

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra žurnalistiky

Kniha – komiks – film

Trojí narativní zpracování jednoho příběhu

Magisterská práce

Bc. Tereza Dardová

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Hrabal, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou práci vypracovala (pod vedením vedoucího magisterské práce Mgr. Jiřího Hrabala, Ph.D.) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

Celkový rozsah práce bez bibliografických údajů a příloh je 153 512 znaků.

V Olomouci dne

.....

Podpis autora

Bc. Tereza Dardová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce, Mgr. Jiřímu Hrabalovi, Ph.D., za nesmírnou trpělivost, konzultace, pomoc, připomínky a čas, který mi věnoval.

Anotace

DARDOVÁ, Tereza. *Kniha-komiks-film Trojí narativní zpracování jednoho příběhu*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2012. 134 s. Magisterská práce.

Magisterská práce *Kniha-komiks-film Trojí narativní zpracování jednoho příběhu* se zabývá rozborem příběhu, který byl zpracován v baladě *Svatební košile* ve sbírce *Kytice z pověstí národních Karla Jaromíra Erbena*, do tří narativů ve třech médiích (kniha, komiks, film).

Jevy, které jsou v narativu využívány (příběh, vypravěč, postavy, čas, prostor), jsou vymezeny a posléze doplněny konkrétními ukázkami. Následně dochází ke srovnání jejich užití v rámci jednotlivých médií.

Část práce je také věnována stručnému nastínění historie zpracování balady.

Klíčová slova: Narativ, narativní kategorie, kniha, komiks, film, Karel Jaromír Erben, Svatební košile.

Annotation

DARDOVÁ, Tereza. *Book - Comics - Film Three Sorts of Narrativ Processing of One Story*. Olomouc: Philosophical Faculty, Palacký University of Olomouc, 2012, 134 s. pp. Master Degree Thesis.

The master thesis "*Book - Comics - Film Three Sorts of Narrativ Processing of One Story*" deals with the analysis of the story presented in the ballad "*The Wedding Shirt*" which is part of the ballad-collection of Karel Jaromír Erben. The work analyses the narration of this story in three different media namely books, comics and films.

In this vein, various constituents of this narrative like the characters, the narrator, time, space and the story itself are defined and then supplemented by specific examples. Subsequently, the comparison of their use in various media is discussed in detail.

Part of the work also covers a brief outline of the history of presenting ballads in different media.

Keywords: narrative, narrative category, book, comics, film, Karel Jaromír Erben, Wedding Shirt.

Obsah

1 Úvod	8
2 Cíle diplomové práce	9
3 Teoreticko-metodologický rámec	10
4 <i>Svatební košile</i>	12
4.1 <i>Svatební košile</i> Karel Jaromír Erben	13
4.2 Komiksová zpracování	14
4.3 Filmová zpracování	15
4.4 Další zpracování	17
5 Narativní kategorie	19
5.1 Příběh	20
5.2 Vypravěč	21
5.2.1 Stanzelova typologie vyprávěcích situací	25
5.2.1.1 Přejchody mezi vyprávěcími situacemi	27
5.3 Postavy	28
5.3.1 Typologie postav	31
5.4 Čas	33
5.5 Prostor	35
6 Kniha	38
6.1 Příběh	39
6.2 Vypravěč	41
6.3 Postavy	44
6.4 Čas	47
6.5 Prostor	49
7 Komiks	51
7.1 Příběh	61
7.2 Vypravěč	64
7.3 Postavy	67
7.4 Čas	73
7.5 Prostor	81
8 Film	85
8.1 Příběh	87

8.2 Vypravěč	90
8.3 Postavy	93
8.4 Čas	96
8.5 Prostor	100
9 Shrnutí	104
10 Závěr	112
11 Bibliografické údaje	113
12 Přílohy	117
12.1 Příloha číslo 1 – Text <i>Svatební košile</i> knižní zpracování	117
12.2 Příloha číslo 2 – Text <i>Svatební košile</i> komiksově zpracování	125
12.3 Příloha číslo 3 – Text <i>Svatební košile</i> filmové zpracování	132

1 Úvod

Dílo Karla Jaromíra Erbena (1811 – 1870) je nedílnou součástí dějin české literatury a jeho sbírka *Kytice* patří k těm, které zná každý český školák. Karel Jaromír Erben umí svým vyprávěním a stylem zaujmout i soudobého čtenáře a inspiroval také mnoho dalších autorů a umělců napříč uměleckými obory, žánry a historií. Jeho dílo je tak znovuobjevováno dalšími a dalšími generacemi, o čemž svědčí nejen opakované vydávání samotné sbírky, ale také mnoho jejích adaptací.

Ve své diplomové práci se zaměřuji na srovnání tří takovýchto zpracování, vzniklých pomocí různých médií: knihy, komiksu a filmu. Konkrétně pak u balady *Svatební košile*, která byla vybrána právě kvůli hojnému zastoupení v mnoha žánrech a zpracováních. Z těchto pak byla za každé médium z tří výše uvedených vybrána právě jedna varianta díla.

Celá práce je rozdělena do čtyř částí.

V první jsou uvedena konkrétní zpracování *Svatební košile*, se kterými budeme v diplomové práci pracovat. Je zde vysvětlena volba daného materiálu a konkrétních ztvárnění jednotlivými médii. V kapitole 4 *Svatební košile* a jejích podkapitolách se seznámíme se stručným historickým přehledem zpracování této balady.

V kapitole 5 *Narativní kategorie* a jejích podkapitolách se věnujeme vymezení jednotlivých jevů objevujících se v narativu (příběhu), postavě vypravěče, jednotlivým postavám zúčastněným ve vyprávění, času a prostoru.

V následující části diplomové práce jsou tyto kategorie vyhledány a popsány tak, jak se nacházejí v různých mediálních zpracováních. Zabýváme se jejich užitím a ztvárněním v návaznosti na potřeby ale také možnosti jednotlivých médií.

V poslední části práce pak srovnáváme shodné či rozdílné zpracování příběhu a užívání vymezených kategorií.

2 Cíle diplomové práce

Primárním cílem této diplomové práce je zmapovat užívání pěti narativních jevů v jednotlivých zpracováních narativu balady *Svatební košile*. Následně tyto pak srovnat. Zjistit, zda se v rozličném mediálním zpracování shodují či naopak rozcházejí, to vše v souvislosti s daným médiem. Tedy jak samotné médium v tomto případě ovlivňuje narativ. Je jasné, že médium, jakým je například film, který disponuje obrazovou a zvukovou složkou, nabízí k uchopení narativu jiné možnosti než kniha.

Každý jev bude v druhé části práce teoreticky vymezen a poté bude následovat část diplomové práce, ve které budou uvedeny příklady daného jevu v jednotlivých adaptacích.

3 Teoreticko-metodologický rámec

Jako dílo vhodné pro komparaci jednotlivých zpracování byla vybrána balada *Svatební košile*, známá ze sbírky *Kytice z pověstí národních* spisovatele Karla Jaromíra Erbena. Stalo se tak pro její dostupnost ve všech třech podobách – kniha, komiks, film – a to přesně v tomto pořadí, dle doby vzniku.

V následujících kapitolách se tedy věnujeme rozboru balady z knihy *Kytice* vydané nakladatelstvím Mladá fronta v roce 2003; komiksu *Svatební košile* kreslíře Jana Patrika Krásného (1955, tvořícího také pod jménem Patrik J.K.), který vyšel v roce 1991 v komiksovém časopise *Kometa* číslo 28; a filmu *Kytice* režiséra F. A. Brabce, který vznikl v roce 2000.

Přidáváme také stručný náhled do historie a ztvárnění *Svatební košile*, společně s důvody vybrání tří výše zmíněných zpracování.

Komparativní analýzu jednotlivých narativů jsme založili na knize Seymoura Chatmana *Dohodnuté termíny*.¹ Z toho vyplývá, že základní teorií pro tuto práci budou teze francouzských strukturalistů, ze kterých Chatman vychází. Ty byly definovány v šedesátých letech dvacátého století a předpokládají, že vše ve vyprávění má svůj význam, tedy že vyprávění je tvořeno funkcemi.

Seymour Chatman používá ve své knize upravenou terminologii z díla *Narrative Discourse* Gérarda Genetta,² o které se budeme částečně také opírat. Dále bylo významnou částí čerpáno z děl těchto autorů: Daniela Hodrová³ a Shlomith Rimmon-Kenanová.⁴ V kapitole věnované entitě vypravěče pak z knihy *Teorie vyprávění* Karla Franze Stanzela.⁵

Pro část věnující se komiksovému zpracování byla využita kniha Scotta McClouda *Jak rozumět komiksu*.⁶ Některá teoretická východiska budou podložena formou obrázků s ukázkami z anglického originálu této knihy, který mám k dispozici.⁷

¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244 -0175-4.

² GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 48-67.

³ HODROVÁ, Daniela a kol. ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 866. ISBN 80-7215-140-1.

⁴ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, 176 s. ISBN 80-7294-004-X.

⁵ STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 321 s. ISBN 978-80-8948-232-0.

⁶ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. 224 s. ISBN 978-80-7381-419-9.

Veškerá další použitá literatura a zdroje jsou pak obsaženy na konci diplomové práce v kapitole *11 Bibliografické údaje*.

Pokud je v textu diplomové práce při argumentaci a ilustraci jednotlivých tvrzení užito konkrétního textu balady, je zvýrazněn kurzívou a není užito citační normy. Veškeré tyto ukázky pocházejí z knižního vydání z roku 2009 viz Bibliografické údaje. Plný text balady se nachází v kapitole *12 Přílohy* jako příloha číslo 1. Dalšími přílohami jsou pak text komiksově a filmové verze *Svatební košile*.

⁷ MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. 216 s. ISBN 0-06-097625-X.

4 *Svatební košile*

Příběh *Svatební košile*, tak jak jej vnímáme z podání Karla Jaromíra Erbena, vychází z lidové slovesnosti. Přesto je Erbenovo zpracování pro veřejnost jedinou známou dochovanou knižní formou.

Díky bakalářské práci Elišky Poláčkové *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*⁸, jsem se dozvěděla také o existenci jiných balad, vycházejících z tohoto lidového námětu, které mi byly doposud neznámé. Jejimi autory jsou Gottfried August Bürger⁹ a Adam Mickiewicz¹⁰. Tato díla nebudou v diplomové práci do srovnání zahrnuta, ale zmiňuji se o nich, protože se k části práce Elišky Poláčkové vrátíme v následujícím textu.

Pro případného čtenáře může být navíc srovnání Elišky Poláčkové zajímavým zdrojem informací.¹¹

Další zpracování lidové tematiky, ze kterých byla *Svatební košile* čerpána, nalezneme případný zájemce také v knize Antonína Grunda.¹²

⁸ POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. 56 s. Bakalářská práce.

⁹ BÜRGER, Gottfried August. *Balady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. 129 s.

¹⁰ MICKIEWICZ, Adam. *Balady a romance*. Praha: Mladá fronta, 1998. 157 s. ISBN 80-204-0733-2.

¹¹ „[...] bürgerovská je především atmosféra Erbenovy básně, plná temných sil a bouřících vášní, bezdechého spěchu, úzkosti a nočních přízraků. Příznačná je scéna, kdy dívka hořekuje nad nepřítomností svého milého.“

POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. s. 5. Bakalářská práce.

¹² GRUND, Antonín. *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1935. s. 70 – 71.

4.1 *Svatební košile* Karel Jaromír Erben

Balada *Svatební košile* je dílem lidové slovesnosti. V současnosti je nejznámější její zpracování K. J. Erbenem. Společně s dalšími baladami vyšla poprvé v podání tohoto autora v únoru roku 1853 v jeho sbírce *Kytice z pověstí národních*. Rozšířené vydání pak vychází v roce 1861 pod názvem *Kytice z básní* K. J. Erbena.

Poprvé se ale balada objevila na veřejnosti již v roce 1843, v příloze časopisu *Věvec ze zpěvů vlasteneckých uvitý*. V roce 1852 byl pak její text otisknut v časopise *Krasořečník* (vydavatel Josef Bojislav Pichl).

Vydání z roku 1853 obsahuje 12 básní, následné rozšířené vydání pak básní 13 a oddíl *Písně*. Tento oddíl byl ale později autorem opět vypuštěn a v Erbenem připraveném ale posmrtně vydaném vydání z roku 1871 ho již nenajdeme.

Dnes můžeme text balady nalézt nejen v mnoha vydáních a reedicích, ale také volně na internetu. Ve většině případů je použita varianta textu z roku 1871, není proto určující, kterou ze soudobých variant si k ilustraci této diplomové práce vybereme. Jak již bylo uvedeno, v této diplomové práci pracujeme s vydáním z roku 2009.

4.2 Komiksová zpracování

Jako komiks byla *Svatební košile* zpracována celkem třikrát. Poprvé vyšlo v roce 1991 v časopise *Kometa* dílo kreslíře Jana Patrika Krásného. V *Kometě* v té době vycházela komiksová zpracování klasických děl světové a české literatury a *Svatební košile* byla vybrána i pro obálku čísla, ve kterém byla otištěna.

V roce 2006 vyšel v nakladatelství Garamond komiksový sborník *Kytice*, na kterém se podílelo deset kreslířů a ilustrátorů, čímž vznikla jakási koláž současných autorů. Kniha nabízí ukázkou rozdílných přístupů ke komiksové adaptaci básně. Někteří kreslíři příběh pouze doslovně převypráví, jiní doplní svou vlastní interpretaci, obohatí příběh o motivy, které v předloze nenajdeme, či příběh aktualizují a například převádějí do soudobých kulis. Kniha obsahuje i samostatné texty básní, takže nabízí možnost srovnání původního textu s textem obsaženým v bublinách, textových polích komiksu a komiksových oknech a jejich celkovým uchopením autorem. Kritikou byla ale přijata velmi chladně, *Svatební košile* v podání dvojice Rasochová Houdek je dokonce označována za „nejslabší[m] místo[em] sborníku.“¹³

Autorem posledního zpracování je výtvarník a hudebník Jaromír 99.¹⁴ *Svatební košili* začal kreslit již před rokem 2003, jako součást nedokončeného cyklu *Kytice*. Nakonec byla vydána samostatně bez ostatních básní v roce 2008 v druhém čísle *KomiksFEST! revue*.

Vzhledem k tomu, že obě později vzniklá díla nesplňují podmínku vydání před natočením filmu F. A. Brabce, byla jako hlavní komiksová verze k této diplomové práci vzata balada *Svatební košile* J. P. Krásného z roku 1991.

¹³ *Ve skrovnou já tě kytici zavážu...* 2006 [online, 7. 5. 2012]. Dostupné na <http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1167>.

¹⁴ známý hlavně svým projektem *Alois Nebel* a jako zpěvák a kytarista skupin *Priessnitz* a *Umakart*.

