomto oboru,

⁸ PTÁČEK. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7. s. 246.

⁹ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. s. 43.

Syd Field (1936-2013), který ji chápe takto: „*Adaptovat*“ znamená přenést z jednoho média do druhého. *Adaptace je definována jako schopnost „změnou či úpravou učinit vhodným nebo přiměřeným – přizpůsobit něco tak, aby bylo dosaženo změny ve struktuře, funkci a formě, a tím byla usnadněna úprava.“*¹⁰ Nejde tudíž o překrytí jednoho tím druhým.

Filmové adaptace jsou dále charakteristické tím, že si z knižní předlohy berou vesměs pouze to hlavní. Jen ty nejdůležitější momenty, se kterými následně pracují. To je dáno tím, že film operuje pouze s omezenými časovými prostředky, kdy je potřeba odvyprávět celý příběh za určitou dobu. Kniha takové limity nemá.

Za celovečerní film se považuje takový snímek, který dosahuje stopáže kolem cca 90-120 minut. V evropské, a tudíž i české kinematografii, se pak točí filmy kratší, a sice jen okolo 80-100 minut, zejména díky nižšímu rozpočtu, který nemůže velkým hollywoodským filmům zdaleka konkurovat. Sem můžeme zařadit také filmovou adaptaci *Hlídač č. 47* od režiséra Filipa Renče z roku 2008.

Mezi čtenáři a filmovými fanoušky vždy před uvedením nové filmové adaptace panuje nervozita. Jedna skupina se na film těší, protože je zvědavá právě na to, jakým způsobem bude příběh odvyprávěn či jak bude vypadat vizuální stránka nebo jak se herci zhostí knižních postav. Jiní naopak tvrdí, že film nikdy nemůže knihu nahradit a už vůbec ji důkladně vyobrazit. Dodávají při tom, že film také do značné míry omezuje představivost člověka a limituje tak jeho fantazii. Že je vše vidět a filmový divák tudíž nemá potřebu si až tak moc věcí dokreslovat v hlavě, což je naopak devízou knihy. Na toto téma si ostatně něco povíme v příští kapitole.

Obecně vzato můžeme říct, že většinou se filmová adaptace nesetkává s kladnými ohlasy a takových snímků, které jsou posléze hodnoceny lépe než knihy, je minimum. Přesto je zvědavost vidět literární příběh ztvárněný na plátně naprosto pochopitelná, jak míní i polský filmový kritik a teoretik Aleksander Jackiewicz (1915-1988): „*Potřeba uvidět literární dílo je tak přirozená a silná, že adaptace budou vznikat tak dlouho, jak dlouho bude existovat film, ačkoliv jsou často barbarstvím.*“¹¹

Na závěr této kapitoly se ještě alespoň zmiňme o tom, že přestože adaptace v drtivé většině případů probíhají z knižní předlohy na filmové plátno, existují i adaptace opačné,

¹⁰ FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067-659. s. 223.

¹¹ MRAVCOVÁ, Marie. Literatura ve filmu. Praha: Melantrich, 1990. Estetika divadelní a filmové tvorby s. 8.

takové, kdy se už natočený film převádí zpětně na knihu. Taková literatura má všeobecně nádech „braku“ (brakové literatury) a je u ní vidět evidentní zájem svézt se na úspěchu filmu a vydělat další peníze.

Zvláštním případem je pak také knižní vydávání filmových scénářů, které však v České republice není až tak obvyklé, kdežto v řadě zemí a zejména ve Spojených státech, ano. Dostupnost scénářů k volné četbě je u nás celkově problematická, ať už mluvíme o klasické tištěné podobě, tak i těch ostatních.

3 ROZDÍLY MEZI KNIHOU A FILMEM

Už jsme si řekli, že literatura a film mají mnoho společného, avšak existuje mezi nimi i řada naprosto zásadních rozdílů, kterým se budeme právě v této kapitole věnovat.

Pakliže se na knihu a film podíváme z pohledu média (nosiče), na kterém jsou zaznamenány, můžeme si už na první pohled všimnout, že se kniha v průběhu historie takřka nezměnila. Stále jde „*zpravidla o vyjádření nějakého materiálního aspektu díla jako věci, kam patří soubor číslovaných listů, který je spojen vazbou a deskami a vytváří tak pevný rámec textu.*“¹² Kdežto vývoj zaznamenávání filmů je plný dobově proměnných změn, přes záznam na filmové kotouče, VHS kazety, DVD, blue-ray až do současnosti, kdy se masově rozšiřují nová média a s nimi spojené digitální knihovny a videopůjčovny, které fungují na bázi paušálního měsíčního či ročníku poplatku, za který máme poté přístup třeba i k tisícovkám různých titulů. Dnešní doba rovněž přináší stále se snižující počet lidí, kteří vlastní fyzickou kopii filmu. V případě knih je to obdobné, jen v menším měřítku, jelikož tzv. čtečky se v běžném užívání neuchytily tak, jak se původně předpokládalo. Alespoň prozatím.

Pakliže se zaměříme na samotný způsob, jakým filmy sledujeme, i tam se postupně setkáváme s různými obměnami. Film má jisté směry, prostřednictvím kterých se může dále vyvíjet. V budoucnu se tak patrně dočkáme masového rozšíření virtuální reality, která se stane běžnou součástí způsobu, jakým budeme filmy sledovat. „*Nemateriálnost a ohebnost obsahu, která je kyberprostoru vlastní, je tím nejlákavějším jevištěm pro přehrávání mytických skutečností, které byly dříve omezeny jen na drogové rituály, divadlo, malby, knihy a taková média, která jsou vždycky sama o sobě méně než to, k čemu směřují, jsou to pouhé brány. Kyberprostor můžeme chápat jako rozšíření, naši starodávné schopnosti a potřeby přebývat ve fikci.*“¹³

Knihy jako kdyby ztratila potřebu se vyvíjet někam dál, přičemž to zřejmě ani není nutné. Její schopnost přizpůsobit se každé době, a navíc v ní být dominantním médiem, je až fascinující. A z tohoto pohledu se životnost knihy jeví jako dlouhodobější, přestože bude docházet k prudkému rozvoji dalších alternativních a moderních médií. Naproti tomu

¹² PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 171.

¹³ RYAN, Marie-Laure a František VŠETIČKA. Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích. Praha: Academia, 2015. Možné světy. ISBN 978-80-200-2507-4. s. 72.

soubory v digitálních formátech mají tendenci se ztrácet, což může být způsobeno lidskou nedbalostí nebo třeba i technickými obtížemi (chybami softwaru, počítačovými viry atd.).

Důležitou myšlenku ve své knize Úvod do studia literární vědy vyjádřil přední český historik a literární teoretik Eduard Petrů (1928-2006): „*Různé doby vytvářejí různou hierarchii druhů umělecké zábavy, která vede až k tomu, že určitá oblast umělecké tvorby získává dominantní postavení a je jí připisována (ať již právem nebo neprávem) nejvyšší umělecká a společenská hodnota.*“¹⁴

Kniha v tomto ohledu neztratila nic na své důležitosti ani postavení. Důležitým důvodem, proč tomu tak je, je historie. Ta je nesrovnatelně delší než historie kinematografie, která se začala formovat až na přelomu 19. a 20. století. „*Například v současné době nejčastěji stojí v popředí zájmu a jsou nejvýše hodnocena díla audiovizuálního umění (film, televize, v některých případech divadlo). Zatímco ještě ve třicátých letech 20. století populární literární dílo se stávalo pro film zárukou jeho úspěšnosti, dnes naopak filmové nebo televizní zpracování literárního díla přivádí filmového a televizního diváka k jeho četbě.*“¹⁵

Přestože se může zdát, že film je nyní, v první čtvrtině jednadvacátého století, dominantním médiem, může to být pouze dočasnou záležitostí. Ač je jeho vývoj velice rychlý, zákonitě přijdou období, kdy se zpomalí. Stále se jedná o velice mladé médium, které stále formuje svůj tvar. Takže je zřejmě moc brzy na to hodnotit historický význam filmu pro globální společnost a světové dějiny.

Od vynálezu kinematografu bratří Lumièrů uplynulo teprve necelých sto třicet let, přičemž nad tím, koho můžeme skutečně považovat za vynálezce filmu, přetrvávají věčné dohady a určit jednoho konkrétního člověka jako toho jediného, komu připsat tento vynález, se jeví přinejmenším jako problematické. Do těchto dohadů se v této práci pouštět nehodláme. Faktem však zůstává, že Lumièrové si jako první uvědomili komerční potenciál filmu a výrazně se zasloužili o jeho rozvoj až do dnešní doby, kdy se jedná o v rámci světa multimiliardový byznys.

Pakliže se znovu zaměříme na konkrétní recepci čili proces příjmu a působení uměleckého díla na konkrétního čtenáře či diváka, nacházíme zde výrazné odlišnosti. Ty jsou silně ovlivněny osobností uživatele, který si danou látku konkretizuje pro své vlastní

¹⁴ 12 PETRŮ, Eduard. Úvod do studia literární vědy: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Olomouc: Rubico, 2000. Albatros Plus. ISBN 80-858-3944-X. s. 32.

¹⁵ Tamtéž

použití, přijímá ji po svém a rovněž si také doplňuje vynechaná místa na základě svých vlastních zkušeností nebo i zkušeností, které postupně získává. *Důležitou úlohu při vnímání díla přitom sehrávají psychické a sociální dispozice recipienta.*¹⁶

Kniha vypráví slovem, zatímco film obrazem. To chápeme jako jeden z nejnápadnějších rozdílů. Film je v tomto ohledu také poněkud komplexnějším médiem, protože kromě obrazu dokáže rovněž zaznamenat i zvuk (ať už mluvenou řeč, tak hudbu.). *„Cokoliv se v životě stane, co může být viděno nebo slyšeno, může být zaznamenáno na film, pásku nebo disk. „Umění“ filmu tedy překonuje starší umění, spíše než aby pohodlně zapadalo do již existujícího spektra.“*¹⁷

Kniha od nás naopak očekává jistou aktivitu. *„Sama podstata toho, co zažíváme, když otáčíme stránky a očima přejíždíme po řádcích textu, vyžaduje naši aktivní účast, což takřka nevyhnutelně vede k další interakci s textem. Naproti tomu, pakliže chceme přerušit zážitek v kině, musíme vědomě vstát a odejít, kdežto při čtení tištěného dokumentu, už jsme aktivně zapojeni, takže chceme-li přestat, stačí jen zaklapnout knihu.“*¹⁸

Na základě těchto argumentů můžeme říci, že se jedná o dvě různé, zato plnohodnotné platformy, avšak musíme také dodat, že se nehodí ke stejnému použití, ve stejných situacích a v rámci stejného prostředí. Nikterak spolu nesoupeří, ale vzájemně se doplňují a mnohdy také inspirují.