4.3 Filmová zpracování

První film dle balady *Svatební košile* byl natočen již v roce 1925. Jeho autorem byl herec a režisér Theodor Pištěk (1895 – 1960), který si v tomto černobílém němém snímku také zahrál. Bohužel se z filmových materiálů dochovalo „jen několik málo minut, konkrétně zlomek scény v pokojíku dívky a scéna v márnici. Celková délka dochovaného materiálu činí 110, 8 metrů.“^{15 16}

V roce 1978 pak vznikla animovaná krátkometrážní verze, kterou režíroval Josef Kábrt. Film byl vytvořen k 125. vydání *Kytice*. Dostal označení poetický horor a svým výtvarným zpracováním a hudebním doprovodem (Luboš Fišer) jej plně vystihuje. Zvláště působivá je scéna příchodu milého a scéna, kdy, při přeskoku přes hřbitovní zeď, upadne milému obličej a objeví se lebka, čímž je velmi explicitně vyjádřeno, že se jedná o mrtvolu. Josef Kábrt využívá textu balady převážně v přímé řeči, cesta páru noční krajinou je doplněna pouze hudbou. Chybí zde tolik typické trojí zastavení (bylo ponecháno jen stržení křížku z pannina krku). Naopak zachováno bylo trojí klepání na dveře umrlčí komory.¹⁷

Eliška Poláčková ve své diplomové práci uvádí, že vzhledem k době vzniku mohlo být seškrtání některých pasáží textu zapříčiněno také jejich přímým poukazováním k Bohu¹⁸ – *Což bych se bála? Tys se mnou, a oko boží nade mnou.; Nesu si knížky modlicí...; Což bych se bála? Tys se mnou, a ruka Páně nade mnou.; Bože svatý, rač pomoci, nedej mne d'áblu do moci!; Dobře ses, panno, radila, na boha že jsi myslila.* Pro toto tvrzení ale neuvádí žádné podklady, jakými by mohlo být například vyjádření autora.

Některé části balady jsou v tomto zpracování zobrazeny pouze obrazovou formou – *Pohnul se obraz na stěně — i vzkřikla panna zděšeně; Psi houfem ve vsi zavylí; Po šípkoví a po skalí ty bílé nohy šlapaly; a na hloží a křemení zůstalo krve znamení.; modrá světélka laškují.; Uzlík jí vzal a s chechtotem přehodil na hrob za plotem; Skokem přeskočil ohradu.*

¹⁵ POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. s. 18. Bakalářská práce.

¹⁶ Národní filmový archiv, <http://www.csfd.cz/film/223491-svatebni-kosile/>

¹⁷ Přednesu mluveného slova se ujali Blanka Bohdanová a Jiří Holý v rolích dívky a jejího milého.

¹⁸ POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. s. 18. Bakalářská práce.

Posledním filmem obsahujícím baladu *Svatební košile* je *Kytice* režiséra a kameramana Františka A. Brabce z roku 2000. V té nejsou zfilmovány všechny básně Erbenovy sbírky, ale jen sedm z nich. *Svatební košile*, *Vodník* a *Zlatý kolovrat* tvoří hlavní část filmu. Doplněny jsou pak o krátké zpracování *Kytice*, *Polednice*, *Dceřiny kletby* a *Štědrého večera*.

Brabcovy filmy jsou typické značnou vizualizací poetiky vyprávění. A právě to je na tomto filmu kritiky i diváky nejvíce vyzdvihoáno. V návaznosti na jeho styl je mu ale jako režisérovi vyčítáno upřednostňování obrazovosti před dějem, který se může v jednotlivých scénách až vytrácet. Dílo tak ztrácí svou dynamiku, kterou je K. J. Erben typický. To je také důvod, proč jsou běžnými diváky jeho filmy označovány za příliš umělecké a mnohdy také za rozvláčné.¹⁹

Jednotlivé balady jsou zasazeny do rámce roku, tedy střídajících se čtyř ročních období. Do těch je upraveno také barevné ladění básní a použité kostýmy i dekorace. S ročními obdobími souvisejí také zobrazované obyčeje a tradice venkova (masopust, stavění máje, pohřeb, pouť, ...). Dalším spojujícím prvkem je sedmero svící, z kterých vždy po odvyprávění příběhu jedna zhasne. Mezi jednotlivými baladami se také pohybuje chlapec s písťalou, aby nakonec vystoupil jako jedna z postav *Zlatého Kolovratu*. Jednotlivé balady jsou provázány právě těmito přechodovými prvky. Herecké obsazení balad se pak liší a každá z nich by mohla stát i jako samostatný celky bez ostatních částí filmu.

Vzhledem k tomu, že se nedochovalo filmové zpracování *Svatební košile* z roku 1925, jsou pro tuto diplomovou práci relevantní zbylá dvě ztvárnění. Animovaná tvorba má ke komiksu blíže než hraný film, a proto se nabízela jako zástupce filmového média balada v podání Josefa Kábrta. Navíc by jejím vybráním bylo umožněno srovnání s kteroukoli z později vzniklých komiksových verzí. Tato srovnání by jistě byla také zajímavá, dobou vzniku ale do teoretického rámce a vymezených cílů práce (srovnat jak bylo filmové zpracování ovlivněno komiksovým) nezapadají. S ohledem na výše zmíněnou citaci J. P. Krásného, jejíž podloženost budeme ověřovat, tak byl vybrán film F. A. Brabce.

¹⁹ Mezi odbornou veřejností je ale uznáván a se svými díly sbírá ocenění na filmových festivalech celého světa. Nechybí pak ani v každoročním zápase o České lvy. *Kytice* měla celkem osm nominací na toto ocenění (film roku, kamera, střih, hudba, zvuk, kostýmy, architekt, plakát) a čtyři získala (kamera, hudba, zvuk a plakát). Film také obdržel hlavní cenu na Vinnie Festivalu v USA.

4.4 Další zpracování

Kytice se všemi svými baladami byla častým námětem malířů a grafiků. A to nejen ilustrátorů knižních vydání, ale také autorů tematických cyklů. Uvedme například asi nejznámějšího Jana Zrzavého či Adolfa Borna nebo Jana Konůpka.²⁰

Svatební košile se pak dočkala také hudebního zpracování. V roce 1884 zkomponoval Antonín Dvořák stejnojmennou kantátu pro sóla, sbor a orchestr, která se hraje dodnes, což svědčí o její oblibě. Naposledy ji v dubnu 2012 nastudoval Pražský filharmonický sbor společně s Pražskou komorní filharmonií. Dalším hudebním skladatelem, který dílo K. J. Erbena uchopil, byl například Bohuslav Martinů.²¹

Vzniklo také dramatické pásmo *Kytice*, které na svých prknech uvedlo v roce 1972 pražské divadlo Semafor. Pro svou velkou oblibu se hra hrála po několik let a v roce 2009 byla znovu uvedena do repertoáru k oslavě 50. výročí založení Semaforu. Na programu je dodnes. Záznam původního semaforického zpracování se dočkal také vydání na dlouhohrajících gramofonových deskách (1974).²²

Přestože by srovnání s knižní či filmovou předlohou mohlo opět přinést zajímavé poznatky, hlavním argumentem proti je nedodržení Erbenova žánru balady. Semaforická *Svatební košile* by mohla být považována až za parodii, i když Jiří Suchý o ní tvrdí: „Ne, nebyla to parodie, byl to spíš jiný pohled na Erbenovu práci. Nejspíš by se dalo říci, že méně chmurný. Chmury by se v Semaforu jaksí nehodily.“²³

Zmínku o dalším velmi zajímavém divadelním zpracování můžeme najít v již zmiňované bakalářské práci Elišky Poláčkové: „Divadlo Uherské Hradiště [...] každé další představení je svého druhu originálem, protože v každé baladě mají sami diváci v určité chvíli možnost rozhodnout, jakým směrem se má děj dále ubírat.“²⁴

²⁰ DOLANSKÝ, Julius. *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1970. s. 405.

GRUND, Antonín. *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1935. s. 101 – 102.

²¹ MARTINŮ, Bohuslav. *Svatební košile. Balada na báseň K. J. Erbena pro soprán, tenor, bas a smíšený sbor a orchestr*. 1932.

²² *Kytice*. [LP] Praha: Supraphon, 1974. kat. č. Supraphon 1113 1513-5 (3LP).

²³ SUCHÝ, Jiří. *Inventura: Vzpomínání 1969 - 1989*. Praha: Formát & Blízká setkání, 2000, s. 128. ISBN 80-86155-58-7.

²⁴ POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. s. 21. Bakalářská práce.

Zde bych ráda uvedla další argument pro nezapojení divadelních her do srovnávací analýzy. Každé představení je něčím jiné, nikdy se nepodaří sehrát daný kus stejně. Analýza a následné srovnání představení by se tedy mohlo lišit i v případě stejného souboru a zpracování, záleželo by čistě na momentální situaci a náhodě. Záznamem takového představení pak vstupuje do děje další médium. Tím je kamera. Ta mění perspektivu a pohled na situaci a v některých případech není schopná zachytit dění na celém jevišti.

Vzniklo také mnoho loutkařských a tanečních zpracování. (Divadlo Radost, Divadlo Ponec).²⁵

²⁵ <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/172194-svatebni-kosile-i-vodnik-vstupuji-na-prkna-divadla-radost/>.

<http://www.divadlo-radost.cz/>.

<http://www.divadloponec.cz/news/index/mn/17/page/15>.

5 Narativní kategorie

Jak bylo zmíněno výše, v této části diplomové práce se budeme věnovat teoretickému vymezení pěti narativních kategorií: příběhu, entitě vypravěče, jednotlivým postavám vyprávění, času a prostoru, a jejich porovnání v rámci jednotlivých zpracování: literárním, komiksovém a filmovém.

Jako výchozí literatura mi poslouží kniha Seymoura Chatmana *Dohodnuté termíny* a dílo Shlomith Rimmon-Kenanové.

5.1 Příběh

Příběh je tvořen několika událostmi spojenými určitou kauzalitou (logickou návazností), prostředím a časem. Teoreticky mohou být tyto události pouze dvě, aby byla splněna podmínka pro definici příběhu.

Seymour Chatman tvrdí, že narativ tvoří dvě části: příběh a diskurz. Příběh se pak dále člení na události a existenty. Do kategorie událost, která se dále dělí na jádra a satelity, patří dění příběhu a jednání postav, tedy prvky posunující děj určitým směrem. Existenty pak tvoří prostředí, tedy prvek více popisný, vytvářející atmosféru příběhu.

Chatmanovo pojmy jádro a satelit obsahuje stejný význam, jaký v sobě obsahují pojmy Rolanda Barthesa jádro a katalizátor. „Satelity [...] rozvíjejí rozhodnutí, k nimž došlo v jádrech. Nutně předpokládají existenci jader, nikoli však naopak. Jejich funkcí je vyplňovat, rozvádět a doplňovat jádra; obalují prostě kostru masem.“²⁶

V následujících kapitolách se budeme věnovat událostem tvořícím příběh, tedy dějové linii narativu. Konkrétně u žánru balady bude základní premisou nalezení příběhu odehrávajícího se ve fikčním světě bez přesahů do světa reálného. Baladu vnímáme jako čistě fikční žánr (přítomnost nadpřirozených postav a jevů, motivy pohádky, bez výskytu postav známých z historie světa reálného) s prostorovou i časovou nedourčeností. Typický je ponurý děj, ve kterém se odehrává trest za morální prohřešení se, a tragický konec. U *Svatební košile* není konec přímo tragický, dívka své zhřešení přežije.

Vzhledem k tomu, že se *Svatební košile* řadí k baladám lyricko-epickým, neměla by být dějová složka příliš upozaděna popisnou částí.

²⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 55. ISBN 978-80-7294-260-2.

5.2 Vypravěč

Vypravěč je společně s příběhem základem narativu. Příběh a jeho situace mohou stát také samy o sobě, ale až jejich zprostředkování médiem vypravěče vytváří narativ. Tuto tezi výstižně demonstruje teorie vnímání narativu Michaela J. Toolana, kdy vypravěč zprostředkovává vnímateli příběh, nestojí ale mezi nimi, nýbrž tvoří společně s příběhem narativ.²⁷ Není tedy narativu nadřizen.

Funkcí vypravěče je zprostředkovávat příběh. Aby mohl být příběh zprostředkován, musí ho vypravěč sdělit, vyprávět ho. Vypravěč je tedy ten, kdo vypráví. Některé definice charakterizují vypravěče jako toho, kdo zná – toto ale není dle mého názoru příliš výstižné – znalost není podmínkou pro existenci vypravěče. Například při externí fokalizaci, takzvaném oku kamery, jsou vypravěčem zaznamenány pouze vnější jevy a to bez znalosti vnitřních stavů.

Pro označení vypravěče budeme užívat slovo entita (Aleš Haman navrhuje instance). Vystihuje podstatu vypravěče lépe než osoba, role či postava. Vypravěč nemusí být nijak materializován, přesto ho většinou jako čtenáři personifikujeme. A to i v případě, kdy vypravěč není zároveň postavou příběhu. Toto je dle Klause Weimara²⁸ pochopitelné, lidstvo má potřebu přibližovat vzdálené představy a vidíme-li pod pojmem vypravěče osobu, která vypráví, lépe se nám k textu přistupuje. Pro běžného čtenáře je snazší představit si vyprávějící postavu než pouhé čtení textu.

Tradiční teorie věnující se narativu (Genette, Rimmon-Kenanová) předpokládají přítomnost vypravěče v každém vyprávění. „[...] vyprávějící se nachází v každém vyprávění, alespoň v tom smyslu, že každá výpověď či záznam výpovědi předpokládá někoho, kdo ji vyslovil. I tam, kde narativní text předpokládá pouhý dialog, rukopis nalezený v láhvi či zapomenuté dopisy či zápisky, existuje vedle mluvčích či pisatelů těchto promluv ještě, vyšší‘ vyprávěcí autorita odpovědná za ‚citování‘ dialogu či ‚transkripci‘ písemných záznamů.“²⁹

Vypravěč je zde původcem textu, tím kdo text konstituuje, přestože v něm nemusí být zvýrazněn. Toto je způsobeno užitím komunikačního modelu v naratologii,

²⁷ BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003, s. 134. ISBN 80-7294-080-5.

²⁸ WEIMAR, Klaus. *Kdo a co je vypravěč?* In Aluze, 2009, č. 1, s. 32-38. [online, 8. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2009_01/05_studie_weimar.php>.

²⁹ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 95. ISBN 80-7294-004-X.

který předpokládá, že každý narativ je komunikátem vytvořeným narátorem. Někteří teoretikové (Hamburgerová, Hrabal) naopak toto popírají a upozorňují na narativy, které se takzvaně vypráví samy. Tvrdí pak, že v takovémto případě: „Konstituce vypravěče není nutnou součástí čtenářova ani badatelova rozumění narativu.“³⁰ Hrabal pak rozlišuje: „1) narativy vyprávěné a 2) narativy vyprávěné někým.“³¹ Popírá také existenci vševědoucího vypravěče, tedy vypravěče, který není konstituován, ale kterého v textu charakterizuje jeho informovanost o minulosti či budoucnosti, myšlenkách postav a podobně. Hrabal zdůrazňuje, že se – stejně jako Ann Banfieldová – domnívá, že v těchto situacích nemluví nikdo.³²

V této diplomové práci budeme souhlasit s tvrzením, že teorie prosazující vypravěče za každou cenu do všech narativů již není jediná. Budeme souhlasit s logickým rozdělením narativů na narativy vyprávěné a narativy vyprávěné někým, kdy dosazování vypravěče v první skupině je nadbytečné, protože příběh se jednoduše obejde i bez něj. Ale nebudeme absolutně popírat vševědoucího vypravěče. Existují texty (jakým je právě *Svatební košile* ve svém knižním zpracování), které teorii možnou existence vševědoucího vypravěče potvrzují.

Text *Svatební košile* neobsahuje přímo personifikovaného vypravěče. Jsme si vědomi vyprávění, ale samotnou personifikaci vypravěče nemůžeme nijak charakterizovat, tedy nemůžeme říct, (konkrétně ukázat), kdo vypráví. Víme ale, že balada byla původně předávána ústně (lidovou slovesností), a tedy předpokládáme recitátora, který zastává úlohu vypravěče. Víme také, že samotná balada v sobě skrývá morální ponaučení, tedy sdělení a vypravěče jsme definovali jako toho, kdo sděluje. Poslední část balady, text: *Dobře ses, panno, radila, na boha že jsi myslila a druha zlého odbyla! Bys byla jinak jednala, zle bysi byla skonala: tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!*; svou naléhavostí přímo vybízí k zařazení jako promluva vypravěče k panně. Stejně tak: *žetě nablízku umrlec!*; je věta sdělovaná někým panně. Objevuje se také část, kterou můžeme interpretovat jako vypravěčovu promluvu ke čtenáři/posluchači: *A slyš, tu právě nablízce kokrhá kohout ve visce*. V baladě cítíme také hodnotící prvek – entita vypravěče hodnotí pannino počínání jako dobré – *Dobře ses, panno, radila*. Budeme tedy tvrdit, že *Svatební košili* vypráví vypravěč.

³⁰ HRABAL, Jiří. *Analýza pojmu fokalizace*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2011. s. 127. Disertační práce.

³¹ Tamtéž s. 128.

³² Tamtéž s. 133.

V návaznosti na toto tvrzení se naskytá otázka: jaký vypravěč? Vypravěč nám naznačuje, že ví více než my: *Možná, žeť větru tažení, možná i — zlé že znamení!*. Právě slovo *možná* ale vševědoucího vypravěče popírá. Vypravěč vykládá vytí psů: *Psi houfem ve vsi zavyli, když ty pocestné zvěřili; a vyli, vyli divnou věc: žetě nablízku umrlec!*; upozorňuje na pochody, které se odehrávají v nitru milého, o kterých by se čtenář jiným způsobem nedozvěděl: *nic nepomyslíl na zradu, nenadál se zlý její host!* Domníváme se, že toto vše odkazuje k vypravěči autorskému.

Neměli bychom také zapomenout zmínit skupinu autorů, které zastupují Klaus Weimar a Richard Walsh, kteří zastávají názor, že vypravěč v textu neexistuje za žádných situací. „Vypravěč je pouze ze zvyku personifikovaný postulát vyprávění. Co se naratologii jeví jako vypravěč, je ve skutečnosti vyprávění.“³³ Richard Walsh tvrdí, že jakákoli fikce je vyprávěna svými autory nebo osobami. Tvrdí také, že čteme-li vyprávění, automaticky si dosazujeme hlas, vyslovující slova. Jako bychom i ve vlastní hlavě při tichém čtení předčítali. Z této zkušenosti si pak lidstvo dosazuje do takového čtení hlas, který vyprávění pronáší – hlas vypravěče. Ten tedy ale neexistuje, jedná se pouze o text vyprávění. „Co se naratologii jeví jako personifikovaný vypravěč, je ve skutečnosti čtení. Stručně: vypravěč je čtení.“³⁴ Pokud stále ctíme teorie obsahující vypravěče, je dle Walshe naratologie založená na iluzi. „Teorie, která nemá tento rozdíl [rozdíl mezi vypravěčem a vyprávěním] neustále na paměti, se stane, resp. zůstane iluzivní. Naratologie je iluzivní teorií čtení.“³⁵

My jsme ale již existenci v případě literární podoby *Svatební košile* vypravěče dokázali. Budeme tedy nadále vycházet z toho, že narativy mohou být vyprávěné nebo vyprávěné někým a v případě, že jsou vyprávěné někým, je možné, aby takovýmto vypravěčem byl mimo jiné vypravěč vševědoucí, tedy vypravěč, který je informován o veškerém dění, duševních stavech postav a motivech jejich jednání. Takový vypravěč nezasahuje do děje a udržuje si odstup. Není jednou z postav příběhu.

V práci budeme dále vycházet z premisy, že entita vypravěče není shodná s entitou autora. Tuto myšlenku Gérarda Genetta, rozdělující mezi autora a vypravěče mimo-textový záměr a identitu díla, zastává většina teoretiků. Jak zdůrazňuje Roland

³³ WALSH, Richard. *Kdo je vypravěč?* in: Aluze, 2007, č. 1, s. 54. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.php>.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

Barthes, nelze směřovat autora s vypravěčem, protože „kdo mluví (ve vyprávění), není ten, kdo píše (v životě), a kdo píše, není ten, kdo je.“³⁶

„Vypravěč, tak jak se s ním vyrovnává naratologie, je strategie výstavby fikčního světa. Není to žádná osoba, i když může přijmout masku postavy. Je to hledisko a postoj, z něhož je vyprávěný svět modelován [...]. Vypravěč je figura, kterou tu máme k dispozici a která odkazuje k situaci označování. Vypravěč je vyprávěním používán k označování fikčního světa, jeho produkce i jeho jedinečného (nikoliv však jediného) smyslu.“³⁷

Z výše uvedeného textu vyplývá, že vypravěč zaujímá postoj k vyprávěnému. Ukazuje nám situaci, děj, jedince, prostředí z určitého úhlu pohledu. Zde opět dochází k jisté personifikaci entity vypravěče. Ovšem představit si, že sám text a jeho čtení zaujímají nějaký postoj, bude pro většinu čtenářů, jak již bylo řečeno, mnohem složitější než vytvoření pomyslné postavy vypravěče pronášejícího promluvu.

K záměrnému zobrazení skutečnosti využívá vypravěč různých druhů fokalizace. Může tak zaujímat polohu ryze mimo fikční svět nebo naopak může být jednou z jeho postav. Fokalizací nazýváme právě úhel pohledu, skrze kterým je na fikční svět nahlíženo.

Mezi nejpoužívanější a také nejpropracovanější pojetí fokalizace patří zpracování Gérarda Genetta. Ten rozlišuje několik druhů fokalizací: nulovou, kterou připisuje klasickému narativu (vypravěč ví více než postavy); vnitřní, kdy je vypravěčem postava příběhu (čtenář má přístup k mysli postav); a vnější, kdy naopak jednání postav sleduje čtenář s odstupem a jejich myšlenky mu nejsou zpřístupněny.

Podle Genetta je status vypravěče vymezen vypravěčovým vztahem k příběhu a narativní rovinou příběhu. Je-li vypravěč součástí vlastního vyprávění, nazývá jej Genette homodiegetickým. Není-li součástí vyprávění, pak jej Genette označuje za heterodiegetického.

V případě homodiegetického vypravěče může být vypravěč zároveň hlavní postavou. V tom případě se jedná o vypravěče autodiegetického. Je-li postavou vedlejší, nazývá ho Genette vypravěčem extradiegetickým.

³⁶ BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: Kyloušek, P.: Znak, struktura, vyprávění. Brno: Host 2002, s. 34.

³⁷ KUBÍČEK, Tomáš. *Kdo vypráví vypravěče?* in: Aluze, 2007, č. 1, s. 46. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php>.

5.2.1 Stanzelova typologie vyprávěcích situací

Častými pojmy ve spojitosti s entitou vypravěče jsou objektivnost a subjektivnost související s er- a ich-formou vyprávění.

Velmi podrobnou typologizaci vypravěče a vyprávěcích situací představil ve své knize *Teorie vyprávění* F. K. Stanzel.³⁸

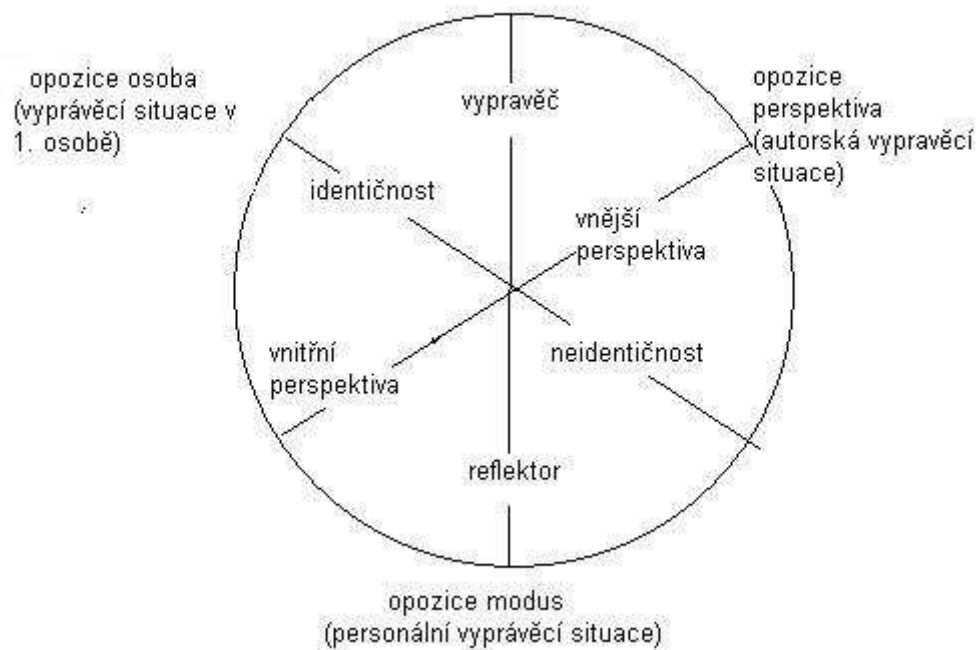
Stanzel klade složky vyprávěcích situací (osoba, modus vyprávění a perspektiva) do binárních opozic situovaných na pomyslný kruh. Ve své práci pak dodává, že tato typologie je málokdy absolutní a většinou dochází k prolínání a stupňování jednotlivých možností.

Složka osoba se tak pohybuje na ose identičnost a neidentičnost, kdy absolutní identičnost je blíže vyprávěcí situaci prezentované v 1. osobě (tedy ich-formě). Vypravěč v první osobě tedy nejčastěji reflektuje události z vlastního života, do kterých je úzce zainteresován, které si „prožil“.

Složka modus se pohybuje na ose vypravěč a reflektor (též nazýván nevypravěč), kde, jak jsme si řekli, vyprávěcí situace s absolutním reflektorem nebude existovat. Čím více se ale vypravěč blíží reflektorovi, tím více můžeme vyprávěcí situaci označit za personální a tím méně budeme jako čtenáři či diváci vědět o skutečnosti fikčního světa. Reflektor ani vypravěč v první osobě nikdy nemohou poskytnout takové množství informací jako vypravěč autorské vyprávěcí situace.

Tím se dostáváme ke složce perspektivy. Ta se pohybuje na ose vnitřní a vnější perspektivy, typické právě pro autorské vyprávěcí situace a vševědoucího vypravěče. Naopak vnitřní perspektiva je typická pro vyprávění prezentované hlavní osobou nebo z centra narativu, kdy vypravěč evokuje iluzi bezprostředního poskytování informací o fikčním světě, zároveň ale není objektivním. Tedy pro tuto situaci je typickou ich-forma a personální vyprávěcí situace.

³⁸ STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 321 s. ISBN 978-80-8948-232-0.



Obr. 1

39

Dle výše zmíněných tvrzení budeme předpokládat, že vypravěč ve *Svatební košili* využívá perspektivu vnější a nebude příliš zainteresován, nebude tedy vyprávět v ich-formě. Budeme tedy předpokládat autorskou vyprávěcí situaci a s ní spojenou objektivitu až vševědoucnost.

³⁹ SVATOŇOVÁ, Kateřina: *Naratologie*. s. 4. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/naratologie.pdf>.

5.2.1.1 Přejechody mezi vyprávěcími situacemi

Vyprávěcí situace se mohou během narativu měnit a přecházet jedna ve druhou. Také tyto přechody popisuje Stanzel v *Teorii vyprávění*.

Přechod od autorské vyprávěcí situace k vyprávěcí situaci personální probíhá ústupem autorského vypravěče a jeho nepřímé řeči a příchodem postavy reflektora. Záznam myšlení se mění na polopřímou řeč, případně zaznamenává personální vidění situací, objevují se dialogy. Polopřímá řeč nabízí možnost vidět dané situace přes postavy příběhu. Personální vypravěč označuje sám sebe, subjektivně komentuje a vytváří hodnocení ostatních postav příběhu ve vztahu k sobě. Změny se dějí taky ve vypravěčově vyjadřování.

Naopak přechod od autorské vyprávěcí situace k vyprávěcí situaci v první osobě probíhá zhmotnění entity vypravěče a omezení jeho perspektivy vědění. I zde najdeme několik mezistupňů. Blíže k autorskému vyprávěči se nachází vypravěč rámcový, následuje vypravěč v první osobě, který ale není středem příběhu a sleduje jej pouze z periferie. Je tak jakýmsi pozorovatelem. Dalším stupněm je pak ztotožnění vypravěče s hrdinou. Tato situace ale stále nemusí přinést rovnost mezi vyprávějícím a prožívajícím já příběhu.

Dalším přechodem na Stanzelově kruhu je přechod od vyprávěcí situace v první osobě k vyprávěcí situaci personální, kde nabývá na síle prožívající já na úkor já vyprávějícího. Typickým prostředkem takového přechodu je výskyt vnitřních monologů.

Vzhledem k povaze vyprávění *Svatební košile* nebudeme předpokládat změny vyprávěcích situací a vypravěčů v průběhu narativu.

5.3 Postavy

Dle *Lexikonu teorie literatury a kultury* je literární postava: „[...] postav[ou] vyskytující se ve fikcionálních textech, která je lidská nebo se přinejmenším podobá člověku. Postavy jsou složeny z prvků textu, které mají vztah k literárním typům, jakož i ke způsobům vnímání osob. Díky tomu jsou koherentní, takže mohou být obohaceny o další informace.“⁴⁰

S první částí tvrzení nemůžeme souhlasit. Základním protiargumentem je existence nejen literárních, ale i filmových postav například zvířat, které se nevyskytují pouze v pohádkách a žánru sci-fi, ale také v klasické románové tvorbě. Lze namítat, že vlivem autora a čtení čtenáře dochází v takovýchto případech k personifikaci zvířecích postav a tedy jejich připodobnění k člověku. Přesto se domnívám, že existuje také mnoho „nelidských“ a člověku nepodobných plnohodnotných bytostí, které můžeme označit za postavy. Proto nebudeme trvat na požadavku lidství.

Literární postava pro nás bude nositelem děje a činností, myšlenek, ideologií a vlastností. Budeme o ní mluvit jako o subjektu, který může být analogií člověka a lidského bytí reálného i smyšleného. Postava bude nositelem individuálního vědomí a jednání, které bude tvořeno ve vztahu k fikčnímu světu, prostředí a jiným postavám.

Pojem postava se objevuje již v Aristotelově *Poetice*.⁴¹ I pro Aristotela je postava nositelem děje, může být hodnocena jako kladná nebo záporná a z jejího jednání vyplývají její rysy.

Formalisté chápou postavu podobně a přidělují jí konkrétní funkci. Nejznámější formalistickou studií zabývající se literární postavou je rozlišení postav Vladimira Jakovleviče Proppa v díle *Morfologie pohádky*,⁴² ve kterém autor seznamuje čtenáře s typy postav objevujících se v ruských pohádkách právě dle funkce, kterou v příběhu zastávají.

Strukturalisté pak charakterizují postavu pouze jako funkci, účastníka příběhu. Dle strukturalistů je absolutně chybné uvažovat o postavách jako o skutečných lidech.

⁴⁰ Heslo „Literární postava“ zpracoval Fotis Jannidis.

NÜNNING, Ansgar. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 616. ISBN 80-7294-170-4.

⁴¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoynehm, 2008. 292 s. ISBN: 978-80-7298-131-1.

⁴² PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.

Právě takovéto vnímání postavy, pouze jako funkčního celku, a absence připuštění jakýchkoli mimo-textových odkazů a vazeb postav mimo fikční svět textu, je ale největší nevýhodou a slabinou strukturalistické teorie. Čtenář vidí v postavě bytost, jakou může být on sám, jen pobývající ve fikčním světě. Navíc, pokud chceme příběhu porozumět, je uvažování nad motivacemi jednání postav, nad jejich záměry a úmysly, nezbytnou součástí čtení textu.