Expanze filmu také přinesla otázku, zda nepoklesne čtenost klasické knihy. I zde je až příliš brzo na to vyvodit definitivní závěry. Vzhledem k návštěvnosti veřejných knihoven a knihkupectví však zřejmě nikoliv. Problémem ale může být snižující se počet čtenářů mezi mladšími generacemi, což je obzvlášť u nás, na pedagogické půdě, považováno za jeden z největších problémů současného vzdělávání.

¹⁶ PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 298.

¹⁷ MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. s. 41.

¹⁸ FOSTER, Thomas C. Jak číst film: cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-183-4. s. 15.

4 KOMPARATISTIKA

„(z lat. *Compare* = srovnávat), také srovnávací literatura – literárněvědná disciplína, zabývající se srovnáváním děl různých literatur, ale rovněž srovnáváním literatury s jinými znakovými systémy (výtvarné umění, hudba apod.).“¹⁹ Mezi tyto znakové systémy řadíme samozřejmě také film.

Základní funkcí komparatistiky je zjišťování souvislostí mezi jednotlivými díly. Díla srovnáváme s těmi, které již známe a zjišťujeme, co přináší nového. Na základě toho je pak také hodnotíme a porovnáváme.

„*To, co se opakuje, se nám obyčejně nelíbí, hodnotíme to jako „opsané“ nebo „odvozené“, dílo nás neuspokojuje, protože „nepřináší nic nového“ a pouze opakuje to, co již známe odjinud.*“²⁰ V této souvislosti se ve stále se zvětšující míře objevuje otázka, zda již nebylo náhodou vše vymyšleno a novější díla se téměř bez výjimky neinspirují těmi staršími. Podle jistých teorií tomu tak skutečně může být. Takové původní „šablony“ nazýváme modely. Vynikajícími modely se pak ukázaly být především mýty, pohádky a bajky, které patří historicky mezi vůbec nejoblíbenější žánry. Mezi ty vůbec nejznámější a nejpoužívanější modely patří například Popelka. Klasický příběh, jehož hlavní zápletky se hojně používá dodnes, a to především v romantických filmech. Namátkou si můžeme uvést třeba v Čechách velice oblíbený film *Pretty Woman* z roku 1990. Jiný u nás populární snímek, *Sám doma* (1990), pro změnu stojí na schématu pohádky *O třech malých prasátkách*. Takových podobných případů bychom ale našli bezpočet.

„*Obrovskou výhodou modelu je, že poskytuje nejen tradiční strukturu a specifický sled událostí, ale také propracované postavy s naléhavými potřebami a jasně definovanými rolemi, jež mají hrát ve vývoji hlavního hrdiny. Všechny postavy tak mají zajímavé psychologické vlastnosti, tak posouvají hrdinu kupředu dějem.*“²¹

Avšak nevýhodou modelů je fakt, že se z každého z nich po nějaké době stane klišé. Tudíž je potřeba na ně nahlížet jinak, novějšíma očima a postupně je přepracovat. Výsledkem by pak mělo být „realistické ale nečekané“. Nové a originální ztvárnění látky, kterou již známe, což se ukazuje jako čím dál těžší úkol.

¹⁹ PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 178.

²⁰ HRABÁK, Josef. Literární komparatistika. Praha: SPN, 1971. s. 30.

²¹ ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. s. 33.

Když se vrátíme blíže k jádru komparatistiky, musíme si říci, že „*je potřeba mít na mysli, co chceme srovnáním zjistit, tj. je nutno si vybrat problémy, které budeme sledovat (jinými slovy, musíme si přesně vymežit téma a správně položit otázku, na kterou chceme na základě komparace odpovědět.*“²²

Existuje mnoho komparatistických způsobů, jak nahlížet na porovnání mezi knihou a filmem, přesto se nabízí jako nejlogičtější možnost porovnávat je na základě jejich společných faktorů. To znamená částí segmentů, ze kterých se oba celky skládají. Nám k tomu jako porovnávací nástroje poslouží téma, prostředí, postavy a kompozice. Zejména na těchto čtyřech pilířích je postaveno každé literární či filmové dílo. Bohužel tudíž nemůžeme zahrnout například hudbu, která se v knize nevyskytuje, přestože v případě filmu je to jedna z aktuálně nejdůležitějších sekcí mající zásadní vliv například na atmosféru. Držíme se tudíž myšlenky českého spisovatele a literárního historika Josefa Hrabáka (1912-1987), který upozorňuje, že „*aby měla komparace vědeckou cenu, musíme srovnávat celky a jevy souměřitelné, tj. stejné povahy.*“²³

Jednotlivé nástroje si nyní definujeme a vymežíme si jaké mají pro dílo funkčnost.

4.1 TÉMA

Téma můžeme chápat jako hlavní neboli stěžejní myšlenku díla. Čili to, co je jeho skutečným přesahem. Základní otázkou tudíž je, o čem příběh pojednává? Jaké je jeho téma? Jiná, sofistikovanější definice ho zase popisuje jako *obsahovou a myšlenkovou stránku uměleckého díla v její obecné podobě, čili abstraktní představu o námětu, záměru a smyslu díla.*²⁴

Oblastí, která téma zkoumá, je tematologie (z řeč. thema = položka, logos = slovo), kterou definoval ve třicátých letech 20. století Paul Van Tieghem (1871-1948) ve své knize Literární komparatistika, díky níž je považován za „otce“ srovnávací literatury.

Důvodem, proč je téma tak důležité, je především fakt, že mnohdy bývá tím jediným, co si z daného díla pamatujeme. Můžeme a také často zapomínáme konkrétní příběh, postavy a vše ostatní, ale právě hlavní myšlenka díla v nás zůstává i nadále. „*Téma můžeme bezpečně určit až po přečtení, případně shlédnutí celého díla, kdy poznáme nejenom postavy, ale i*

²² HRABÁK, Josef. Literární komparatistika. Praha: SPN, 1971. s. 33.

²³ Tamtéž

²⁴ PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 349.

*jejich jednání a charaktery. Pokud autor neupozornil na hlavní ideu sám (např. názvem titulu), odhalujeme ji postupně až během recepcce. Jestliže téma slovně vyjádříme, je to tedy výsledek určité abstrakce.*²⁵

Každý dílčí segment knihy i filmu má nějaké téma. I jednotlivé kapitoly a scény. *Rozebíráme-li jednotlivé dílo, musíme jeho obsah chápat komplexně, protože ideový základ díla determinuje jeho zpracování. Chápání dějové složky a ideového základu jako nedílné celistvosti je nutné na druhé straně i proto, že se ideová stránka díla musí vázat na nějaké sdělení „věcné“ povahy.*²⁶

Hlavní idea díla nemusí být vždy na první pohled zřejmá a viditelná. Může se lišit v kontextu doby. Z toho důvodu často dochází i ke sporům o smyslu díla. Různá doba mnohdy různým způsobem interpretuje dílo pro svůj prospěch. Případně vytyčuje jen určité motivy a jiné přehlíží či přímo zamlčuje. To už se však dostáváme k problematice cenzury.

4.2 PROSTŘEDÍ

Prostředí nebo také prostor můžeme definovat jako místo, kde se odehrává děj. Může mít a zpravidla také mívá výrazný vliv na téma, ale i postavy. Můžeme také říci, že *„prostor je systém vztahů určených místy, směry a vzdálenostmi.*“²⁷ Prostředí je zároveň podstatně širší pojem než pouhé místo děje, ze kterých se celkový prostor skládá.

Poetiku prostoru neboli literární topologii značně ovlivnil ruský literární vědec a teoretik kultury Michail Michajlovič Bachtin (1895-1975) svou koncepcí románových „chronotypů“, v nichž podle něj *„splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě.*“²⁸ Tyto chronotypy jsou posléze tím hlavním, co určuje žánr. Bachtin rovněž rozlišil několik základních typů jakými jsou například cesta, hora atd.

Ve filmové teorii se používá spíše termín lokace, který představuje místa, na kterých se natáčí. Vydělujeme přitom interiér a exteriér s tím, že interiér je definován jako místo uvnitř nějakého objektu (mnohdy studio) a exteriéry jsou naopak místa venku, opak interiéru.

²⁵ HRABÁK, Josef. Úvod do studia literatury. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. s. 25.

²⁶ Tamtéž. s. 26.

²⁷ PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jiloviště, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7. s. 31.

²⁸ BACHTIN, Michail Michajlovič. Román jako dialog. Praha, 1980. s. 22.

Často se natáčí na jiných lokacích, než se původní příběh odehrává, což je dáno jednak lepší ekonomickou dostupností, v případě některých snímků (hlavně žánrů fantasy a sci-fi) se taková místa na naší planetě logicky nenacházejí. Tyto fiktivní světy poté musejí být vytvořeny pomocí digitálních efektů v rámci tzv. postprodukce.

„Díla mohou být vázána k jednomu konkrétnímu prostředí (regionu, městu, popř. říši), anebo naopak k vícerym místům zcela odlišným, zvýrazňujícím univerzální/kosmopolitní/globální rámec nebo dosah událostí.“²⁹

4.3. POSTAVY

Kategorie postav je pravděpodobně tou, u které mezi literárním a filmovým ztvárněním zaznamenáváme nejméně odlišností. Znovu se tak dostáváme k myšlence, jak si vlastně jsou některé aspekty těchto dvou útvarů podobné.