Proti strukturalistickému pojetí se vymezuje Seymour Chatman, který tvrdí, že strukturalistická definice je příliš zobecňující a k postavám je potřeba přistupovat ne pouze jako k funkci, ale v širším kontextu. Je zastáncem teorie, která přistupuje k postavám jako k autonomním bytostem, jako k otevřeným konstruktům namísto uzavřených entit. Postavu vnímá jako paradigma rysů, které se mohou měnit, vznikat a zanikat v průběhu příběhu. Postavy tedy mohou procházet vnitřním vývojem.

Chatman také argumentuje možností přenosu jednotlivých postav mezi médii a také čtenářskou zkušeností, kdy si postavu nepamatujeme jako funkci, ale jako konkrétní bytost s určitými vlastnostmi a jednáním. Princip poznávání postav je pak podle něj poznávání skutečných bytostí v reálném světě. Čtenář čte mezi řádky, snaží se pochopit jednání postav, jejich motivy a následně předpovídat jejich další činy.

Budeme vycházet z předpokladu, že postavy narativu nejsou skutečné postavy z masa a kostí, ale pouze struktura znaků. Tento přístup ale obohatíme o tvrzení, že postavy mohou být vnímány jako živé hmotné bytosti, kterými nejsou. V takovém případě pak můžeme jako čtenář od těchto postav očekávat určité skutky a jednání či reakce, zapadající do jejich funkční role.

Přístupování k postavě jako k roli a určitému typu – reprezentantovi postav stejné kategorie (jakou může být například otec, nevěsta a podobně) – nám v případě *Svatební košile* usnadní skutečnost, že žádná z postav není nositelem konkrétního vlastního jména.

Postavy budeme tedy považovat za konstrukty – role plnící v díle svou funkci – které ale z části sestavuje také čtenář dle informací, jež nachází v textu při čtení. Připustíme také možnost vývoje jednotlivých postav a jejich neuzavřenost.

Dle již zmiňovaného *Lexikonu teorie literatury a kultury* jsou ke ztvárnění postavy využívány prostředky přímé a nepřímé charakterizace. Například komentář vypravěče, jednání, promluva postavy, popis sebe i druhých postav a podobně.

Postavy tak mohou být tvořeny explicitním popisem nebo pouze náznaky, které pak vyžadují o to větší interakci čtenáře. Tyto konstrukty jsou tvořeny chováním,

jednáním, souborem vlastností či popsaným zjevem. Postava může být také tvořena pouze jedním rysem, ten ale musí být velmi výrazným a charakteristickým.

Rimmon-Kenanová shrnuje dva základní způsoby charakterizace postav: přímou definici (charakterizace adjektivem, podstatným jménem,...) a nepřímou prezentaci (popisem činů, hodnocením jiné postavy). Mezi nepřímé prezentace patří také zamýšlené a neuskutečněné jednání postav či jejich řeč nebo oděv. Dalším nepřímým způsobem charakterizace může být například prostředí, ve kterém se postava vyskytuje. Například ve *Svatební košili* promluva milého: *to není kostel – to můj hrad*; poukazuje na to, že je mrtvý, tedy na nejvýraznější rys této postavy.

K posílení již zmiňované nedourčenosti balady budeme předpokládat, že postavy nebudou nositeli vlastních jmen. Nebudeme tak moci využít jména postavy k určení historického období či regionu... Tato situace pramení z opět výše zmiňovaného faktu, že příběh balady vychází z lidové slovesnosti a vyskytl se ve vícero podobách na různých územích. Je to tedy příběh zakořeněný ve více regionech, spojovaný s událostí, a ne s osobou. Na druhou stranu se domníváme, že zobecnění postavy do její role, také přispívá k vytvoření představy o postavě a může se tedy stát jejím rysem.

5.3.1 Typologie postav

Stejně jako se mnoho teoretiků věnovalo typologii vypravěče, existují různé teorie ohledně typologie postav.

Jednou z možných typologií je rozdělení postav dle Edwarda Morgana Forstera na ploché a plastické.⁴³ Ploché postavy stojí na jedné myšlence či vlastnosti, během příběhu se nerozvíjí a jsou lehce zapamatovatelné. Oproti tomu postavy plastické se v průběhu děje vyvíjejí a mají více vlastností.

Zde musíme souhlasit se Shlomith Rimmon-Kenanovou, která upozorňuje na nedostatky Forsterovy teorie, a to na prokazatelný výskyt postav, které mohou být jednoduché a přesto se rozvíjet, a naopak na složité postavy bez vývoje. Souhlasíme s Rimmon-Kenanovou, že plochost a plastičnost postav by neměla být primárně charakterizována počtem vlastností, ale vývojem v průběhu vyprávění a svou předvídatelností.

Další rozdělení nabízí Daniela Hodrová. Ta dělí postavy na hypotézy a definice. Postava definice nenabízí čtenáři mnoho interpretací, je takzvaně završená, konečná. Postava hypotéza je otevřená a má mnoho významů jak pro čtenáře, tak pro vypravěče a ostatní postavy. Často je pouze souborem základních vlastností, které tvoří její strukturu. Čtenáři je tak ponechán výrazný prostor pro její dotváření. Podle Hodrové se dají oba typy identifikovat hned v úvodu vyprávění. Postavy definice jsou většinou hned zpočátku uvedeny přímou charakteristikou jménem a vnějším popisem, u postav hypotéz se tyto informace zpravidla objevují postupně, a přímá charakteristika může úplně chybět.

Všechny tyto teorie kritizuje Joseph Ewen, který tvrdí, že je chybou třídit postavy obecně jen do dvou kategorií stojících v opozici. Nepopírá kategoricky rozdělení postav do jednotlivých skupin, tak jak je navrhuje ostatní teoretikové, ale upozorňuje na nedokonalost těchto systémů. Jeho klasifikace je založena na pohybu osob po třech osách: složitost, rozvoj a průnik do vnitřního života. Tyto osy jsou vymezeny hraničními body, které představují opozitní možnosti.

⁴³ Uveřejněno v roce 1927 v práci *Aspect of the Novel*.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 19. ISBN 978-80-85778-61-8.

Postavy na ose složitosti se pohybují mezi bodem „postavy vystavěné na jednom rysu“ (typové postavy např. alegorie) a bodem „postavy složité“. Na ose rozvoje mezi bodem „postavy jednoduché“ (opět typové postavy, většinou vedlejší) a „postavy plně rozvinuté“. A na ose průniku do vnitřního života pak mezi bodem „postavy vyobrazené zevnitř“ (z vědomí) a „postavy vyobrazené z vnější“, tedy takové, u kterých neznáme pochody jejich mysli.⁴⁴ Postavy se tedy pohybují mezi těmito body a jsou jim více blízké či vzdálené.

Toto rozdělení budeme v našem rozboru používat také my, a to z toho důvodu, že souhlasíme s Ewenovými výtkami vůči vyhraněnosti ostatních teoretiků. Málokterá literární postava se ve skutečnosti dá zařadit to jedné ze dvou vymezených skupin. Většina z nich se opravdu pohybuje na pomyslných osách mezi těmito hraničními variantami.

⁴⁴ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 48 – 49. ISBN 80-7294-004-X.

5.4 Čas

Jak je poznamenáno v oddíle 5.1, příběh je sdělení tvořené několika událostmi spojenými určitou kauzalitou (logickou návazností), prostředím a časem. Čas je tedy také nedílnou součástí narativu.

„Čas vyprávění je v určitém smyslu čas lineární, kdežto čas příběhu je vícerozměrný. V příběhu se může odehrát několik událostí současně; avšak diskurs je musí zařadit jednu po druhé; komplexní obrazec se tak promítá do tvaru přímky.“⁴⁵ „Narativní text jakožto text neobsahuje jiný čas než ten, který je metonymicky odvozený z procesu čtení. To, o čem se v souvislosti s časem textu vlastně mluví, je lineární (prostorové) rozložení jazykových segmentů v kontinuu textu. Je tedy možné, že čas příběhu i čas textu jsou pouze pseudotemporální. Nicméně, pokud jsme si vědomi, jejich ‚pseudo‘ povahy, zůstávají užitečnými konstrukty pro studium důležité stránky vztahu mezi příběhem a textem.“⁴⁶ Budeme tedy brát v potaz čas, který nalezneme v rovině textu a čas příběhu – nezávislý na čase vnějším.

Pro náš rozbor použijeme terminologii Gérarda Genetta. Ten zavádí pojmy: pořádek, trvání a frekvence.

Pořádek značí uspořádání událostí do vyprávění, odpovídá na otázku kdy (v jakém pořadí) se jednotlivé události staly, uvádí jejich logickou posloupnost. Stejně jako rozlišujeme čas textu a čas příběhu, budeme také rozlišovat různý pořádek textu a pořádek příběhu. Genette rozlišuje dva způsoby vyprávění příběhu. Nahlížení jakoby do budoucnosti nazývá prolepsí, naopak retrospektivu či flashbacky analepsí.⁴⁷ Prolepsí a analepsí nám vypravěč sděluje události, které se staly nebo stanou vzhledem k jeho nultému, přítomnému času narativu. Pokud se tyto události vážou k základnímu narativu, jedná se prolepsí a analepsí interní. Pokud pojednávají o událostech mimo základní narativ a jeho čas, nazýváme je externími. „Mohou se vztahovat buď k postavě, události či linii příběhu figurující na onom daném místě v textu (homodiegetické), nebo k jiné postavě, události či linii příběhu (heterodiegetické).“⁴⁸

⁴⁵ TODOROV, Tzvetan. *Kategorie literárního vyprávění*. in: Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host 2002, s. 161. ISBN 80-7294-016-3.

⁴⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 52. ISBN 80-7294-004-X.

⁴⁷ GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 48-67.

⁴⁸ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 57. ISBN 80-7294-004-X.

I u dalšího Genettova pojmu – trvání – budeme rozlišovat dobu trvání textu a trvání příběhu. „[...] je mnohem těžší popsat v paralelních termínech trvání textu a trvání příběhu, a to z toho jednoduchého důvodu, že neexistuje způsob, jak trvání textu změřit. Jediná skutečná časová míra, jež je k dispozici, je doba času čtení; ta se však liší u jednotlivých čtenářů, a neskýtá tedy žádný objektivní standard.“⁴⁹

Zaměříme se tedy, jak nám radí Genette, na tempo a jeho změny. Ty mohou být způsobeny elipsou⁵⁰ (zrychlení – „dochází [k němu] tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé období v příběhu“⁵¹) nebo deskriptivní pauzou (zpomalení – „dochází [k němu] opačným postupem, krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu“⁵²). Tyto dvě situace opět leží na pomyslné přímce a mezi nimi se vyskytuje nepřeborné množství temp. „Teoreticky může mezi těmito dvěma extrémy existovat nekonečné množství temp, ale v praxi jsou tato tempa konvenčně redukována na shrnutí a scénu.“⁵³ Shrnutí obsahuje větší množství informací v menším textovém úseku. Typickou scénou je pak dialog, který je věrným přepisem pronesených vět, tedy trvání textu a trvání příběhu jsou shodné.⁵⁴

Posledním Genettovým pojmem vztahujícím se k času je frekvence, tedy míra opakování událostí příběhu. Genette založil tento pojem na srovnání počtu uskutečnění události v rámci příběhu a popsání této události v narativu. Stala-li se událost jednou a je o ní také jednou vyprávěno, jedná se o formu singulativní. Stala-li se jednou a je o ní vyprávěno vícekrát, jedná se o formu repetitivně. Stala-li se vícekrát a je o ní vyprávěno jen jednou, jedná se o formu iterativní.

⁴⁹ Tamtéž s. 59.

⁵⁰ Genette rozlišuje tři druhy: explicitní (explicitně popsána a uvedena v textu), implicitní (není explicitně uvedena, ale čtenář je schopen nalézt ji v textu) a hypotetická (předpokládaná - typ implicitní elipsy, kterou nemusí být možné v textu rozeznat. Mnohdy si ji vybavíme až později shodou náhod).

⁵¹ Tamtéž s. 60.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž s. 61.

⁵⁴ Ani to ovšem neplatí stoprocentně. Musíme si uvědomit, že psaný dialog nikdy nezaznamená pomlky a tempo řeči.

5.5 Prostor

Prostorem nazýváme prostředí, ve kterém se postavy pohybují a které je obklopuje. „Běžnou a patrně základní funkcí prostředí je spoluvytvářet atmosféru narativu.“⁵⁵ Někteří autoři považují prostředí dokonce za rys, který ovlivňuje postavy příběhu a naše následné vnímání jejich jednání: „[...] fyzické či společenské prostředí postavy nejen nepřímo představuje její rys či rysy, ale může být také – protože je umělé, člověkem vytvořené – zapříčiněno postavou či postava jím (X žije v chudé čtvrti, a proto je zasmušilý, či – naopak – Y trpí depresí, a proto je jeho dům zanedbaný). Krajina je naopak na člověku nezávislá; a mezi ní a postavami není tedy obvykle vztah kauzality příběhu (i když například rozhodnutí postavy žít či trávit čas v určité krajině může naznačovat vztah příčiny a následku). Analogie nastolená textem mezi určitou krajinou a rysem postavy může být buď, přímá‘ (založená na podobnosti), nebo ‚inverzní‘ (zdůrazňující kontrast).“⁵⁶ Z této definice je patrné, že Shlomith Rimmon-Kenanová bude dále prostředí dělit na umělé a přírodní. Stejně jako v reálném světě i ve světě fikce bude rozdíl mezi těmito dvěma typy v zásahu lidské ruky.

Prostor dále může být realistický a nerealistický. Tedy představitelný v souvislosti s našimi zkušenostmi z reálného prostoru a snový, plně odpovídající pouze fikčnímu světu.

S prostorem se čtenář seznamuje nejčastěji pomocí deskripce (popisu). Seymour Chatman opět rozvíjí ve svých *Dohodnutých termínech* teorii Gérarda Genneta. Tentokrát s ním ale nesouhlasí a tvrdí, že popis není podřízen narativu a sám o sobě vytváří jeho prostor.

Janusz Slawiński uvádí tři roviny, na jejichž základě je prostor konstruován: rovinu popisu, rovinu scénérie a rovinu přidaných významů. V rovině popisu je nejčastěji užíván již zmiňovaný postup deskripce, ale Slawiński upozorňuje, že ne nezbytně. Čtenář si může vytvářet představu o prostoru například také díky činnosti postav. Ovšem vzniklá představa není příliš konkrétní. Autor pak musí takovýto prostor

⁵⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 147. ISBN 978-80 -7 29 4-260-2.

⁵⁶ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, s. 169. ISBN 80-7294-004-X.

nějak nazvat (dle Slawińskiego terminologie použít „spouštěč“) a dát mu konkrétnější podobu.

Scenérii pak Slawiński prezentuje jako jakési pozadí, na němž vynikají „jevy jiného systému: události, osoby, prožitky.“⁵⁷

U balady budeme předpokládat prosto fikčního světa odpovídající světu reálnému, více přírodnímu.

Velmi zajímavě se ke kategorii prostoru vyjadřuje Gabriel Zoran ve své studii *K teorii narativního prostoru*. Upozorňuje, že stejně tak jako vnímáme čas textu a čas příběhu, můžeme i prostor dělit na prostor textu a prostor příběhu. Prostor textu bývá většinou opomíjen a je na něj upozorňováno pouze například v případech dadaistické či surrealistické poezie (Christian Morgenstern *Trychtýře*). Jedná se o grafické ztvárnění textu a to většinou není považováno za důležitý faktor narativu. „Nicméně i přes možnost rozlišit mezi prostorem textu a prostorem světa nelze poukázat na žádnou konstantní korelaci mezi nimi.“⁵⁸

Marie-Laure Ryanová pak používá pojem prostorový rozměr textu, který „odkazuje k prostorovosti textu jako materiálního objektu a k dimenzi vzájemného vztahu se čtenářem, divákem nebo uživatelem. Prostorový rozměr se pohybuje v rozmezí od nulových prostorových dimenzí (ústní narativy kromě gest a výrazů obličeje; hudba) přes zdánlivou jednorozměrnost (text zobrazovaný na jediném řádku pomocí písmen pohybujících se zprava doleva, jako například panely v televizích zprávách, elektronické billboardy a některé digitální literární texty), přes dvourozměrnost (tištěné narativy, film, malířství) až k trojrozměrnosti (divadlo, balet, sochařství). Obzvláště významné je pro narativ uspořádání prostoru dvourozměrného. Do středu zájmu se dostávají: zapojení textu do obrazu a rozdělení času do oddělených rámečků v komiksech.“⁵⁹ Tomuto se budeme věnovat v příslušné kapitole oddílu 7 věnovaného právě komiksovému zpracování *Svatební košile*.