Postava je vymežována jako „fiktivní, objektivizovaný subjekt v epickém a dramatickém díle. Spolu s dějem (akcí) představuje jejich nejzávažnější složku. Podle jejího postavení v syžetu díla a podle jejího významu rozeznáváme postavy hlavní (ústřední) a vedlejší (epizodní).“³⁰

Existuje několik druhů postav, přičemž za nejdůležitější dělení se považuje vymezení postav na hlavní a vedlejší, přičemž v klasické struktuře se nejčastěji objevuje pouze jedna hlavní postava. To však zdaleka není jediné, a hlavně ani nejpřesnější dělení. V současné terminologii se častěji používají termíny protagonista a antagonista, přičemž v zjednodušeném vnímání, můžeme protagonistu chápat jako hlavního hrdinu a antagonistu jako jeho úhlavního nepřítele či postavu zápornou. *„Antagonistu nejčastěji najdeme v situacích, v nichž postava někomu komplikuje život nebo se chová tak, jak by se nikdo normální nechoval. Postava, která se s nimi musí potýkat, je protagonista.“*

Nejprve si však musíme říct, že *každá postava ať už literárního, tak filmového díla, musí být určitým způsobem charakterizována, tj. musí být poukázáno na její individualitu, aby se odlišila od postav jiných.*³¹ Tato charakterizace probíhá zpravidla řečí, kterou postava používá. Především pak monologem, ve kterém se nejlépe projeví její povaha, chování a pohled na svět. Může takovým „rozdílovým“ prvkem být však cokoliv jiného,

²⁹ PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jiloviště, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7. s. 233.

³⁰ PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 285.

³¹ HRABÁK, Josef. Poetika. Praha: Československý spisovatel. s. 257.

co originálnost postavy projeví. Různé verbální projevy (koktání, typická slovní spojení, frásování, tón hlasu...), tak i neverbální, kam můžeme zařadit držení těla, gesta, mimiku atd. Nejjednodušším způsobem takové charakterizace pak není nic jiného než prosté pojmenování postavy.

Aby mohl být charakter pochopen, rozloží se jeho vlastnosti na jednotlivé části, a ty se následně pojmenují. To jsou charakterové rysy. Z toho hlediska je charakter systémem rysů. Způsob, jakým funguje povahový rys, je pro změnu vlastnost charakteru. Charakteru je v dějové struktuře nadřazena role, která vlastně vymezuje funkčnost v postavy v rámci celého děje. Termín role se rovněž používá ve filmovém průmyslu, kde se však převážně pojí se jménem konkrétního herce, který danou postavu ztvárňuje.

Problematika postavy by zcela jistě sama o sobě stačila na vlastní odbornou práci, avšak podobně jako jsme si uvedli, že veškerá současná díla dost možná mají svou předlohu již ve starých bajkách, pohádkách či mýtech, podobná myšlenka se uplatňuje také u postav. V tomto případě mluvíme o archetypech. Archetyp je jedním ze základních pojmů psychologie slavného švýcarského lékaře a psychoterapeuta Carla Gustava Junga (1875-1961), který ho popisuje jako: *soubor vrozených instinktů každého jedince, které se projeví nejčastěji v okamžicích snížené racionální kontroly (nebezpečí, strach, úzkost, psychické poruchy). Archetypální motivy lze sledovat a interpretovat zvláště v oblasti mýtů a pohádek, které ještě uchovávají pozůstatky prázákladního vědomí člověka.*³²

4.4. KOMPOZICE

*„Jak literární, tak filmové dílo podává mnoho dílčích informací, přičemž způsob, jakým jsou tyto informace spojeny v celistvost, a zejména pořadí, v jakém jsou sdělovány čtenáři, je kompozice.“*³³

Důležitá je především kvůli svému významovému potenciálu, jelikož se podílí na procesu vytváření díla, ale i na zážitku, který bude mít recipient z jeho přečtení nebo v našem případě, i zhlédnutí. Volba správné kompozice do značné míry záleží na druhu a žánru. Výběr žánru stojí na autorovi a také na jeho názorech a postojích. *„Některé literární žánry jako např. drama, novela nebo balada vyžadují kompozici sevřenou, s jasnou*

³² PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 32.

³³ HRABÁK, Josef. Úvod do studia literatury. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. s. 27.

motivací, bez odboček; jiné jako třeba epos, román, fejeton, pásmo preferují kompozici volnější, s důrazem na asociace, odbočky a prodlevy.“³⁴

*V zásadě rozlišujeme kompozici vnější (horizontální), pozorovatelnou prostřednictvím grafického členění již okem, a vnitřní (vertikální), založenou na tematických posloupnostech.*³⁵ Přičemž kompozici vnější můžeme zaměňovat za rovněž hojně používaný termín – horizontální členění textu. To vyděluje několik částí textu, kterými jsou namátkou titul, podtitul, motto, prolog a epilog a další. Ve vlastním vyprávění poté především kapitoly, díly, odstavce, věty a slova.

Vnitřní kompozice se pro změnu zajímá zejména o uspořádání syžetu ve vztahu k fabuli. Tyto dva pojmy znamenají v prvním případě způsob, *jakým jsou seřazeny dějové složky*, ve druhém *příhodu, o které se vypravuje*. *Rozdíl mezi nimi je pak v tom, že informace o fabuli (ději) mohou být uspořádány různým způsobem.*³⁶

Pakliže to zlehčíme, můžeme říci, že každý příběh má nějaký začátek, prostředek a konec, přičemž ve školské praxi se hojně využívá termínů úvod, stať a závěr. Jejich pořadí se však může také lišit. *Témata mohou být řazena na chronologickém principu i na principu kauzálním, který vychází jak z posloupnosti, tak z podmíněnosti vazeb mezi tématy. Jinou možnost dává organizace témat například podle myšlenkové a emocionální intenzity, tj. na principu gradace, nebo na základě opačného postupu s klesající intenzitou emocionálního a myšlenkového zážitku vnímatele.*³⁷ Hojně se využívá také tzv. kontrastní kompozice, která funguje na principu kontrastu (protikladu).

Moderní film používá obdobných principů. Rozdíl je pouze v tom, že mnohem častěji experimentuje a o něco méně se drží tradičních kompozičních postupů. Zatímco v prostředí literatury je chronologické vyprávění stále tím nejběžnějším, ve filmech se častěji setkáváme s vyprávěním, které začíná v určité části příběhu a poté se podle své potřeby vrací či předbíhá.

Již jsme se výše zmínili o opětovné obrodě klasické televizní seriálové tvorby, která v posledních letech zažívá jakousi „renesanci“. Pro takové projekty je pak typická kompozice řetězová. *Ta vzbuzuje očekávání tím, že zároveň s rozuzlením každé epizody*

³⁴ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7. s. 186

³⁵ Tamtéž s. 182.

³⁶ HRABÁK, Josef. *Úvod do studia literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. s. 28.

³⁷ PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. 3. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3944-X. s. 105.

*signalizuje zápletku epizody budoucí.*³⁸ To je typické zejména pro v českém prostředí tolik populární „nekonečné“ seriály.

Do kompozice patří rovněž i způsob, jakým autor dílo vypravuje. V tomto případě se může jednat o tzv. *ich-formu*, která znamená vyprávění v první osobě a *er-formu*, což je způsob vypracování pro osobu třetí. Právě *er-forma* je považována za stylově o něco vyšší a umělečtější.

³⁸ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. 3. vyd. Jiloviště, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7. s. 187.

5 JOSEF KOPTA

Josef Kopta byl český spisovatel a novinář. Narodil se 16. června 1894 v Libochovicích nad Ohří v rodině krejčího a zemřel 3. dubna 1962 v Praze.

Vystudoval obchodní akademii a před první světovou válkou pracoval jako bankovní úředník. Jeho život zásadně ovlivnily válečné zkušenosti, jelikož se osobně zúčastnil bojů na východní frontě, kde padl do ruského zajetí a posléze vstoupil do československých legií. Po návratu do vlasti pracoval jako tajemník Památníku odboje a poté jako redaktor Národního osvobození a Lidových novin.

Během třicátých let se stal už spisovatelem z povolání, a právě psaní se tak stalo hlavním zdrojem jeho příjmů. Přesto po druhé světové válce působil na ministerstvu financí a v kanceláři prezidenta republiky. Dále však pokračoval ve své publikační činnosti, včetně práce na drobnějších prózách.

Již zmíněné válečné zkušenosti Josefa Koptu samozřejmě ovlivnily i v jeho tvorbě, kde díky tomu můžeme mnohdy vidět i výrazné autobiografické prvky. Doplňme, že do války narukoval již jako dvacetiletý mladík. Často se tudíž vracel k válečné a legionářské tematice (např. v dílech Třetí rota, Nejvěrnější hlas, Legionářské povídky a další.) Zároveň se věnoval tvorbě pro děti a napsal i jednu komedii (Nejkrásnější boty na světě). „*Rozsáhlé Koptovo dílo zahrnuje i útvary reportážní a fejetonistické a adaptace staročeských epických textů.*“³⁹

Přestože tvorba Josefa Kopty je známá hlavně díky prozaickým textům, autor začínal původně jako básník. *První verše publikoval v legionářském časopise Čechoslovan, kam poté přispíval i dalšími texty.*⁴⁰ Byl to velice plodný autor, který během svého života napsal desítky děl, přesto ho proslavil zejména psychologický román Hlídač č. 47, který se rovněž těsně dotýká legionářské a válečné tematiky.

Josef Kopta po sobě zanechal dva syny, kteří též byli literárně činní. Petr (1927-1983) byl básníkem a překladatelem z francouzštiny, Pavel (1930-1988) se uplatnil jako textař populární hudby. Pro zajímavost dodáme, že spolupracoval s takovými veličinami, jakými jsou Karel Gott, Hana Hegerová či Petra Černocká.

³⁹ DOLEJŠÍ, Pavel. Školní slovník českých spisovatelů: příruční slovník pro žáky základních a středních škol. Humpolec: JAS, 2003. ISBN 80-864-8024-0. s. 129.