Další pojmy, které Zoran zavádí, jsou zorné pole a totální prostor. Zorné pole je úsekem prostoru, ve kterém se v rámci příběhu pohybujeme v přítomnosti (teď).

⁵⁷ SLAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti* in: Od poetiky k diskursu. Brno: Host, 2002, s. 127. ISBN: 80-7294-072-4.

⁵⁸ ZORAN, Gabriel. *K teorii narativního prostoru* in: Aluze, 2009, č. 1, s. 39-55. [online, 16. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2009_01/06_studie_zoran.php>.

⁵⁹ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor* in Aluze, 2010, č. 3, s. 38-46. [online, 16. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.pdf>.

Prostorový komplex je založen na takovýchto zorných polích, která v sebe postupně procházejí. Společně s informacemi, které nebyly v žádném zorném poli znázorněny (například pohybuje-li se postava na dvou různých světadílech, předpokládáme, že mezi nimi nalezneme oceán, přestože o něm nemusí být ani zmínka), ale přesto je předpokládáme, vytváří totální prostor – „jsou to prostorové informace, které existují mimo hranice skutečně prezentovaného prostoru⁶⁰“.

Zoran také, stejně jako jiní (Bachtin, Genette) poukazuje na provázanost času a prostoru. Již při popisu prostoru volíme jisté časové uspořádání. Například při popisu ubíhající krajiny, kterou vidíme z vlaku, při popisu v prostoru se pohybujících předmětů, ale také při popisu jakéhokoli prostředí. „Je možné začít od celkové struktury a přejít k jednotlivým složkám, nebo naopak; rozmanité složky mohou být uspořádány různými způsoby: odshora dolů, zepředu dozadu, od důležitých k méně důležitým apod. Prostorové aspekty jsou v každém případě takřikajíc odříznuty od svého prostorového a simultánního kontextu a uspořádány podle časové linie.“⁶¹

⁶⁰ ZORAN, Gabriel. *K teorii narativního prostoru* in: Aluze, 2009, č. 1, s. 39-55. [online, 16. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2009_01/06_studie_zoran.php>.

⁶¹ Tamtéž.

6 Kniha

Balada Karla Jaromíra Erbena *Svatební košile* je psána v pravidelném jambu (nepřízvučná slabika, přízvučná) s užitím sdruženého rýmu (shoda slabik na konci každého verše – AABB). Není uvedena prologem či úvodem, nedostává se nám tedy žádných souvislostí, se kterými bychom byli předem seznámeni. Dostáváme se ihned do děje, který pak celou dobu směřuje vpřed a postupuje jednotlivými událostmi až k závěrečnému morálnímu poučení a v tomto případě také u balady nezvyklému ne příliš tragickému konci.

6.1 Příběh

Karel Jaromír Erben byl vždy označován za mistra dynamického pojetí děje, a proto předpokládáme plynulý dějový posun, tedy převažující výskyt jader. Události jsou čtenáři předkládány vypravěčem, případně samotnými postavami. Popisné části pak nejsou pro samotný příběh tolik podstatné, ale dotvářejí atmosféru a dokreslují sdělení či domněnky čtenáře.

Balada vypráví o dívce hořekující nad ztrátou rodiny: *Žel bohu, kde můj tatíček? Již na něm roste trávniček! Žel bohu, kde má matička? Tam leží — podle tatíčka! Sestra do roka nežila, bratra mi koule zabila.*; a modlí se k Panně Marii: *Maria, panno přemocná, ach budiž ty mi pomocna.* Dívka si stěžuje, že ztratila všechny včetně milého: *Do ciziny se obrátil, potud se ještě nevrátil;* který jí slíbil svůj návrat, dodržela vše, co jí milý přikázal: *Zasej, má milá, zasej len, vzpomínej na mne každý den, první rok přádla hledívej, druhý rok plátno polívej, třetí košile vyšívej: až ty košile ušiješ, věneček z routy povíješ;* a on se přesto nevrací: *Již jsem košile ušila, již jsem je v truhle složila, již moje routa v odkvětě, a milý ještě ve světě.* Nakonec vyzve Bohorodičku, aby jí milého vrátila nebo ji zbavila života: *milého z ciziny mi vrať — aneb život můj náhle zkrat.* V ten moment se na scéně objeví milý: *Hoj, má panenka, tu jsem již!;* a vyzve dívku na cestu: *skoč a pojd' a mě doprovod';* na jejímž konci ji má čekat svatba: *měsíček svítí na cestu: já přišel pro svou nevěstu.* Tato cestou tvoří druhou část balady a proběhnou během ní trojí „zastavení“ (všechna dle stejného scénáře).

Milý začne dialog narážkou na mrtvé a jejich vstup do světa živých, při kterém se ujišťuje, zda má dívčinu důvěru a nevzbudil-li nějaké podezření: *Pěkná noc, jasná — v tento čas mrtví s živými chodí zas; a nežli zviš, jsou tobě blíž — má milá, nic se nebojíš?.* Dívka vždy odpoví, že s ním a v boží přítomnosti se přece bát nemusí: *Což bych se bála? Tys se mnou, a oko boží nade mnou.* A položí nějakou otázku: *Pověz, můj milý, řekni přec, živ-li a zdráv je tvůj otec?,* na kterou se jí nikdy nedostane odpovědi: *Moc, má panenka, moc se ptáš, jen honem pojd' — však uhlídáš.* Následně je pozornost milého zaujata některým z předmětů vyjadřujícím panninu zbožnost (modlicí knížka, růženec, křížek): *Co máš, má milá, v pravici? „Nesu si knížky modlicí.“,* který zahodí: *Knížky jí vzal a zahodil;* argumentující tím, že brzdí pannu na cestě k cíli: *Zúží tě, stáhne tobě dech;* a jehož odhození opravdu posune pár vpřed: *a byli skokem deset mil..*

Tyto dějové pasáže jsou střídány s pasážemi popisnými: *A byla cesta nížinou, přes vody, luka, bažinou.*

Trojí opakování nejen posunuje dvojici dále na jejich cestě, ale je také mystickým prvkem a momentem, kdy se dívka vzdaluje Bohu. Navíc dodává ději na dramatičnosti. Například v poslední z opakujících se částí: *Co to máš na té tkaničce na krku na té tkaničce?*; značí opakování jednotlivých slov nervozitu milého, dle kterého neprobíhá cesta dostatečně rychle.

V následující třetí části dorazí dvojice společně k cíli: *Hoj, má panenka, tu jsme již!*, kde panně teprve dochází, že její milý je mrtvý: *Ó nech mne již, ó nech mne tak! Divý a hrozný je tvůj zrak; tvůj dech otravný jako jed, a tvoje srdce tvrdý led!*. Rozhodne se použít lest: *Však jsi ty vždy byl přede mnou, a já za tebou cestou zlou; však jsi byl napřed po ten čas: skoč a ukaž mi cestu zas! Skokem přeskočil ohradu, nic nepomyslel na zradu;* a ukryje se v blízkém stavení: *zavrzly dvěře za pannou a závora jí ochranou*. To je ovšem márnici a milý využije postavy umrlce k získání dívky: *Vstávej, umrlče, hola hou, a podej mi sem tu živou!* Události odehrávající se v márnici se opět opakují ve trojím provedení. Milý zburcuje umrlce: *Vstávej, umrlče, nahoru, otevři mi svou komoru!*, ten se probere: *A na ten hřmot a na ten hlas mrtvý se zdvihá z prkna zas, načež se panna obrátí k Bohu (či Ježíši a podobně): Bože svatý, rač pomoci, nedej mne d'áblu do moci! — Ty mrtvý, lež a nevstávej, pánbůh ti pokoj věčný dej!*; a její prosby jsou vyslyšeny: *A mrtvý hlavu položiv, zamhouřil oči jako dřív*. Celá situace postupně opět graduje, mrtvý se zvedá čím dál více, až dívka připustí svou chybu: *Nehodně jsem tě prosila: ach odpusť, co jsem zhřešila!*; a ve stejný moment se ozve kohoutí kokrhání: *A slyš, tu právě nablízce kokrhá kohout ve visce, které oznamuje konec noci, tedy konec vlády mrtvých: Tu mrtvý, jak se postavil, pádem se na zem povalil, a venku ticho — ani ruch: zmizel dav, i zlý její druh*. Ráno, přicházejí lidé na mši a naleznou zde dívku. Baladu uzavírá ponaučení nejen pro hrdinku, která byla zachráněna díky své zbožnosti: *Dobře ses, panno, radila, na boha že jsi myslila*.

Třetí vydání v tomto momentě končí a čtenář nemá žádné další informace o dívčině osudu. Jinak je tomu u vydání předcházejících: *Kousky sebrali, spálili. Hrob dutý sosnou probili. A dívku zbožnou z ciziny Uvedli do své dědiny*. Vynechání této závěrečné pasáže opět dodává dílu na nedourčenosti a balada tak také končí více dramaticky, když se nedozvídáme, jak to bylo s dívkou dál.

6.2 Vypravěč

Vypravěč byl v návaznosti na text balady *Svatební košile* popsán již v kapitole 5.2 věnující se teoretickému vymezení kategorie vypravěče. Shrneme si tedy základní poznatky z této kapitoly a doplníme je o další konkrétní informace vyplývající z aplikace teoretického vymezení entity vypravěče na konkrétní text *Svatební košile*.

Příběh *Svatební košile* je zprostředkován vypravěčem, který není postavou příběhu a není ani nijak zhmotněn, není v textu nijak zvýrazněn. Zůstává anonymní a nemá charakter postavy. Jeho promluva je odlišena od promluvy postav.

Baladu *Svatební košile* budeme tedy řadit do kategorie vyprávěné někým a to z (v kapitole 5.2) již uvedených důvodů. V textu jsme dále našli části, které vypovídají o obrácení se vypravěče k postavě panny. *Dobře ses, panno, radila, na boha že jsi myslila a druha zlého odbyla! Bys byla jinak jednala, zle bysi byla skonala: tvé tělo bílé, spanilé, bylo by co ty košile!; žetě nablízku umrlec!* Nalezli jsme také část, kdy vypravěč promlouvá ke čtenáři: *A slyš, tu právě nablízce kokrhá kohout ve vísce.* Text sám a jeho vyprávění se těžko bude obracet k jedné ze svých vlastních postav či tomu, kdo ho čte. Stejně tak, jako bychom v jiném díle označili například větu: *A ty se teď jistě ptáš, milý čtenáři;* za promluvu vypravěče, a ne promluvu vyprávění ke svému čtenáři/posluchači. Dalším argumentem nám bylo v textu se vyskytující hodnocení: *Dobře ses, panno, radila.* Opět toto hodnocení pronáší vypravěč, a ne samo vyprávění.

Vypravěč pak pro nás bude zařazen do kategorie autorského vypravěče a to opět z několika důvodů. Ví více než čtenář a postavy příběhu, vidí do nitra postav: *nic nepomyslel na zradu, nenadál se zlý její host!*, dokáže vyložit význam některých událostí: *Psi houfem ve vsi zavylí, když ty pocestné zvěřili; a vyli, vyli divnou věc: žetě nablízku umrlec!*

Po většinu vyprávění stojí vypravěč mimo fikční svět, kromě výše zmíněných momentů, kdy se obrací k panně. Vzhledem k tomu, že jsme vypravěče identifikovali jako autorského, s informacemi, které nejsou postavám dostupné, jedná se dle Genetta o nulovou fokalizaci.

Pokud bychom našeho vypravěče umístili do pomyslného Stanzelova kruhu, nacházel by se na ose osoby blíže k neidentičnosti, na ose modu blíže k vypravěči, a na ose perspektivy blíže k vnější perspektivě. Máme-li tedy označit vyprávěcí situaci, jedná se o vyprávěcí situaci autorskou.

Vypravěč nás popisem prostředí přivádí do dívčiny světnice: *Na stěně nízké světničky byl obraz boží rodičky*; a je to také on, kdo upozorňuje na přítomnost dívky: *A před tou mocnou světící viděti pannu klečící*. Postava panny poté promlouvá ve svém monologu, který není přímo určen čtenáři, ale Panně Marii, kterou modlí se dívka také oslovuje: *Maria, panno přemocná, ach budiž ty mi pomocna*. Promluva panny i jejího milého (a v jednom případě také sboru) je vždy důsledně graficky oddělena uvozovkami od promluvy vypravěče:

"Košile, co jsem ušila."

// promluva panny

„Netřeba jich víc nežli dvě:

ta jedna tobě, druhá mně."

// promluva milého

Uzlík jí vzal a s chechtotem

přehodil na hrob za plotem.

// promluva vypravěče

Panna nás seznamuje se svým osudem: *Měla jsem, smutná, milého, život bych dala pro něho!*, aby pak sám milý promluvil jejími ústy: *Zasej, má milá, zasej len, vzpomínej na mne každý den*. Tato část je v promluvě dívky (oddělené od promluvy vypravěče uvozovkami) opět graficky oddělena uvozovkami, aby nebylo pochyb, kdo k nám promlouvá. Právě z tohoto důvodu závěrečnou část balady:

Dobře ses, panno, radila,

na boha že jsi myslila

a druha zlého odbyla!

Bys byla jinak jednala,

zle bysi byla skonala:

tvé tělo bílé, spanilé,

bylo by co ty košile!

přisuzujeme vypravěči, a ne například na jiném místě textu se vyskytujícímu davu. Část není na rozdíl od již zmiňované promluvy davu:

Hoj, jak se venku rozmáhá hluk,

// promluva vypravěče

*hrobových oblud mocný pluk;
šumí a kolem klapají
a takto píseň skuhrají:*

*„Tělu do hrobu přísluší,
běda, kdos nedbal o duši!“*

// promluva davu, sboru

nijak graficky oddělena.

V případě promluvy vypravěče je většina narativu vedena v er-formě v minulém čase s občasnými přechody do času přítomného, v případě promluv postav je narativ veden v ich-formě většinou v přítomném čase s občasnými odbočkami do minulosti s použitím času minulého.

Hovoří-li postava, v minulém čase, pojednává o minulosti, o událostech, které již proběhly a nejsou tedy součástí prvotního narativu. Minulý čas v promluvě vypravěče pak vypovídá o současnosti, ve které se postavy nacházejí a je součástí prvotního narativu.

Promluva vypravěče se střídá s dialogy postav.

6.3 Postavy

Jak bylo již řečeno, postavy ve *Svatební košili* nejsou nositeli jména, neznáme jejich původ, věk, etnicitu. Neznáme zemi, region, město, vesnici, ze které pocházejí. Toto je dáno základem v lidové slovesnosti, kdy si každý lidový vypravěč dosazoval vlastní realie, aby dodal příběhu na důvěryhodnosti, či je naopak nezmiňoval vůbec, a příběh tak získal univerzální podobu, použitelnou takřka všude.

Příběh *Svatební košile*, tak jak jej známe dnes, byl s obměnami vyprávěn ve více regionech a je primárně spojován s typem události, a ne s osobou.

Hlavními postavami příběhu jsou panna/dívka/panenka/milá/děvče a její milý/umrlec/druh. Vedlejší epizodní postavou je pak umrlý/mrtvý/umrlec v márnici. Za „postavu“ bychom mohli také považovat dav, o kterém je zde ale jen malá zmínka (dav umrlych a poté lidé jdoucí ze mše). Divoké feny a psy, o jejichž vytí se autor také zmiňuje, nebudeme považovat za postavy, ale pouze za součást prostředí, protože nejsou nositelem děje, naopak mají pouze ilustrační funkci.

O postavě dívky se více informací dozvídáme z promluvy vypravěče, jí samotné a milého. Prostřednictvím přímé charakterizace tak víme, že je sirotek a nemá také žádné sourozence, že měla milého, bez nějž ji netěší svět, že je velmi zbožná (přestože se rouhá a žádá Pannu Marii o návrat milého nebo ukončení vlastního života) a důvěřuje Bohu i svému milému. Toho následuje za všech okolností, přestože jí neodpovídá na dotazy, cesta je náročná a nohy má rozšlapány do krve: *Ostřice dívku ubohou břitvami řeže do nohou; a to kapradí zelené je krví její zbarvené*. Přestože se dívka po celou dobu zdá být poslušná svému milému, po celou dobu ho následuje a nevzpírá se jeho příkazům či se neohrazuje proti jeho činům, nakonec se projeví jako nejen zvědavá, ale také poměrně důvtipná a podaří se jí na poslední chvíli milého oklamat: *Však jsi ty vždy byl přede mnou, a já za tebou cestou zlou; však jsi byl napřed po ten čas: skoč a ukaž mi cestu zas! Skokem přeskočil ohradu, nic nepomyslel na zradu*. Nejvýraznějším rysem této postavy je zbožnost, které ji nakonec zachrání před smrtí. Můžeme říci, že postava dívky se postupně vyvíjí, tento vývoj je ale minimální. Z modlící se postavy, která prosí autoritu o vyřešení situace, ve které se nachází, se mění v pasivního následovatele, aby se po jediném vzepření se autoritě milého, která vystřídala autoritu Panny Marie, opět uchýlila k modlení a žádostem o pomoc.

Můžeme tedy také říci, že dívka je po většinu balady postavou pasivní, veškerý děj se odvíjí od skutků milého a ona ho jen poslušně následuje. Naopak milý je hybatelem děje, tím kdo přichází, aby dívku vytáhl z nečinnosti a vyzval ji na cestu: *měsíček svítí na cestu: já přišel pro svou nevěstu. – Ach proboha, ach co pravíš? Kam bychom šli — tak pozdě již!* Je také tím, kdo pospíchá, popohání milou a vždy se díky němu posunou o krok vpřed, když zahodí některý z božích artiklů, které jsou také význačným rysem postavy dívky a dokládají její zbožnost: *Knížky jí vzal a zahodil, a byli skokem deset mil..*

Budeme-li v následující části této kapitoly tvrdit, že výrazným rysem postavy milého je to, že se jedná o umrlce, musíme v části věnované panně zdůraznit, že je naopak živá. Tato vlastnost se nám může jevit jako samozřejmá, v kontrastu s postavou milého je ale tento rys podstatný. Postava panny a postava milého vymezují svět živých a mrtvých a střetnutí dvou kontrastů. Například po cestě dívce z nohou teče krev: *a to kapradí zelené je krví její zbarvené*, což také naznačuje její smrtelnost a zranitelnost, zatímco milý absolvuje celou cestu bez úhony.

Nejvýznamnějším rysem milého je tedy to, že se jedná o umrlce. Toto není v celé *Svatební košili* explicitně řečeno. Milý jí to sice pravidelně naznačuje: *Ho, den je noc, a noc je den, „Pěkná noc, jasná — v tu dobu vstávají mrtví ze hrobů, a nežli zviš, jsou tobě blíž — má milá, nic se nebojíš?“*; ona však jeho náznaky nevidí, a pokud položí otázku, která by jí mohla situaci objasnit, není jí odpovězeno. Také vypravěč několikrát upozorňuje, že se děje něco nezvyklého: *a vyli, vyli divnou věc: že tě nablízku umrlec!*, ale opět neřekne přímo, že je milý mrtvý. Čtenáři může být také nápadné pohrdání vírou, která je naopak pro živou dívku tolik typická. Potvrzení domněnky přichází po absolvování cesty:

„Hoj, má panenka, tu jsme již!

Nic, má panenka, nevidíš?“

„Ach proboha, ten kostel snad?“

„To není kostel, to můj hrad!“

„Ten hřbitov — a těch křížů řad?“

„To nejsou kříže, to můj sad!“

ve výše zmiňovaném animovaném filmu Josefa Kábrta v tento moment spadne milému z obličeje maska a objeví se lebka, která nemůže nikoho nechat na pochybách, že se jedná o neživého. V knižní podobě nám jako důkaz prozření dívky musí stačit:

„Ó nech mne již, ó nech mne tak!

Divý a hrozný je tvůj zrak;

tvůj dech otravný jako jed,

a tvoje srdce tvrdý led!“

Epizodní postava umrlce v márnici má jediný rys, a to že je mrtvá. Více o ní není řečeno a je používána pouze jako nástroj milého vůle.

Nemáme tedy žádné informace o vzhledu postav, ani neznáme jejich bližší charakterové vlastnosti. Celkově jsou postavy vystaveny velmi obecně, většinou pouze na jednom rysu. Až na postavu panny se v průběhu děje nijak nevyvíjí. Základem je opozitnost živá: zbožná a mrtvý: bohem pohrdající.

Postavy jsou také vymezeny prostředím, které je pro ně typické. Pro pannu je to prostá, ale čistá světnice s obrazem Panny Marie. Pro milého pak kostel a hřbitov s kříži.

Pokud bychom řadili postavy dle teorie Josepha Ewena, byly by postavy vystupující ve *Svatební košili* spíše jednoduché, vystavěné na minimu rysů a vyobrazené většinou zvěňčí.

6.4 Čas

Čas hraje ve *Svatební košili* důležitou roli.

Na jednu stranu je balada časově opět velmi nedourčená, nevíme jaké je roční období či rok. Na stranu druhou se hned na začátku objevují konkrétní jasné časové údaje, které říkají, že je hodinu před půlnocí: *Již jedenáctá odbila*; a jak dlouho je již milý ve světě: *Tři léta o něm ani sluch*. Víme také, že se celý příběh odehrává v noci: *Byla noc, byla hluboká, Pěkná noc, jasná — v tento čas*, tedy od jedenácté hodiny večerní do ranního kohoutího kokrhání: *kokrhá kohout ve vísce, Ráno když lidé na mši jdou*. Z této části bychom také mohli usoudit, že se příběh odehrává v noci ze soboty na neděli. Odbíjení hodin a kokrhání kohouta ovšem vymezuje konkrétní časové pásmo.

Zvláště postava milého je pak na čase závislá. Milou musí získat do rána: *Dřív než se vzbudí kohouti, musím tě za svou pojmouti, dnes ještě budeš moje choť!*, protože poté končí jeho moc. Uvědomuje si, že čas letí: *Jen honem pojd' — čas utíká, zahod' jej pryč — neb máme spěch!*, a jako střela letí čas; a že mu ho tedy příliš nezbyývá: *počkej jen do dne — není moc* (promluva milé).

Události jsou zaznamenány chronologicky, tak jak proběhly (či probíhají), neděje se jich více ve stejný moment. Veškeré události, které proběhly, jsou čtenáři zprostředkovány jednou, nikoli opakovaně.

Panna se ve své promluvě na začátku balady navrácí do minulosti, kdy vzpomíná na milého odchod: *Měla jsem smutná milého, Do ciziny se ubíral, těšil mě, slzy utíral*.

Probíhající činností, jsou zde opět zdůrazněny výše zmiňované tři roky (pro pannu již uplynulé: *Již jsem košile ušila, již jsem je v truhle složila, již moje routa v odkvětě*, pro milého v čase jeho promluvy nastávající).

Po příchodu milého už jdou všechny události v řadě za sebou. Panna se pak ve své promluvě místy obrací k budoucnosti: *Tvůj otec a tvá milá máť, a ráda-li mě bude znát?*

Změny tempa jsou ve *Svatební košili* více než patrné. Počáteční pasáže se věnují převážně popisu, tempo je tedy pomalejší. Velkou část balady tvoří dialogy či nahlas pronášený monolog, můžeme tedy tvrdit, že doba trvání textu a trvání příběhu je z části shodná. Stejně je tomu v částech obsahující citoslovce: *A tu poznovu — buch, buch, buch!*, kdy citoslovce představují záznam zvuku, tedy stejného jevu, jako je pronášený dialog či monolog. Na cestě se mezi dialogy vyskytují další popisné pasáže, ty ovšem

tempo balady tolik nezpomalují. Mnohem výraznější jsou části typu: *Knížky jí vzal a zahodil, a byli skokem deset mil*, které nepoukazují primárně na plynutí času, jako spíše plynutí prostorem a překonávání velkých vzdáleností v krátké době. Vnímáme zde ale jasné zrychlení, které je evokováno výrazným prostorovým skokem v krátkém čase a přiblížení se cíli. Mezi těmito skoky se pak nacházejí kratší popisy cesty: *A byla cesta výšinou, skalami, lesní pustinou*, které naopak evokují opětovné zpomalení. Můžeme tedy říci, že se putování skládá ze tří pasáží, ve kterých se dvojice pohybuje jednorázově rychleji: *Křížek utrh a zahodil, a byli skokem třicet mil*, aby pak opět zpomalila: *A byla cesta nížinou, přes vody, luka, bažinou*.

Další zpomalení tempa je patrné před částí s dějem odehrávajícím se v márnici. I zde se nachází popis prostředí:

*Stojíš tu, stojí komora:
nizoučké dvěře — závora;
zavrzly dvěře za pannou
a závora jí ochranou.
Stavení skrovné, bez oken,
měsíc lištami šeril jen;
stavení pevné jako klec,
a v něm na prkně — umrlec.*

Základním nejčastějším vyprávěcím způsobem je v případě *Svatební košile* erforma, kdy je většinou dodržována gramatická forma minulého času, která se ke konci balady mění na čas přítomný: *A tu na dvěře: buch, buch, buch! buráci zvenčí její druh*, a to z důvodu gradace děje. Ze stejného důvodu pak bylo použito citoslovcí. Když vytvořené napětí polevuje, vrací se vypravěč k minulému času. Toto je nejvíce patrné při scéně v umrlčí komoře. Pokaždé, když se umrlec zvedá, využívá vypravěč přítomného času: *A na ten hřmot a na ten hlas mrtvý se zdvihá z prkna zas*, aby dodal ději na naléhavosti. Když jsou panniny prosby vyslyšeny a situace se zdá být na moment klidnou, použije vypravěč času minulého: *A mrtvý hlavu položiv, zamhouřil oči jako dřív.*; aby ho pak opět zaměnil za přítomný: *A mrtvý oči otvírá, a mrtvý oči protírá*. Takto vypravěč navozuje atmosféru plnou napětí, aby ji vzápětí vystřídala úleva.

6.5 Prostor

Také v prostoru balady můžeme jasně označit již několikrát zmiňovanou nedourčenost. Nedožíváme se konkrétní zemi, region, město, nebo vesnici, ve které se děj odehrává. Dostává se nám prostého vymezení – domov a svět/domov a cizina, následně pak domov a cesta. Svět je charakterizován svou velikostí, člověk se v něm snadno ztratí: *ve světě širém, širokém, co kámen v moři hlubokém*. Další prostředí tvoří umrlčí komora.

Prostor, ve kterém se ocitáme na začátku balady, je popsán stručně ale jasně: *a lampa ještě hořela, co nad klekadlem visela. Na stěně nízké světničky byl obraz boží rodičky*. Čisté prostředí s obrazem Panny Marie má charakterizovat postavu dívky jakožto skromnou a zbožnou. Kostel a hřbitov následně charakterizují milého jako postavu neživou.

Ve světničce panny také dochází k prvním náznakům, že je něco v nepořádku:

*Pohnul se obraz na stěně —
i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.
Možná, žeť větru tažení,
možná i — zlé že znamení!*

Většina děje se odehrává na cestě, z vesnice se dvojice rychle přesouvá do prostředí přírodního: *a ticho, pusto v dědině, A byla cesta výšinou, skalami, lesní pustinou; a v rokytí a v úskalí, Po šípkoví a po skalí, a na hloží a křemení, A byla cesta nížinou, přes vody, luka, bažinou; a po bažině, po sluji*, aby se pak opět objevili u civilizace, konkrétně pak u kostela a hřbitovu: *Tu na planině široké stavení stojí vysoké; úzká a dlouhá okna jsou, a věž se zvonkem nad střechou*. Dozvídáme se také, že kostel je obehnán zdí, za kterou se nachází hroby hřbitova.

Po celou dobu putování je čtenář upozorňován, že cíl cesty je od původní dívčiny světničky daleko: *a cesta naše daleká, a dálka ještě veliká, a jako střela letí čas*; a dvojice urazila značnou vzdálenost: *a byli skokem deset mil, a byli skokem dvacet mil, a byli skokem třicet mil* (minimálně tedy 60 mil). Tyto informace nám říkají, že se

panna vydává až do daleké ciziny, kam se před třemi lety vypravil její milý. Tomu nasvědčuje také v předcházejícím vydání publikovaná závěrečná část: *A dívku zbožnou z ciziny Uvedli do své dědiny*, která ale byla v námi užívané podobě balady vypuštěna.

Po celou dobu jsme upozorňováni na výjimečně jasnou noc: *měsíček svítí na cestu, měsíček svítil z vysoka, Pěkná noc, jasná*, budeme tedy usuzovat, že měsíc se nachází v úplňku, což je také příhodná doba pro nadpřirozené jevy: *v tu dobu vstávají mrtví ze hrobů, v tento čas mrtví s živými chodí zas*.

Noc je také charakterizována jako klidná: *a ticho, pusto v dědině, vítr burácel jedině*, výrazně se pak mění po příchodu dvojice na hřbitov, kdy panna nalezne útočiště v márnici: *Hoj, jak se venku vzámá hluk*, aby se po kohoutím zakokrhání jako mávnutím kouzelným proutkem opět změnila: *a venku ticho — ani ruch*.

Dalším významným prostorem balady je tedy márnice, do které se dívka uchýlí před milým po té, co odhalí jeho identitu:

*Stojíš tu, stojí komora:
nizoučké dveře — závora;
zavrzly dveře za pannou
a závora jí ochranou.
Stavení skrovné, bez oken,
měsíc lištami šeřil jen;
stavení pevné jako klec,
a v něm na prkně — umrlec.*

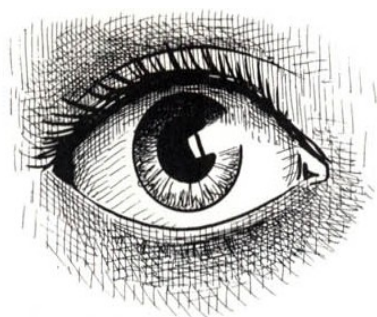
Zde ve stísněném prostoru s umrlcem *Svatební košile* graduje. Pannu oddělují od milého a tedy i smrti pouze dveře a závora.

S prostorem se čtenář v případě *Svatební košile* seznamuje nejvíce pomocí deskripce.

7 Komiks

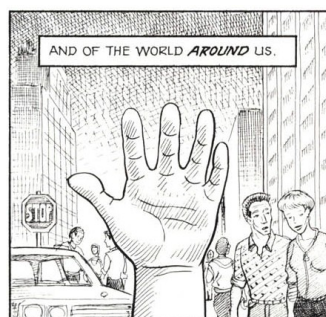
V následujících kapitolách budou jako ilustrační ukázky uvedeny panely či jejich sekvence z knihy Scotta McClouda *Understanding comics* a z komiksového zpracování *Svatební košile* Jana Patrika Krásného.