⁴⁰ ŠÁMAL, Petr a kol. Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti. Praha: Academia, 2018. 518 stran. ISBN 978-80-200-2909-6. s. 95.

6 HLÍDAČ Č. 47

Hlídač č. 47 je slavný psychologický román Josefa Kopty, který poprvé vyšel v roce 1926 v Praze pod nakladatelstvím Čin, přičemž obálku k vůbec prvnímu vydání této knihy namaloval slavný český malíř a spisovatel Josef Čapek (1887-1945). Prvně zfilmován byl o jedenáct let později, tudíž v roce 1937, a k dnešnímu dni existují ještě další dvě filmové adaptace z let 1951 a 2008.

Dílo se nachází na pomezí tzv. psychologické prózy, která se vyznačuje především tím, že se autoři soustředí na prokreslenější psychologii postav, jejich nitro, vnitřní stavy a také děje a prózy legionářské, která se pojí s válečnými osudy autorů, o čemž už byla řeč výše.

Kniha byla veřejností přijata velice kladně a například Emil Vachek (1889-1911), český prozaik, dramatik a novinář, ji v časopise Pramen (č. 11-12) označil za „daleko nejlepší“ knihu Josefa Kopty, přičemž ji okomentoval slovy: „*Aspiranti nesmrtelnosti jsou nad tím v rozpacích, z nichž pomáhající řkouce: ‚lidový autor‘. To je u nich asi tolik jako pro úředníka podúředník, třebaže už s definitivou. Ale Kopta je opravdu lidový spisovatel, a to je čest, že nad ni není větší.*“⁴¹

Kniha vypráví příběh bývalého vojáka Františka Douši, který přichází pracovat jako hlídač na vechtr nově vybudované železniční trati, kde chce také začít nový život se svou manželkou po skončení vojenské služby.

Hlavní hrdina během svého života prožil několik tragických událostí, které si na něm stále vybírají svou daň. Trápí ho výčitky svědomí zejména kvůli tomu, že prakticky nevědomky zavinil smrt své někdejší snoubenky. Toto jeho pochybení je mu neustále připomínáno také tím, že si za ženu poté vzal její mladší sestru. Snaží se najít vykoupení a odpuštění, které však dluží především sám sobě, jelikož mu nikdo jiný nic nevyčítá. Také touží po klidu pro normální život a založení rodiny.

Důležitým momentem knihy je záchrana postaršího hrobníka, který hodlá spáchat sebevraždu skokem pod vlak. Ta přímo vede k seznámení jeho syna Ferdy s Doušou a jeho manželkou, do níž se mladý řezník zamiluje. Zpočátku v ní najde spřízněnou duši, které

⁴¹ ŠÁMAL, Petr a kol. Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti. Praha: Academia, 2018. 518 stran. ISBN 978-80-200-2909-6. s. 189.

vypráví o své nešťastné lásce, ale velice rychle jí začne nadbíhat a chodit za ní, což se Doušovi sice nelíbí, přesto své ženě věří, že by ho nikdy nepodvedla.

Pomluvy se však začnou velice rychle hromadit, jelikož se obecně předpokládá, že mladý Ferda, který je velice pohledný, a navíc má pověst svůdníka, čeká s Doušovou dítě. Přestože mezi nimi nikdy k žádnému fyzickému kontaktu nedojde, i to stačí, aby jejich poměr byl považován za všeobecnou pravdu. Stejně tak jako Ferdovo otcovství.

Ferda, mezitím chápající, že Doušovou pravděpodobně mít nebude, se nakonec znovu upne k dívce, která ho nechce. Opětovně se mu ji však nepodaří získat a v klíčový moment před ním prchá z tancovačky v nedaleké vesnici. Po opuštění zábavy dorazí vzteklý Ferda, mající už sebou pistoli, až k vechtru, kde vyplaší Doušu, který se za ním ve tmě vydá, jelikož si myslí, že je to zloděj. Během honičky po poli výstražně vystřelí do vzduchu. Právě tento výstřel mu později způsobí potíže, protože se začne předpokládat, že Ferdu zastřelil, ačkoliv tomu důkazy nenapovídají. Ferda totiž spáchal sebevraždu sám střelou do srdce. Douša není nikterak souzen, ale přesto zůstává mezi lidmi zapsán jako vrah.

Zlomovým bodem knihy je však moment, kdy František Douša ohluchne. Sluch se mu pak poměrně záhy vrátí, on se nicméně rozhodne, že bude svou hluchotu předstírá dál. Dozví se tak, co si o něm lidé doopravdy myslí a spatří nelichotivý obraz, které o něm stvořily lidské pomluvy.

Dalším důvodem je pak náznak manželské krize, kdy jeho manželka touží po novém životě a ten, který tráví po boku hlídače u železniční trati ji už nudí a vyčerpává. Penze pro bývalého hluchého hlídače a válečného veterána navíc postačuje na koupi hospody. Tu si poté skutečně otevrou a Douša tak čelí každodenním přímým pomluvám a pošklebkům, které mu hosté adresují, myslíce si, že je neslyší.

Nakonec umírá rukou jednoho z Ferdových přátel, který tak pomstil jeho smrt, přestože slovo pomsta možná není tím pravým, když smrt Douša nezpůsobil.

7 FILMOVÉ ADAPTACE HLÍDAČE Č. 47

Jak jsme již několikrát zmiňovali, k dnešnímu dni existují celkem tři filmové adaptace knižního románu Hlídač č. 47, přičemž první z nich je československá adaptace z roku 1937, druhou americká alternativa z roku 1951 a nejnovější je pak „remake“ Filipa Renče z roku 2008, který znovu zpracovává látku snímku z roku 1937. Zajímavé je, že ani jedna z adaptací se zcela striktně nedrží původního Koptova románu, což je však pro filmové adaptace typické, jak uvádíme již v kapitole Filmová adaptace. Ještě dodejme, že každá ze zmíněných adaptací je v něčem jiná a původní látku zpracovává pro sebe osobitým způsobem a není tudíž žádná škoda shlédnout všechny.

7.1. HLÍDAČ Č. 47 (1937)

První filmová adaptace pochází z roku 1937 pod vedením režiséra Josefa Rovenského (1894-1937), který však během závěrečných prací na filmu zemřel a posléze ho nahradil Jan Sviták (1893-1945).

Na scénáři filmu společně s Otakarem Vávrou (1911-2011) spolupracoval také Josef Kopta osobně a odsouhlasil tak některé zásadní změny oproti své knižní předloze. Již zde tedy vznikají zárodky budoucího díla Filipa Renče, který se k Hlídači č. 47 v roce 2008 vrátil.

7.2. PICKUP (1951)

Druhá zfilmovaná verze pochází z roku 1951 a natočena byla v USA v režii československého emigranta Huga Haase (1901-1968), který se rovněž zhostil i hlavní role. Opět se nedrží Koptovy předlohy, ale pracuje spíše s celkovým námětem jako takovým, který můžeme brát jako rámec, do kterého je scénář tohoto filmu zasazen. Na to ostatně poukazuje i americký název „Pickup“.

Snímek se nese ve výrazně film-noirovém duchu, pod vlivem tehdejší doby, kdy se podobné filmy točily často.

U adaptací látek pocházejících z jiných zemí či kultur se velice často dílo upravuje pro své vlastní potřeby. To znamená, že přizpůsobuje své národní kinematografii, trhu, kulturním a také společenským podmínkám. Jako příklady si můžeme uvést například původně japonský horor Kruh (1998), který Američané přepracovali a upravili pro své

publikum v roce 2002 či veleúspěšný francouzský film z poslední doby Nedotknutelní (2011), který se dočkal svého rovněž amerického ztvárnění už o šest let později (2017). Obzvláště u americké filmové produkce se s tímto způsobem setkáváme velice často.

7.3. HLÍDAČ Č. 47 (2008)

Nejnovější filmová adaptace pochází z roku 2008 a natočil ji režisér Filip Renč na základě scénáře, který napsal společně se Zdeňkem Zelenkou (*1954) a Eduardem Vernerem (1943-2003), pro kterého to byl vůbec poslední projekt, na kterém před smrtí pracoval. Film byl natočen v produkci České televize a natáčení probíhalo po dobu pětatřiceti dní během listopadu a prosince 2007. Rozpočet snímku údajně nepřesáhl hranici třiceti milionů korun a v té době se jednalo o první film z distribuce České televize, který po zhruba deseti letech zamířil do kin, kde se film objevil zhruba rok po natáčení, 27. listopadu 2008.

Filip Renč se už od počátku netajil tím, že se jedná o „remake“ prvního zfilmovaného Hlídače z roku 1937. *„Je to remake, což je v historii české kinematografie poprvé, kdy se dělá remake českého filmu a my se ho snažíme dělat tak, aby byl pro současného diváka. Aby byl dynamický, emotivní, plný lásky, nenávisti, zrady, smrti a aby to byla podívaná. Aby to byl kompaktní filmový projekt,“*⁴² řekl o snímku v rámci Filmu o filmu. *Remake „(česky znamená předělání, přepracování, předělávka) je nové zpracování staršího uměleckého nebo jiného díla. Charakteristické je, že remake nevychází z původní (často literární) předlohy, ale napodobuje předchozí zpracování.“*⁴³ V takovém případě se obvykle uvádí v titulcích filmu, že byl natočen „na motivy“ ať už předchozí filmové adaptace či přímo knihy.

*„Nové zpracování často mění ideový základ původního textu nebo původní látky a stává se jakousi polemikou se svým látkovým východiskem. Takové nové zpracování ovšem předpokládá u publika znalost původního díla jako nutného pozadí pro správné pochopení nového díla.“*⁴⁴

⁴² [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169592684-film-o-filmu-hlidac-c-47/>

⁴³ PETRÁČKOVÁ, Věra a Jiří KRAUS. Akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 1995. ISBN 80200-0497-1. s. 692.

⁴⁴ HRABÁK, Josef. Literární komparatistika. Praha: SPN, 1971. s. 63.