„[...] přestože komiks je stejně jako literatura typickou reprezentací statického umění a kinematografie se naproti tomu řadí k umění dynamickému, podobají se narativní techniky komiksových stripů mnohem více filmové syntaxi než kompozici klasického literárního díla.“⁶² A to fázováním, kterého je schopný formou sekvencí verbálně-vizuálních jednotek. Právě to ho přibližuje k umění dynamickému. Stejně jako film i komiksové okénko má celou škálu velikostí záběrů, od detailu přes polodetail a polocelek až k celku a panoramatu.⁶³



64

Obr. 2



65

Obr. 3

Dalšími možnými záběry jsou velký detail, velmi velký detail, americký záběr (ne tak velký jako polodetail, ale větší než detail) a podobně.

Komiks je sekvenčním uměním s prostorovou juxtapozicí⁶⁶, tvořeným obrazovou a textovou složkou, které mohou být více či méně dominantní či naopak

⁶² ŠTOCHL, Miroslav. *Film a komiks/Narativní blízcenci* in: Cinepur, 2005, č. 41. [online, 22. 7. 2012] Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=878>>.

⁶³ Pokud bychom film zpomalili a prozkoumali do detailů, zjistili bychom, že se jedná o spoustu komiksových okének na celuloidu.

⁶⁴ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. s. 89. ISBN 978-80-7381-419-9.

⁶⁵ Tamtéž s. 40.

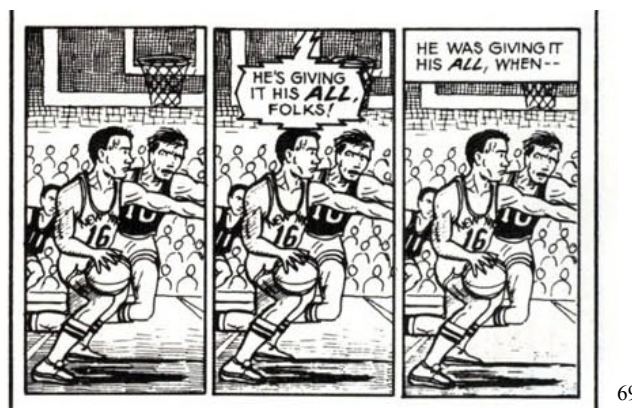
ustupovat a mizet.⁶⁷ Tento vztah, kdy se obraz a text navzájem doplňují, nazýváme aditivní kombinací.⁶⁸

Typickými znaky komiksu jsou: zjednodušení, typizace (zobrazení za pomoci charakteristických typizovaných znaků, symbolů) a expresivita. Komiks může fungovat díky lidskému vnímání symbolů a částí jako zástupců komplexních výjevů a situací, tedy díky lidské představivosti.

Formou komiksové adaptace literárního díla je převedení slov na slova a obraz. A to věrně či volněji.

Obrazová složka komiksu tvoří jeho základ, ovšem text je také důležitou částí. Komiks bude fungovat i bez textu, text ale může děj komiksu rozvíjet a doplňovat, ale také charakterizovat či ho úplně pozměnit.

Text může být v komiksu vepsán volně, umístěn do samostatného textového pole (většinou hranatě ohraničeného), či do bublin, které symbolizují myšlenku či promluvu postav (ve většině případů jsou napojeny přímo na hlavu postavy, která promlouvá).



Obr. 4

Komiksové bubliny mají několik podob, které mohou symbolizovat myšlenku, promluvu, výkřik a podobně. „Když bublina vymění svůj obvyklý tvar za jeden ze

⁶⁶ Na rozdíl od filmu, který je typický juxtapozicí (přilehlostí) časovou, což znamená, že se promítá na jeden prostor.

⁶⁷ Uvědomujeme si samozřejmě, že existují také komiksy neobsahující žádný text. Naším cílem ale primárně není věnovat se teorii komiksu a jeho vymezení.

⁶⁸ MCCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. s. 154. ISBN 978-80-7381-419-9.

⁶⁹ MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerennial, 1994. s. 99. ISBN 0-06-097625-X.

symbolických oblečků, stává se sama ikonou a zajišťuje komentář k verbální výpovědi, kterou v sobě uzavírá.⁷⁰ Základní dva typy bublin jsou: obláček, pro vyjádření myšlení, a bublina s ostřejšími rysy zakončená hrotem, ve které se nachází promluva postavy. Stejně tak typ písma v bublinách se může lišit dle toho, co chce autor vyjádřit.



71

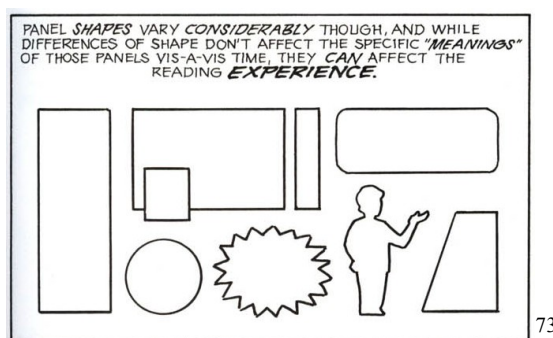
Obr. 5



72

Obr. 6

Obrazová složka komiksu je dělena do sekvencí oddělených obrazů (komiksových oken). Těm se v odborné terminologii říká panely. Tradičně se tyto panely čtou zleva doprava, shora dolů. Přejechod mezi jednotlivými obrazy může být také grafický znázorněn prostupy, šipkami či prolínáním. Tohoto způsobu je významně využíváno zvláště v případech, kdy je porušen tradiční způsob čtení posloupnosti komiksových oken.



73

Obr. 7

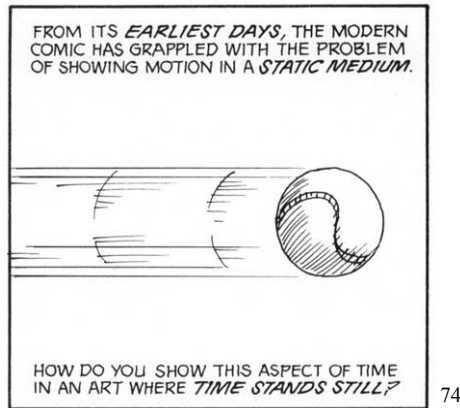
⁷⁰ GROENSTEENAS, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. s. 107. ISBN: 80-7294-141-0.

⁷¹ MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. s. 134. ISBN 0-06-097625-X.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

Pohyb je znázorněn pohybovou linkou, nebo jeho rozfázováním,



Obr. 8

zvuky pak citoslovci umístěnými volně či do bublin.



Obr. 9

Zvuky vyjádřené citoslovci jsou graficky odlišeny a mají danou symboliku.

Text komiksového zpracování *Svatební košile*⁷⁶ se poněkud liší od původního textu balady – byl zkrácen. Některé části příběhu tak jsou zcela vynechány (*Byla noc, byla hluboká, měsíček svítil z vysoka a ticho, pusto v dědině, vítr burácel jedině.*), jiné jsou zachovány pouze vizuálně a text chybí, jako například když v komiksu jasně vidíme příchod milého a je vynechán text: *A slyš, na zaspí kroků zvuk a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!*, který je nahrazen pouze citoslovci: *ťuk ťuk ťuk*.

⁷⁴ Tamtéž s. 110.

⁷⁵ Tamtéž s. 134.

⁷⁶ Viz příloha číslo 3.



Obr. 10

Další takovou situací je scéna s opětovným boucháním milého na dveře márnice: *A tu po znovu – buch, buch, buch!*, která je nahrazena: *A tu poznovu.;* v textovém okně a doplněna o kresbu bouchajícího milého s citoslovci: *buch buc bum*.



Obr. 11

Dále pak například závěrečné verše:

*Dobře ses, panno, radila,
na boha že jsi myslila
a druha zlého odbyla!
Bys byla jinak jednala,
zle bysi byla skonala:*

⁷⁷ KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 3.

⁷⁸ Tamtéž s. 13.

*tvé tělo bílé, spanilé,
bylo by co ty košile!*

jsou přisouzeny davu. Ostatní text, který jsme v knižním zpracování přisoudili vypravěči, není vepsán do bublin, ale do graficky odlišných textových polí.



79

Obr. 12

Další na první pohled patrnou odlišností je pak zakomponování nové postavy – glosátora – kostry. Ta nevstupuje přímo do příběhu a děje balady, ale v samotném komiksu ji není možno přehlédnout.



80

Obr. 13

⁷⁹ Tamtéž s. 7.

⁸⁰ Tamtéž s. 8.

Promluvy postav nejsou uvedeny uvozovkami, jak tomu bylo v knižním zpracování, protože díky komiksovým bublinám přesně víme, kdo promluvu pronáší. Promluva milého:

*„Zasej, má milá, zasej len,
vzpomínej na mne každý den,
první rok přádlu hledívej,
druhý rok plátno polívej,
třetí košile vyšívej:
až ty košile ušiješ,
věneček z routy poviješ.“*

je stejně jako ve zpracování K. J. Erbena přisouzena panně, bublina s textem jasně směřuje k jejím ústům, je ovšem jako jediná v textu graficky oddělena uvozovkami, aby bylo jasné, že dívka svého milého cituje.



Obr. 14

Komiksově zpracování plně využívá možnosti, které toto médium nabízí. Většina úleků panny či ráno přichoziho davu, není nijak explicitně uvedena v textu,

⁸¹ Tamtéž s. 3.

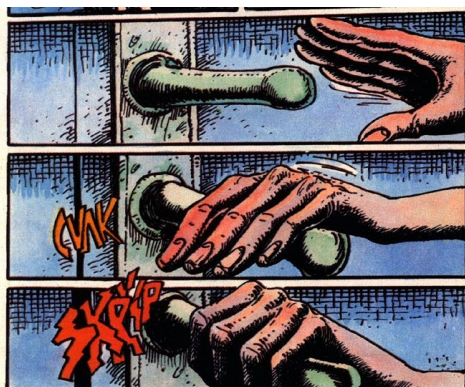
zděšení a překvapení jsou naopak velmi trefně vyjádřeny pomocí citoslovcí a výrazu obličejů postav.



82

Obr. 15

Stejně tak můžeme najít místa s typickým rozfázováním pohybu (dívka beroucí za kliku, milý mizející v hrobě),



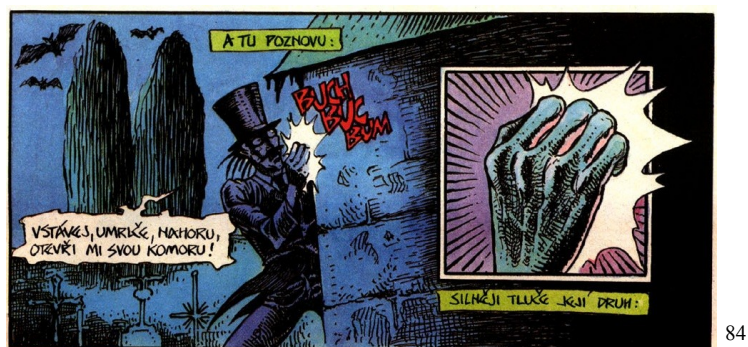
83

Obr. 16

či zvýrazněním činnosti pomocí užití detailu (milého bouchání na dveře márnice zachyceno v detailním panelu s bušící rukou).

⁸² Tamtéž s. 17.

⁸³ Tamtéž s. 10.



84

Obr. 17

Dívka modlící se v márnici má při modlitbě sepnuté ruce,



85

Obr. 18

kohoutí kokrhání je umocněno velkým výrazným citoslovcem: *Kikiriký.*



86

Obr. 19

⁸⁴ Tamtéž s. 13.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž s. 15.

Text

*Pohnul se obraz na stěně —
i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.*

je umocněn obrazovým znázorněním – vyděšenou tváří dívky, ještě se pohybujícím obrazem (možno vidět linie pohybu), a dýmem jdoucím z lampy, který nám naznačuje, že zhasla právě teď. Takových příkladů by mohlo být uvedeno více. Velmi dobře a výstižně je zpracován přechod noci na den s proměnou milého v očividného umrlce a jeho návratem do hrobu.

Jan Patrik Krásný tedy ve svém zpracování *Svatební košile* hojně využívá všech prostředků vyjadřování, které komiks nabízí.

7.1 Příběh

S příběhem se v případě komiksového žánru seznamujeme pomocí jak obrazové tak textové složky. Obrazová složka je vzhledem k lidskému vnímání dominantní, textová pak doplňující, upřesňující.

Hned první strana komiksu nám sděluje, že se v něm bude jednat o horor *Svatební košile*, tedy k textu i obrazu přistupujeme s očekáváním naplnění tohoto žánru. Celý panel je pak v tomto duchu laděn do tmavých barev, nalézáme v něm také torzo kostlivce, uschlý (tedy mrtvý) strom a další lebky a kosti pohřbené v průřezu zemí pod travou. Jen v oknech domu se svítí.

Další panel zobrazuje světlici, ve které klečí dívka, následující panely pak zachycují pouze dívčin obličej a jsou doplněny o bubliny s dívčíným monologem.



Obr. 20

Po příchodu milého se dvojice vydává na cestu, která i přes krácení textu obsahuje trojí odhození předmětů symbolizujících dívčinu zbožnost. Po celou dobu putování dvojice v jednotlivých vizuálních panelech opravdu jde.

Aniž by dívka musela využít lsti, milý sám přeskakuje hřbitovní zeď. Ve stejný moment se objevuje sbor duchů, vystupujících z hrobů a pronášejících svou repliku.

⁸⁷ Tamtéž s. 5.



Obr. 21

Dívka se zmateně rozhlédne, vezme za kliku márnice a vklouzne dovnitř (nic nenasvědčuje tomu, že by musela běžet delší vzdálenost). Následující panel je věnován zaklapnutí závory. Přestože se v textovém poli nachází původní text: *Stavení skrovné, bez oken, měsíc lištami šeril jen; stavení pevné jako klec, a v něm na prkně — umrlec.*; umrlec leží v rakvi, kterou si sám (ještě spící) odsune. Opět následuje trojí bušení na dveře, trojí povstání umrlého a opětovné položení po dívčině obrácení se k Bohu. Po zakokrhání kohouta následuje několik panelů obsahujících milého proměnu:



Obr. 22

tak aby bylo zřetelně vidět, že se jedná o mrtvého, aby se poté přesunul do hrobu, který je opět v několika panelech znovu navršen.

Celý příběh a jeho děj je několikrát narušen vstupem postavy kostlivce. Ta příběh či jednotlivé panely narušuje svými glosami. Domníváme se, že byla přidána jako humorný prvek, což mělo společně s využitím média komiksu přiblížit dílo soudobému čtenáři. Viz promluva kostlivce: *Ta čítanková četba má přece jen něco do*

⁸⁸ Tamtéž s. 10.

⁸⁹ Tamtéž s. 15.

sebe! To bylo cílem seriálu vydávání tradičních děl v komiksové podobě, který si časopis *Kometa* a jeho kreslíři vytyčili. Je-li postava kostlivce opravdu humorná, je na individuálním posouzení každého čtenáře *Svatební košile*. Její přítomnost každopádně ozvláštňuje baladu a narušuje plynulý běh děje, když vytrhne čtenáře z jeho pozornosti a zaujetí příběhem a vrátí ho zpět do reality, kdy si uvědomí, že čte komiks a je zde i jiný svět. Kostlivec také ukončuje příběh bublinou s nápisem *Konec*.



Obr. 23

⁹⁰ Tamtéž s. 17.

7.2 Vypravěč

Komiks jako médium nabízí několik možností ztvárnění vypravěče. Stejně jako v knižním textu, může být vypravěč postavou příběhu. V těchto případech má tedy určitou podobu a jeho promluva je umístěna do bublin směřujících k znázornění entity vypravěče.