Od této myšlenky se však postupně v čím dál větší míře odstupuje. Spíše se natáčejí nová ztvárnění již úspěšných předchozích adaptací. Podobně jako v případě adaptací knih do filmu, není nikterak výjimečné, pakliže se remake filmu natočí třeba už do deseti let po vydání originálu. Tyto časové rozestupy se zároveň v posledních letech stále snižují. Navíc jsou natáčeny právě tak, aby oslovili i diváka, který je knižní předlohy či předchozí adaptace neznalý a látka je pro něj tudíž úplně nová.

Film Filipa Renče si vysloužil celkem pět nominací na Zlatého lva, ze kterých dokázal také tři proměnit v konečné vítězství. Sice za nejlepšího herce v hlavní roli (Karel Roden), nejlepšího herce ve vedlejší roli (Vladimír Dlouhý) a nejlepší střih. Rovněž byl oceněn cenou diváků na festivalu českých filmů Finále Plzeň 2009 v kategorii nejlepší film.

7.3.1 REŽISÉR FILIP RENČ

Filip Renč je český režisér, scénárista a příležitostný herec. Patří mezi přední české režiséry současnosti. Narodil se 17. srpna 1965 v Praze, kde dosud žije, v blízkosti staré invalidovny v Karlíně, kde se shodou okolností natáčela jedna ze scén Hlídače č. 47. „*Je to asi třicet metrů od místa, kde já bydlím, takže jsem sem došel v pantoflích,*“⁴⁵ uvedl při natáčení. Je synem spisovatele a režiséra Ivana Renče (*1937) a vnukem básníka, dramatika a překladatele Václava Renče (1911-1973)

Už od dětství se pravidelně objevoval v dětských filmových rolích a můžeme si ho tudíž povšimnout třeba ve snímcích ze sedmdesátých let. Namátkou Družina černého pera (1973), Pavlínka, Na startu je delfín či Motiv pro vraždu (všechny z roku 1974). Čili se ve filmovém prostředí objevuje prakticky celý život. I dnes se občas ukáže v epizodní roli v některém z českých filmů, ať už cizích, tak i svých, které režíruje. V tomto ohledu je pro zajímavost „expertem“ americký režisér Quentin Tarantino (*1963), který se v nějaké menší roli či pouze jedné replice objevuje v každém svém filmu.

Filip Renč vystudoval dramatickou tvorbu na FAMU, a ještě během svého studia, konkrétně ve 3. ročníku katedry dokumentární tvorby, natočil svůj režijní debut Requiem pro panenku. Je dále podepsán pod celou řadou notoricky známých českých filmů, z nichž můžeme vypíchnout snímky jako Rebelové (2001), Román pro ženy (2009), Lída Baarová (2016) a právě Hlídač č. 47 (2008).

⁴⁵ [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169592684-film-o-filmu-hlidac-c-47/>

Mimo filmové tvorby se věnuje také režii videoklipů, kde rovněž dosahuje skvělých úspěchů. Kupříkladu získal *ceny české resp. slovenské Akademie populární hudby za videoklipy k písničkám Láska je láska, Zahrada rajských potěšení, Medvídek, Ona je Madona*)⁴⁶. Rovněž pak také režíruje reklamní spoty.

⁴⁶ [online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/1460-filip-renc/>

8 POROVNÁNÍ KNIHY A FILMOVÉ ADAPTACE HLÍDAČ Č. 47

V závěrečné části práce se již budeme věnovat konkrétním rozdílům mezi knižní předlohou a filmovým zpracováním Hlídače č. 47 pod režijním vedením Filipa Renče. Aplikujeme tudíž nástroje, které jsme si zvolili a vymezili na konkrétní látku. Připomeňme si, že se bude jednat o téma, prostředí, postavy a kompozici. Začneme však vymezením hlavních rozdílů mezi faktickými dějovými událostmi filmu a knihy.

8.1. HLAVNÍ ROZDÍLY MEZI FILMEM A KNIHOU

Filmová adaptace se s knižní předlohou rozchází prakticky už v úvodu snímku, kdy vidíme, jak se hlavní hrdina Douša stěhuje do svého nového domova na vechtr u železniční trati. Doušová totiž nadržuje ve svém náručí miminko, jak je tomu v knize, a pár je tudíž zatím bezdětný. Jejich malá dcerka však sehraje později důležitou roli, avšak v knize je to již dcera druhá.

Už od úvodních sekvencí nám režisér Filip Renč naznačuje Doušovy válečné zkušenosti a s nimi spojená traumata. Dělá to za pomoci tzv. flashbacků, které si můžeme představit jako *záblesky minulosti, při kterém se člověk chová tak, jako by se v minulosti prožítá situace či nepříjemná událost znovu opakovala*.⁴⁷ Flashbacky či znovuprožití traumatické události se obvykle pojí s posttraumatickou stresovou poruchou (PTSD), u které ke hlavním znakům patří to, že se postižený snaží vyhýbat stejným či podobným místům, na kterých se tato situace odehrála. Douša je však přímo konfrontován s železnicí, kde spáchala sebevraždu jeho někdejší snoubenka Františka. To se na jeho psychickém stavu musí nutně projevit. Podobně si můžeme povšimnout, že je zde rovněž pomocí flashbacků několikrát ilustrována také bitva, v jejíž blízkosti se rovněž nacházejí koleje. S touto poruchou mnohdy korespondují také halucinace, které mohou naznačovat i Doušovy budoucí problémy se sluchem, které se zde začínají objevovat podstatně dříve, než je tomu v knize.

Pohled na válku je oproti knize podstatně rozdílný, jelikož tam Douša na vojenskou minulost vzpomíná spíše v dobrém a také dodává, že na vojně nikoho nezastřelil, kromě chromého koně.

⁴⁷ [online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/flashback>

Důležitým momentem poté je přítomnost sebevraha na trati. Zatímco v knižní předloze se jím stává postarší hrobník Zuzka, který chce dobrovolně ukončit svůj život na základě nesmyslné hospodské sázky, ve filmovém zpracování došlo ke změně, kdy se o totéž pokouší jeho syn Ferda, z pohnutek o něco silnějších – z nešťastné lásky. Tím se prakticky změnila celá příběhová linie původní látky.

Tato událost přímo vede k tomu, že se během své záchrany zamiluje do Doušovy manželky, kterou ale pozná v takřka stejné chvíli i v knize, kdy si jde pro svého otce, který po neúspěšném pokusu o sebevraždu našel u Doušů dočasné přístřeší. Ovšem v knižním prostředí vzájemné zalíbení neexistuje.

Ferda začne v obou případech za Doušovou pravidelně docházet a nadbíhat jí, ovšem s odlišnými konci. Zatímco v knize nikdy k žádnému tělesnému kontaktu nedojde, ve filmu ano. Z této nevěry se posléze narodí holčička. Symbolicky v tu samou chvíli umírá hospodský a porodní bába prohlásí: „*Jeden odchází, druhý přichází.*“⁴⁸

Když se Ferda přiblíží k domku Doušových a dívá se oknem na svou čerstvě narozenou dceru, nemotorně shodí polena postavená u zdi, čímž na sebe poštvě Doušu. Následuje první přímá pěstní konfrontace protagonisty a antagonisty, jejímiž následky Douša ohluchne. Zajímavé je, že je zde vítězem, přestože se v popisné knižní líčení Ferdu profiluje jako velice silného, mohutného muže či přímo chlapa jako horu a Douša by ho těžko přemohl. Z toho důvodu se Josef Kopta patrně takových rozmíšek ve své knize vyvaroval a žádnou rvačku do ní nezačlenil.

Jiným způsobem Douša pak sluch také znovu nabyde. Zatímco ve filmu ho nalákají halucinace, ve kterých vidí Františku, do nedalekého tunelu a projíždějící vlak nějakým způsobem zapůsobí na jeho sluchové ústrojí, v knize se mu vrátí až „nefilmovým“ způsobem, kdy si vlastně uvědomí, že slyší cvrlikat ptáčka, kterého mají v kleci. Dodejme, že veškeré peripetie se sluchem se v knižním podání odehrávají až po Ferdově smrti. V knize se nachází obdobný děj, popsáný již v Obsahu Hlídače č. 47.

Naprosto odlišné jsou pak smrti obou hlavních představitelů, přestože v obou z nich se František Douša stává obětí. V knize je zabit jedním z Ferdových kamarádů, který pomstil jeho smrt. Ve filmové verzi je vrahem Ferda osobně, který Doušu několikrát bodne nožem. Ten pak následky vykrvácení umírá. Zajímavou ironií poté je, že sám, jakožto hrobník,

⁴⁸ Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENC, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.

Doušovi osobně vykope hrob. Rovněž se i zúčastní pohřbu, kde je poté je zdržen Policií a odveden.

Jediným momentem, kdy Douša přizná, že slyší, je v druhé přímé konfrontaci s Ferdou, která proběhne v hospodě. „*Jsi srab, Doušo. Zbabělec. Bojiš se pravdy, ale jí ti jí řeknu. Nemiluje tě. Rozumíš? Nemiluje!*“ říká Ferda. „*Nebejt mě, ani by si neužila*“⁴⁹, pokračuje jízlivě, načež mu Douša dá najevo, že to všechno slyšel a vrhne se na něj.

„*Já nevěděl, že nejste hluchej!*“ zalekne se hrobník. „*Nic z toho není pravda,*“⁵⁰ dodává a snaží se vykroutit, ale to je již pozdě. Douša ho zmlátí a zostudí, poté vyhodí z hospody. Ferda se však vrátí a dokončí hrůzný čin. V knize po svém rozhodnutí předstírat hluchotu, nepromluví již nikdy.

Další změny už nejsou natolik zásadní, přesto se o nich zmíníme. V první řadě se jedná o hospodu „U hluchého hlídače“, která se objevuje v knize, zatímco ve filmu se objevila pod názvem Hospoda U regimentu. V knize figurují hospody dvě, zatímco ve filmu pouze jedna. Ta samá, kterou si po smrti původního hospodského posléze otevře Douša se svou manželkou.

Pakliže bychom měli určit, jaký největší rozdíl obě díla odlišuje, je to zcela jistě Ferdova přítomnost po celou dobu filmové adaptace. V knize jakožto hlavní antagonista umírá oproti obyčejí poměrně dost brzy a celkové tempo tím tak trochu ztrácí, Renčovo ztvárnění však pozdržuje gradaci samotného díla až do úplného závěru, kde se poté projeví naplno.

8.2. TÉMA

Hlavním tématem knihy i pozdější filmové adaptace je to, jak je člověk „malý“ oproti pomluvám a nepravdám, které si o něm jeho okolí na základě domněnek vytvořilo. Takový nelichotivý obraz a křivdu poté dokáže jen velice těžko vyvrátit. Naopak se s ní paradoxně musí spíše naučit žít.

František Douša se se shodou nešťastných náhod dostává do pozice klamaného manžela, žárlivého vraha a člověka, který se obohatil domnělými podvody. Je tudíž izolován vesnickým kolektivem, kam se neustále snaží marně začlenit.

⁴⁹ Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENČ, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.

⁵⁰ tamtéž

„*Máš pěknou ženu. A šikovnou. Hluchoto hluchá,*“ dobírá si Ferda Doušu v 55. minutě filmu, kdy si Douša prohlíží opuštěnou hospodu a začíná poprvé reálně uvažovat, zda by si ji neměl vzít. „*Hlavně mi ohlídej dceru, ty pajdavko.*“⁵¹ Tenhle ve své podstatě monolog, kdy promlouvá k hluchému hlídači, navíc otočenému zády, možná nejlépe charakterizuje rozdíl mezi knihou a filmem. V té době je Douša skutečně neslyšícím a jelikož nestojí k Ferdovi čelem, nemůže ani odezírat ze rtů. Právě zde je nejvíce vidět, jak se scénář filmové adaptace z roku 2008 od původní Koptovy předlohy odklání.

Přestože jsme si v kapitole o filmových adaptacích uvedli, že technika snímání obrazu z první osoby se ve filmovém projevu obecně nepoužívá, zde se nachází krásný příklad toho, jak dokáže skvěle vykreslit vnitřní rozpoložení postavy. Shodou okolností se takový, leč pouze několikavteřinový záběr, objeví v druhé části scény, ve které Ferda Doušu konfrontuje před hospodou, kde se objeví další obyvatelé vesnice. V jejich blízkosti si hrají děti a jejich zábava rozesměje veškeré osazenstvo. Hluchý hlídač si to vztáhne na sebe a myslí si, že se pošklebují jemu, uteče a schová se do kostela, kde padne na kolena a spílá bohu za svůj pohnutý osud. To je mimochodem rovněž rozdíl oproti knize, kde sám sebe označuje za neznaboha a kostelu se vyhýbá.

Byl jest jednou jeden hlídač,

hlídal dráhu zelenou.

Když tu jeho švarná žena

s řezníkem mu chodila.

Jednoho dne znenadání

dceru mu porodila.

Hlídač poznal její zradu,

popadl ho velkej hněv.

A tak začal strašnej román,

při němž dvakrát tekla krev!

⁵¹ Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENC, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.

*řezník prej byl švarnej junák,
silný černovlasý hoch.
Kdo ho znal, každej se divil,
že hlídače nepřemoh.*

*Měl on plno kamarádů
a ti ho milovali.
Když on padl kulkou vraha,
Dlouho pro něj plakali.*

*Kde prej si, náš černej orle,
Stejská se nám po tobě!
scházeli se a radili
na jeho čerstvém hrobě...⁵²*

Tato píseň, která se objevuje v samotném závěru knihy, dokazuje to, jak mohou být lidské pomluvy nesmrtelné. To také znamená, že mohou velice snadno přežít osoby, kterých se týkají a být i v budoucnu branné za všeobecně známou pravdu. Je zpívána na svatorufském (26. srpna) jarmarku v Lounech. „*Na konci náměstí se nacházelo jeviště zpěváků a vypravěčů, kteří stáli u svých pomalovaných tabulí a brečlavým hlasem doprovázeli rákosku, šinoucí se od obrazu k obrazu.*“⁵³

Parazitování na lidském neštěstí, které je na prodej právě jednak v podobě písňe či malé knížičky o padesáti verších, která se dá zakoupit na jarmarku za pár drobných v mnohém připomíná dnešní bulvární tisk a také dokumentuje nadčasovost Koptova díla. „*Tu se předčítaly vlastně jakési veršované noviny, vydávané od jarmarku k jarmarku a líčící slovem i obrazem neštěstí, vraždy, loupeže, pomsty i hříchy zhrzených a nedovolených lásek*

⁵² KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5. s. 250-252.

⁵³ Tamtéž s. 248

v *krajích dalekých a blízkých*.⁵⁴ Obecná častá tendence k radosti lidí z cizího neštěstí udržuje takto nepravdy a výmysly i pro další generace. Podobným způsobem také mohou vznikat ahistorické nepřesnosti a z podobných materiálů si poté i v současné době můžeme utvářet zkreslený úsudek na různé historické události a osobnosti.

Soudili neprávem Doušu, a naopak litovali Ferdu, svého zidealizovaného oblíbence a rovněž jeho Ferdova přítele a mstitele, který Doušu usmrtil a pomstil, přestože důvodem k pomstě byly pouhé prázdné domněnky. S písní pak obcházely další a další jarmarky a šířily tak lež, která se neustálým opakováním změnila v pravdu.

8.3. PROSTŘEDÍ

Příběh se odehrává v malé české vesnici na přelomu 19. a 20. století, přičemž konkrétní rok není uveden. Odrazovým bodem je však zmínka o roku 1870 (*„Roku 1870 složili konečně bratránkové své nářadí a odešli kamsi k jihu, chudí a otrhaní, jako sem před dvěma roky přišli“*⁵⁵), která poukazuje na konec prusko-rakouské války, které se hlavní hrdina knihy i filmu, Douša, osobně zúčastnil.

Film naopak posunul příběh až do roku 1920, přičemž Doušova válečná zkušenost zůstala zachována, jen se zúčastnil jiné války. Konkrétně se jednalo o první světovou válku a bitvu u Haliče (dnešní Ukrajina), která se odehrála 11. září 1914. S posunem doby souvisí rovněž to, že si režisér Filip Renč mohl dovolit do snímku začlenit scénu, kde hluchý Douša prohází zasněženou krajinou po opuštěné silnici a neslyší tak troubení automobilu, které se ho snaží upozornit. V době, kdy se odehrává knižní příběh by na něj mohl jen velice těžko narazit.

Rovněž neznáme ani název vesnice, ve které se celý příběh odehrává. Víme jen, že se nachází v Krušných horách poblíž města Louny, které je v různých souvislostech několikrát zmiňováno. Můžeme si ji však představit jako typickou vesnici té doby: obyčejné lidské příbytky, kostel a hospodu, která je ve středu katastrálního území. Nejdůležitější je však vechtr, který se tyčí nad vesnicí a je zároveň místem, kde se celý příběh převážně odehrává. *„Je to jako hrad“*⁵⁶ neopomene Douša poznamenat už při prvním pohledu na svůj nový domov, když se ještě nachází pod kopcem s naloženým vozem, zvyklý na skromnější

⁵⁴ KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5. s. 249

⁵⁵ Tamtéž. s. 7.

⁵⁶ Tamtéž s. 13.

podmínky vojenského života. „*Strážní domek měl dvě světnice s předsíňkou a předsíňku zpolovice zabrala kadečka s vodou, kterou vyrobili z velikého sudu tím způsobem, že jej přepůlili.*“⁵⁷ Tak je v kostce charakterizován nový domov Doušových.

Důležitým pojítkem, které definuje celé dílo, je železnice. Ať už z pohledu, že se Douša stává hlídačem na čerstvě dostavěné železnice na trati mezi Prahou a Louny, tak i proto, že jeho někdejší snoubenka spáchala sebevraždu skokem pod vlak, což mu každodenní pohled na koleje neustále připomíná. Devatenácté století je zároveň vnímáno jako století páry a velkého průmyslové rozvoje. S tím souvisí i výstavba železničních tratí. Přítomnost železnice je proto zde velice symbolická, navíc je zde tím, co označuje Michail Michajlovič Bachtin za chronotyp, již vysvětlený výše.

Krajina působí velice chladně, prázdně a opuštěně. Také mnohdy značně depresivně, což skvěle podtrhuje celkovou náladu a hodí se do nastolení psychologické prózy. Počasí má rovněž vliv na depresivní stavy a v případě Douši také může mít silný vliv na jeho mnohdy melancholickou a sebelítostivou náladu. Zasněžená krajina a chlad v něm probouzí nepříjemné vzpomínky a výčitky svědomí.

Prostředí je dále definováno rovněž mluvou, kterou postavy využívají. Zatímco film pracuje se současným jazykem, v knize najdeme výrazy typické pro dobu, kdy byla kniha napsána. Namátkou můžeme zmínit vojenskou terminologii, kterou František Douša používá: *furvezna* (vojenský zásobovací oddíl), *garnizóna* (vojenská posádka), *kyrysník* (příslušník těžké jízdy) či další dobové výrazy jako *parobek* (čeledín) nebo *kalmuk* (kabát).

8.4. POSTAVY A HERECKÉ OBSAZENÍ

V této části se podíváme na konkrétní postavy a jejich filmové charaktery. Řekneme si něco o změnách, které prodělaly. Zaměříme se na čtyři nejdůležitější postavy, kterými jsou Douša, Anna Doušová, Ferda Zuzka a kostelník Bártík. Právě oni jsou těmi hlavními, kteří vytváří celkový děj. Později se také zmíníme o dalších postavách, které mají menší či větší vliv na jednotlivé události.

⁵⁷ KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5 s. 32.

DOUŠA

Na úvod si musíme připomenout, že ačkoliv se v knižní podobě hlavní postava jmenuje František Douša, pro film byl z nějakého důvodu přejmenován na Josefa. My se však budeme držet pouze příjmení, abychom předešli případným zmatkům.

Douša je hlavní postavou jak knihy, tak i filmu a celý příběh se v podstatě točí kolem něj. Přesto zde najdeme výrazné paralely. Nemyslíme tím zde kontrast mezi filmovým a v knize vyobrazeným vzhledem, který je dán výběrem Karla Rodena, jakožto herce, který Doušu ztvárnil (i když absence dlouhého černého plnovousu, který mu chybí, nemusí být zase až tak kosmetická, a právě plnovous má v knize svou symboliku a je jakýmsi motivem, který odděluje jeho minulost od přítomnosti a posléze budoucího života), ale spíše paralely charakterové povahy. Knižní Douša působí mnohem přátelštějším a „lidštějším“ dojmem, není tak rázný a vzpurný jako v podání filmovém. Také je velice důvěřivý a dobrosrdečný, což mu nejspíše dokáže uškodit.

Filmová verze je celkově o něco temnější a chladnější, Doušovo vykreslení je k ní tudíž úměrné. Jsou zde naznačeny jeho sklony k násilí a vzpurné povaze, které se v mnohém podobají spíše knižnímu Ferdovi.

„Hlavní postava se během filmu změní vždy. Její vývoj očekáváme a chápeme. Částečně je tomu tak proto, že vnímáme dění jejíma očima, z jejího nitra, a částečně i proto, že se jedná o běžného člověka s běžným úhlem pohledu.“⁵⁸

Zásadním momentem, který Doušu změní, je hluchota. Nejprve ta přirozená a poté ta, kterou nadále předstírá. „*Hlučej se víc dozví,*“⁵⁹ podotýká ve filmu. Na základě toho se poté stává mírnějším, klidnějším a celkově vyrovnanějším člověkem, který už plně přijal svůj osud. Tomu dopomáhá rovněž jeho stárnutí, které je v knižní podobě více zdát, zatímco film probíhá v podstatně kratším časovém úseku a takové změny tudíž nemáme šanci postřehnout.

Předstírání hluchoty je i dnes jedním ze způsobů, jak si pomoci vylepšit životní situaci a status, nicméně v trochu jiném kontextu. Funguje na bázi hraní na city a probouzení lidského soucitu, za účelem získání peněz. Setkáváme se s tím hojně v evropských metropolích.

⁵⁸ ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. s. 73.

⁵⁹ Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENČ, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.

Do role Douši byl obsazen jeden z nejuznávanějších českých herců současnosti Karel Roden (*1962), který po několika nepříliš povedených snímcích z předchozí doby chtěl oživit svou kariéru, k čemuž mu tato výrazná role pomohla. Přestože film byl širokou veřejností i filmovými kritiky přijat se značnými rozpaky, téměř všichni velebili Rodena za skvělý herecký výkon, za který právem získal několik ocenění, přičemž nejdůležitější z nich je Český lev za nejlepšího herce v hlavní roli.

ANNA DOUŠOVÁ

Postava Doušovy manželky oproti němu samotnému prodělala o poznání více zásadních změn. Režisér Filip Renč z ní udělal v podstatě „sex symbol“ po kterém prahnou snad všichni muži ve vsi. Tady možná můžeme najít jistou podobnost s filmovým ztvárněním Máchova Máje v režii F. A. Brabce z roku 2008, kde se objevuje Jarmila, přebíhající od jednoho muže k druhému bez žádného pádného důvodu. Pro filmového diváka může být obtížné si připustit, že by si Doušová vybrala namísto Douši Ferdu, který zde není vylíčen oproti knize nikterak přitažlivě.

V Renčově podání je Anna vykreslena jako znučená žena ze všedního stereotypního života, která leč svého manžela miluje, chce od života něco víc, což jí neumí nebo snad i nechce dopřát. Vnímá sebe samu jako „náhradnici“ za svou starší sestru, která byla původně Doušovou snoubenkou. *Vzpomínala, jak si Douša ze dvou sester vybral nejprve Františku jak potom pro ni, Doušovou, zbyly jen zcela malé úlomky lásky, které již nežhnuly, ani nezářily. Kdyby si aspoň byla s Františkou podobna! Ale nebylo odlišnějších bytostí nad tyto dvě sestry, z nichž světlavá Františka byla slabá, tichá, zádušná a tmavá Anna zdravá, hlučná a robustní, přijímající vzdechy chlapců s posměchem, až nakonec pro ni nikdo pro ni nezavzdychl. Přišel Douša, požádal o ni ze slušnosti a ohledu a vykupoval si tímto sňatkem na celé rodině odpuštění za Františčinu smrt, třebaže to nikdo od něho nežádal. Ale to není láska! Doušová nepoznala prudkého milostného vzeplání, mocných a strhujících objetí a polibků, platicích jen jí, jen jí, roznicených krásou jejich úst a očí, za nimiž se muž bláznivě rozběhl.*⁶⁰

Knižní Anička Doušová je naprosto jiná. Je vyobrazena jako pokorná milující žena a matka, naprosto oddaná svému manželovi a malé dceři. Cudná a vyzářující čistotou. Ve filmu se paradoxně stává nevěrníci, tedy takřka přesným opakem. Nezaznamenáváme na

⁶⁰ KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5. s. 78.

jejím chování ani žádné pocity viny či výčitky svědomí. Dokonce, ve scéně, kdy se Douša, už opět slyšící, hodlá manželce přiznat a říká, že „*všechno bude zase jako dřív*“, si polohlasem říká: „*Kdybys věděl, jak to všechno bylo, nestačil by ses divit. Usmívat se na tebe budu, taky uvařím, ale žít si budu po svém*.“⁶¹ V tuto chvíli začne Doušovi vrtat hlavou, jak to myslela, a přestože bude mít o její nevěře pochybnosti, nebude jim chtít za žádnou cenu uvěřit. Ta poté začne uvažovat o tom, že by pokračovala v avantýře s Ferdou a vše vyvrcholí v kostele, kde jí předá kostelník Bártík papírek se vzkazem, že na ní neustále myslí a počká na ni po mši. Myslí si, že je od Ferdy, vydá se na zvonici, kde ji však čeká právě Bártík. Snaží se jí znásilnit, čemuž však zabrání příchozí Ferda, který ho zmlátí a Doušovou tak zachrání.

Zajímavé je, že postavu ve filmu ztvárnila slovenská herečka Lucia Siposová (*1980), která kvůli tomu musela být předabována a ve filmu tak slyšíme typický chraplavý hlas Terezy Voříškové (*1989). Tato technika je v české, potažmo československé kinematografii poměrně neobvyklá, ačkoliv v posledních letech vzniká větší množství koprodukčních snímků, kde se s tímto jevem můžeme setkat také. Historicky asi za nejznámější takový případ patří předabování Arabely ze stejnojmenného televizního seriálu z roku 1980, kterou rovněž hrála slovenská herečka Jana Nagyová (*1959) a hlas jí posléze propůjčila Libuše Šafránková (*1953), která shodou okolností měla postavu původně hrát. Ovšem kvůli tehdejšímu těhotenství musela roli odmítnout.

FERDA ZUZKA

Postava Ferdy, kterou ve filmu ztvárnil Václav Jiráček (*1978), zaznamenala ze všech důležitějších postav asi nejvýznamnější změny. Mimo to, že v knižní předloze je velice úspěšným řezníkem, ve filmové podobě zastává profesi hrobníka, což se k jeho charakteru hodí možná lépe. To rovněž souvisí s tím, že zde je také vyobrazen jako sirotek. Působí tedy v některých momentech způsobem, že hledá svoje místo na světě.

Knižní postava působí velice sebejistě. Ferda je plný života („jako vichřice“, utrousí o něm Doušová) a energie. Má jisté kouzlo, díky kterému je všeobecně oblíbený, a zároveň mu dodává na vážnosti, protože mu ostatní lidé hojně pochlebují, ale zároveň se ho také i bojí. Tyto povahové rysy asi nejlépe vysvětluje tzv. histriónská povaha či přímo porucha osobnosti. Takoví lidé jsou obvykle velmi oblíbení ve svém okolí, mají hodně přátel

⁶¹ Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENC, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.

a dalších lidí, kteří jim dopomáhají vytvářet cosi, co může být sice v hodně malém měřítku ale i tak považováno za kult osobnosti. Také bývají často velice pohlední. Zato však mají sklon k přehnané teatrálnosti, manipulaci, agresivitě a velice vzpurné povaze. „*Ferda vstoupil zpupně a nehorázně, rozhlédl se a všemi pohrdal. Chvíli stál a rozmýšlel se, jam má sednout. Zdravili a zvali ho k sobě s uctivostí poněkud devotní. Nebylo pochyby, že si ho velmi váží, ale spíše z jakéhosi strachu před jeho hřmotným tělem... Leckdo zdvihl hliněný džbáněk nápadně vysoko a naznačoval Ferdovi, že připijí na jeho zdraví.*“⁶²

Naproti tomu ve filmu je mnohdy až arogantní a zákeřný. Chvílemi se však až zalekává svého jednání, přesto evidentně žádnými výčitkami svědomí netrpí. Je ochoten udělat vše, aby dosáhl svého a obhájil svoji pravdu. Mnohdy svou sebejistotu naopak ztrácí. Potlouká se kolem a hledá komu by mohl uškodit. Libuje si ve své práci hrobníka, což ostatně neopomíná všem tu a tam připomenout.

BÁRTÍK

Postava Bártíka výrazně připomíná Kata z již jednou vzpomínaného filmového Máje, i v jeho případě vidíme jisté podobnosti.

Bártík je povětšinou doby tichým pozorovatelem, který sbírá informace a posléze česká na moment, kdy s nimi bude moci nějakým způsobem naložit. Pochopitelně pro svůj prospěch. Plíží se kolem, schovává se ve stínech a díky tomu zná ta nejskrytější tajemství všech lidí ve vsi. Podobně také pozoruje první sex Ferdy s Doušovou a je tak mimo nich jediný, kdo o poměru ví jistě.

Zatímco v knize dostává o něco více prostoru, přestože jeho úloha není pro celkový příběh zase až tak důležitá, ve filmu je tomu paradoxně naopak. Nutno však podotknout, že knižní Bártík je zde vyobrazen jako truhlář, za kterým budou muset všichni přijít, protože vyrábí rakve, ve filmu se objevuje jako kostelník.

Postavu ve filmu ztvárnil Vladimír Dlouhý (1958-2010), pro kterého to byla jedna z jeho posledních rolí. Za svůj herecký výkon byl podobně jako Karel Roden oceněn Českým lvem, v jeho případě však za nejlepšího herce ve vedlejší roli.

⁶² KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5. s. 82.

DALŠÍ POSTAVY

Františka, Doušova zesnulá láska, se v knize i filmu objevuje pouze sporadicky, a to pouze ve vzpomínkách či snech a nočních můrách Františka Douši nebo ve flashbacku. Je definována prostřednictvím jiných postav, a sice zejména právě Doušou a Doušovou, kteří na ní oba vzpomínají, avšak každým různým způsobem. Douša jako na svou životní lásku, kdežto Anna Doušová jako na svou sestrou, se kterou neměla právě nejideálnější vztah a v mnohém jí záviděla.

Ve filmu je ztvárněna stejně jako její sestra Anna herečkou Lucií Siposovou, která tak odehrála dvojroli. Nevíme, proč tomu tak je, ale tento jev se může zdát poměrně matoucím, protože se dá vykládat i tak, že obě sestry byly dvojčaty, přestože v knize jsou vylíčeny jako dokonalé protiklady.

VYNECHANÉ A NOVĚ UTVOŘENÉ POSTAVY

Kromě již zmíněného hrobníka Zuzky (otce Ferdy), který je z filmu zcela vynechán se jako největší překvapení jeví absence Aničky Trunečkové. Tato dívka leč se v knize objevuje pouze zřídka, navíc zde vůbec nepromluví, má přesto výrazný vliv na chování Ferdy, který jí více než rok nadbíhá a ona ho nechce. Následkem toho poté je, že se upne k Aničce Doušové, v níž nejdříve najde spřízněnou duši, které se svěruje a poté také objekt své erotické touhy a usiluje o její lásku.

Jelikož došlo k proměně rolí postav, Ferda Zuzka, který je v knize řezníkem, je zde nahrazen Kuběnou, který však nemá nikterak důležitou úlohu a jeho postava řekne jen několik replik. Podobným způsobem se také z Bártíka stává kostelník a nikoliv truhlář, což jsme si již uvedli výše.

8.5. KOMPOZICE

Pakliže se nyní zaměříme na kompozici, musíme si říci, že jak kniha, tak film pracují v rámci chronologické kompozice, která se naprosto hodí k vyprávění příběhu probíhajícího v delším časovém horizontu. Avšak rovněž zde narážíme na prvky kompozice retrospektivní, jelikož se často vracíme ke vzpomínkám hlavního hrdiny, zejména prostřednictvím již vzpomínaných flashbacků. Filip Renč s nimi pracuje velice citlivě a vkládá je do snímku v ideální míře. Jedná se zpravidla o sotva několika vteřinové záběry,

keré nahrazují Doušův vnitřní monolog, jenž se objevuje hojně v knize. Oproti běžnému použití této techniky, která mnohdy brzdí vyprávění a slouží k dokreslování příběhové linky, nikterak nezahlučuje snímek ani nezpomaluje jeho tempo. Nicméně mnohdy je problematické rozklíčovat, co konkrétně jsou vzpomínky, co noční můry a co Doušovy halucinace. Tudíž si ani nemůžeme ujasnit, zda Douša na vlastní oči viděl smrt Františky nebo zda to jsou pouze jeho představy. Záleží tedy spíše na vlastní interpretaci.

Obzvláště v době po Doušově ohluchnutí jsou nám předkládány vnitřní monology, které nahrazují verbální dialogy, které jsou ať už s hluchým člověkem či později hluchotu předstírajícím, velice složité. Problémem však je, že jsou mnohdy zbytečné a hlavní hrdina tímto způsobem komentuje dění až moc. Jak jsme si již řekli dříve, jazykem filmu je především obraz, tudíž bychom se měli spíše dívat a mělo by nám být ukázáno za pomoci jednotlivých záběrů, co chce postava říci.

Knižní román je rozčleněn do dvanácti očíslovaných nepojmenovaných kapitol, vyprávěn je pomocí er-formy (*pásmo vypravěče, které se realizuje ve 3. osobě, přičemž vypravěč může být buď svědkem dění, hlavní postavou či některou z jednajících postav*⁶³).

Josef Kopta na počátku vyprávění používá relativně krátké kapitoly, které se postupně prodlužují. Tato technika má za cíl čtenáře co nejrychleji vtáhnout do děje a také od prvních řádek nastolit dynamické tempo. Obdobný přístup pak volí i moderní film, který rovněž pracuje s co nejrychlejším úvodem. Ideálem je pak nastolit už v úvodních minutách snímku. Toho si můžeme povšimnout rovněž ve zfilmovaném Hlídači, který po úvodní sekvenci stěhování na vechtr, takřka hned přeskočí k momentu, kdy se Ferda Zuzka objeví v kolejišti. To rovněž ilustruje myšlenku, také popsanou v kapitole o literární adaptaci, která říká, že film si bere z knižní předlohy pouze ty nejdůležitější momenty, se kterými následně pracuje.

⁶³ PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1. s. 103.

ZÁVĚR

Vzájemným porovnáním knižní předlohy Hlídač č. 47 od Josefa Kopty a nejnovější filmovou adaptací z roku 2008 od režiséra Filipa Renče, jsme dospěli k závěru, že se oba útvary od sebe zásadně rozcházejí. Mnohé aspekty těchto děl jsou odlišné až takřka na hranici naprostého kontrastu. Kupříkladu pozměněný děj, jednání a chování postav vede k odlišnému konci a jiným chronologickým souvislostem.

Avšak tady je potřeba dodat, že hlavní myšlenka, téma a celkové vyznění díla zůstalo zachováno. Přestože to, co je v knize pouhou domněnkou se ve filmu paradoxně stává pravdou, nikterak nebrání v pochopení celkového poselství díla.

Nakonec se ukáže, že není prakticky žádný rozdíl mezi událostmi, které se staly a těmi, o kterých se lidé pouze domnívají, že se staly. Pomluvy a nepravdy vznikají tedy za všech okolností. Stejně jako to, že v závislosti na čase nabývají na věrohodnosti. Hlavní hrdina v obou případech umírá rukou antagonisty či antagonistovým stoupencem.

Pakliže se zaměříme na film Filipa Renče, jedná se o vkusně natočenou filmovou adaptaci, která rovněž splňuje veškeré náležitosti toho, jak si filmovou adaptaci v moderní době vysvětlujeme. Hlavně přináší něco nového z látky, kterou již známe, což je vlastně jedním ze základních úkolů adaptace. S jednotlivými motivy pracuje svým osobitým způsobem a ukazuje další úhel pohledu, který vedle předchozích adaptací podpoří věčný přesah Koptova díla.

Rádi bychom se na závěr vrátili k myšlence naznačení v kapitole Téma, kde jsme se zmínili o faktu, že přestože můžeme cokoliv z díla zapomenout, uchováme si ale to hlavní, což je celkový přesah díla a poselství. Pakliže bychom si položili otázky „O čem příběh vypráví? Či jaké je jeho téma?“ a vztáhli je zvlášť ke knize a filmové adaptaci Hlídače č. 47, pravděpodobně bychom si odpověděli podobným způsobem. A to je nakonec to nejdůležitější.

RESUMÉ

This bachelor thesis deals with comparison of a Czech novel *Hlídač č. 47* by Josef Kopta and its film adaptation directed by Filip Renč, made in 2008. Special attention is paid to the comparison of the theme, setting, characters and composition. Some more terms connected with the mutual relation of a novel and its film adaptation are also explained.

To sum up the results of this work, we can say that the film based on a novel and its model differ in many aspects, nevertheless they still share the same topic and main idea.

SEZNAM LITERATURY**Knihy:**

ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 97880-7331-314-2.

BACHTIN, Michail Michajlovič. Román jako dialog. Praha, 1980.

BERKOVÁ, Alexandra. O psaní: tajemství úspěšného psaní. Praha: Trigon, 2014. ISBN 978-80-87908-013.

BRAYFIELD, Celia. Jak napsat bestseller: tajemství úspěšného psaní. Praha: Olympia, 2007. ISBN 978807376-004-5.

DOLEJŠÍ, Pavel. Školní slovník českých spisovatelů: příruční slovník pro žáky základních a středních škol. Humpolec: JAS, 2003. ISBN 80-864-8024-0.

FIELD, Syd. Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 978-80-87067659.

FOSTER, Thomas C. Jak číst film: cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-183-4.

HRABÁK, Josef. Literární komparatistika. Praha: SPN, 1971.

HRABÁK, Josef. Poetika. Praha: Československý spisovatel.

HRABÁK, Josef. Úvod do studia literatury. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977.

KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008. ISBN 978-80-7388-111-5.

MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

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

PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. Lexikon literárních pojmů. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 80-718-2124-1.

PETERKA, Josef. Teorie literatury pro učitele. 3. vyd. Jíloviště, 2007. ISBN 978-80-239-9284-7.

PETRÁČKOVÁ, Věra a Jiří KRAUS. Akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 1995. ISBN 80200-0497-1.

PETRŮ, Eduard. Úvod do studia literární vědy: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Olomouc: Rubico, 2000. Albatros Plus. ISBN 80-858-3944-X.

PTÁČEK. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-858-3954-7.

RYAN, Marie-Laure a František VŠETIČKA. Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích. Praha: Academia, 2015. Možné světy. ISBN 978-80-200-2507-4.

ŠÁMAL, Petr a kol. Literární kronika první republiky: události, díla, souvislosti. Praha: Academia, 2018. 518 stran. ISBN 978-80-200-2909-6.

Elektronické zdroje:

[online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169592684-film-o-filmuhlidac-c-47/>

[online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z:

<https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10169592684-film-o-filmuhlidac-c-47/>

[online]. [cit. 2019-06-21]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/1460-filip-renc/>

[online]. [cit. 2019-06-25]. Dostupné z: <https://slovník-cizích-slov.abz.cz/web.php/slovo/flashback>

Film:

Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENCĚ, Česko: Česká televize, 2008. Délka 108 min.