Obr. 24

Vypravěč také nemusí být vizuálně znázorněn, ale jeho promluva může být jasně personifikována bublinami typickými pro mluvené slovo vedoucími směrem ven z panelu.

V komiksově variantě *Svatební košile* nastává v entitě vypravěče oproti knižnímu zpracování výrazná změna. Nejen, že je promluva v literární podobě přisouzená vypravěči zkrácena, ale replika, na jejímž základě jsme v knižní formě předpokládali existenci vypravěče:

*Dobře ses, panno, radila,
na boha že jsi myslila
a druha zlého odbyla!
Bys byla jinak jednala,
zle bysi byla skonala:
tvé tělo bílé, spanilé,
bylo by co ty košile!*

⁹¹ Z balady Poklad.

zde není volně umístěna bez označení, kdo ji pronáší, ale je přisouzena davu, jdoucímu ráno na mši. Text vidíme v bublině, která jasně směřuje k představitelům davu:



Obr. 25

Matoucí je ovšem barva bubliny. Veškeré promluvy postav včetně mimo příběh stojící kostry a sboru duchů jsou umístěny v bublinách bílých. Promluva, kterou jsme v knižním zpracování označili za promluvu vypravěče, je pak výrazně odlišena sytou barvou (červená, modrá, zelená, oranžová).



Obr. 26

V červené bublině je ale umístěn i text příslušící davu jdoucímu na mši.

I přes tento jev budeme ale tyto dva typy promluv odlišovat a nebudeme veškerou barevně zobrazenou promluvu přisuzovat davu. A to z toho důvodu, že text davu se nachází v komiksově bublině, zatímco ostatní barevné texty jsou v textovém poli.

⁹² KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 17.

⁹³ Tamtéž s. 5.

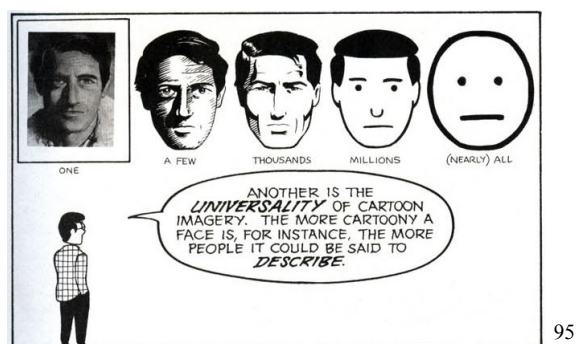
Vzhledem k těmto změnám (společně s krácením textu) ale nejsme schopni ve vyprávění blíže určit entitu vypravěče. Seymour Chatman se ve svých teoriích sice nevyjadřuje přímo ke komiksu, ale jeho tvrzení: „Vypravěč [...] má minimální úkol: prezentovat celý diskurz ve dvou fotografiích a popisce. Prezentace fotografií se vztahuje k běžné konvenci čtení zleva doprava a shora dolů a přijetí toho, že „vlevo“ a „nahore“ znamená „diegeticky dříve“⁹⁴. Tudíž vypravěč je naratologicky nevinný a relativně nedůležitý.“, je na komiks velmi lehce aplikovatelné. Pokud je vypravěč nedůležitý a nemá žádný důkaz pro výskyt této entity v komiksovém zpracování, budeme nadále k vyprávění přistupovat jako k narativu vyprávěnému – ne narativu vyprávěnému někým. Text v textových polích bude tedy vyprávěním samotným, a ne promluvou vypravěče. Obrazová část je pak dílem kreslíře.

⁹⁴ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 108. ISBN 80-244 -0175-4.

7.3 Postavy

I v komiksovém zpracování svatební košile se setkáváme s pro baladu typickou nedourčeností. Díky vizualizaci je nedourčenost balady mnohem menší. Postavy opět nejsou konkrétněji pojmenovány, je nám ale předložena jejich vizuální podoba a například oděv, který také přispívá k charakterizaci subjektů. Přestože tato vizualizace závisí velkou měrou na kreslíři komiksu, čtenář ji vnímá jako danou.

Obecným pravidlem pro tvorbu komiksových postav je schematizace jejich vzhledu na několik dominantních znaků.

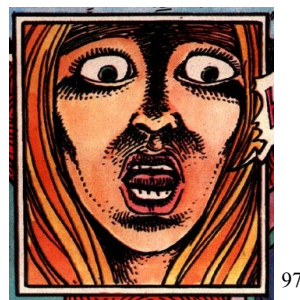


Obr. 27

Přičemž Scott McCloud považuje za jeden z nejdůležitějších prvků postav oči. Právě v našem případě budou výrazným znakem obou hlavních postav velké oči.



Obr. 28



Obr. 29

⁹⁵ MCCLLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerennial, 1994. s. 31. ISBN 0-06-097625-X.

⁹⁶ KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 12.

⁹⁷ Tamtéž s. 11.

Postava milého je pak dále charakteristická knírem a poněkud staromódním oděním (cylindr, frak), postava dívky pootevřenými ústy a sporadickým oděvem. Dalším charakterizujícím symbolem pro postavu dívky můžou být její blondáté vlasy (s místy zrzavým nádechem).

Dalším obecným pravidlem je ukázání postavy v záběru celku, aby si ji čtenář prohlédl. Když už je s postavou dostatečně seznámen a zná její základní rysy, stačí postavu dále zobrazovat v polodetailech a detailech.

Hlavní postavy příběhu *Svatební košile* zůstávají v komiksovém zpracování stejné. Vedlejší epizodní postavy byly kromě stávajícího umrlce rozšířeny o další již zmiňovanou postavu kostry – glosátora. Sbor mrtvých a dav jdoucí na mši získává vizualizaci na důraznosti.

Postava dívky je opět prezentována jako poslušná, zbožná a čistá, i když díky svému ztvárnění získává také jiné konotace.



98

Obr. 30

Mladá dívka, s útlým pasem, oblými křivkami a krátkými minišaty s výstřihem, se stále pootevřenými ústy a vyděšeným výrazem může evokovat také jistý sexuální nádech. I tato úprava může být připisována snaze přitáhnout mladého čtenáře ke čtení literární klasiky a více mu ji zpřístupnit. Společně s hororovými prvky pak dokazuje, že komiks není pouze literaturou pro děti. Neustále překvapený a poněkud vyděšený výraz ve spojitosti s blond vlasy pak nepřidávají postavě dívky na chytrosti. Ani panely

⁹⁸ Tamtéž s. 14.

předcházející jejímu ukrytí se do márnice (společně s faktem, že milý přeskočil zeď sám nezávisle na jejím přání a manipulaci) nenaznačují přílišný důvtip.



Obr. 31

Postava dívky je tak vykreslena jako sice krásné a zbožné, ale poněkud naivní a hloupé děvče. V postavě, která většinu balady jen pasivně následuje svého druha (s otevřenými ústy a vykulenýma očima) a pak se před ním schovává, tak nevidíme žádný vývoj. Stále jí ovšem nemůžeme upřít ve vztahu k milému důležitý status živé postavy.



Obr. 32

Naopak výrazným rysem milého je opět jeho status umrlce, který ovšem opět není explicitně vyjádřen. Hned v prvním mu věnovaném panelu sice můžeme v jeho dominantě, až nepřirozeně vypouklých očích, vidět umrlčí lebky

⁹⁹ Tamtéž s. 10.

¹⁰⁰ Tamtéž s. 6.



101

Obr. 33

a často se kolem něj jako symbol noci, smrti, zla a temných sil vyskytují netopýři,



102

Obr. 34

ale v obrazové části připomene umrlého až po zakokrhání kohouta při své proměně a návratu do hrobu. Tedy dívka odhalí jeho nenormálnost, ne díky vzhledu, ale kostelu a hřbitovu (tedy prostředí), které označuje za svůj domov. Text, kdy milý naznačuje dívce, že je s ním a nocí něco v nepořádku, stejně tak jako ve scénách, ve kterých se zbavuje artefaktů symbolizujících Boha, zůstává významově nezměněn.

Srovnání živé dívky a mrtvého milého se nám naskýtá také ve dvou po sobě následujících panelech zobrazujících detail částí obličejů ústřední dvojice, na kterých můžeme jasně vidět vrásčitou mrtvolnou kůži milého a zdravou růžovou pleť dívky plné života.

¹⁰¹ Tamtéž s. 6.

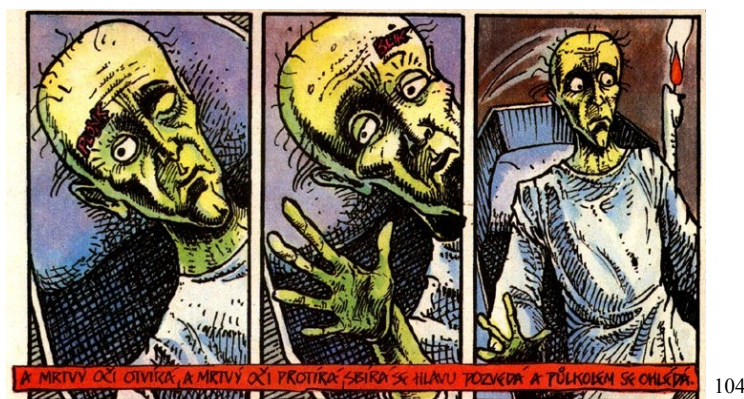
¹⁰² Tamtéž s. 7.



103

Obr. 35

Epizodní postava umrlce má kromě mrtvolné barvy pleti (tak trochu nám může svým vzhledem připomínat Frankensteina) také velmi výrazné oční bulvy.



104

Obr. 36

Stejně jako v knižní verzi není nijak více rozvinuta.

Naopak nová postava kostry (opět s výraznými očima – pravděpodobně kreslířův styl zdůrazněný snahou vystihnout a charakterizovat mrtvé) s sebou přináší také nové prvky. Jak již bylo zmíněno a také pomocí ukázek demonstrováno, kostlivec nijak nepatří přímo do děje, nezasahuje do příběhu (přestože ho můžeme v jednom panelu najít v davu překvapených vesničanů), ale v komiksu má funkci glosátora, zpestřujícího prvku a zcizovacího efektu. Jeho podoba nemá specifický důvod, velmi pravděpodobně byla zvolena jako vhodně dokreslující hororově vymezené prostředí

¹⁰³ Tamtéž s. 6.

¹⁰⁴ Tamtéž s. 12.

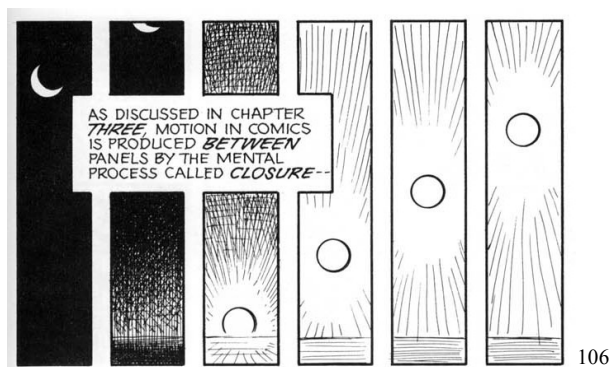
balady. Zároveň ovšem baladu po celou dobu zlehčuje komentáři typu: *Ta čítanková četba má přece jen něco do sebe! Moc krásnej horor, že?;* či na konci balady, když v posledním panelu vykukuje zpoza zhroucené panny, šibalsky pomrkává a prsty ukazuje V jako vítězství. Záměr přiblížit dílo soudobému čtenáři je ještě více zvýrazněn kontrastem staré češtiny balady a obecné češtiny kostlivce: *krásnej horor*.

Na rozdíl od knižního zpracování balady máme tedy informace o vzhledu komiksem vizualizovaných postav. Postavy jsou ale stále vystaveny velmi obecně. Opět jsou vymezeny také prostředím, nově pak oděvem.

Pokud bychom řadili postavy dle teorie Josepha Ewena, byly by postavy vystupující ve Svatební košili spíše jednoduché, vystavěné na minimu rysů a vyobrazené většinou zvěňčí.

7.4 Čas

Znázornění plynutí času v komiksech může být různé. Kromě vyjádření pomocí textu jej lze vyjádřit také pomocí obrazové složky komiksu. Základní otázkou ale je, jak může statický obrázek zobrazovat plynutí času? Odpověď zní: Primárně díky zobrazení sekvencí.¹⁰⁵



Obr. 37

Plynutí času je nejčastěji vizuálně spojeno s pohybem. Nebo naopak opakováním panelů se stejným obrazovým obsahem, které sice značí stagnaci děje a stále plynutí času, ale opticky ho vnímáme právě jako zpomalení. Vidíme, že muži na obrázku nějakou dobu trvalo, než odpověděl svému příteli. Usuzujeme tak z jeho setrvání v jedné pozici po dobu tří panelů.



Obr. 38

¹⁰⁵ Jsme si samozřejmě vědomi, že plynutí času může být zobrazeno také v rámci jednoho panelu.

¹⁰⁶ MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. s. 107. ISBN 0-06-097625-X.

¹⁰⁷ Tamtéž s. 101,

Stejného efektu můžeme dosáhnout umístěním panelu, který se bude velikostně odlišovat, a tedy také naznačí časový odstup.



108

Obr. 39

Čas tedy v komiksech plyne v souvislosti s dějem odehrávajícím se v panelech a jejich obsahu. Několik po sobě jdoucích panelů zobrazujících pannin obličej při jejím úvodním monologu a měnících se jen minimálně bude plynutí času opticky zpomalovat, protože děj v nich je minimální.



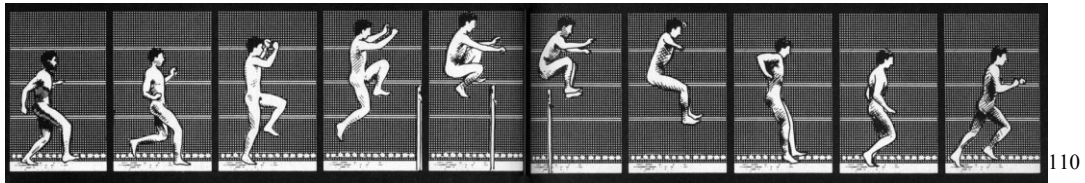
109

Obr. 40

Stejný efekt bude mít rozfázování jednoho pohybu do několika panelů.

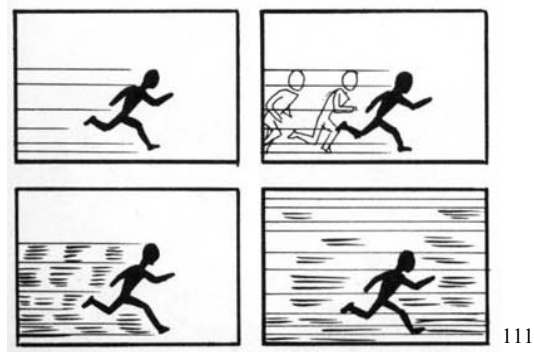
¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 5.



Obr. 41

Znázornění rychlosti a zrychlení je pak také možné více způsoby. Většinou ale za pomoci linií znázorňujících pohyb.



Obr. 42

Díky obrazové složce komiksu můžeme odhadnout, že se *Svatební košile* odehrává v létě. V krajině nevidíme spadané listí značící podzim, sníh značící zimu ani květy značící jaro.

Opět se objevují konkrétní časové údaje, které říkají, že je hodinu před půlnocí: *Již jedenáctá odbila*; a jak dlouho je již milý ve světě: *Tři léta o něm ani sluch*. I kdyby v textu nebylo explicitně řečeno, že se děj odehrává v noci, poznali bychom to dle zbarvení nebe a krajiny, netopýrů a jasného zářivého měsíce v úplňku.

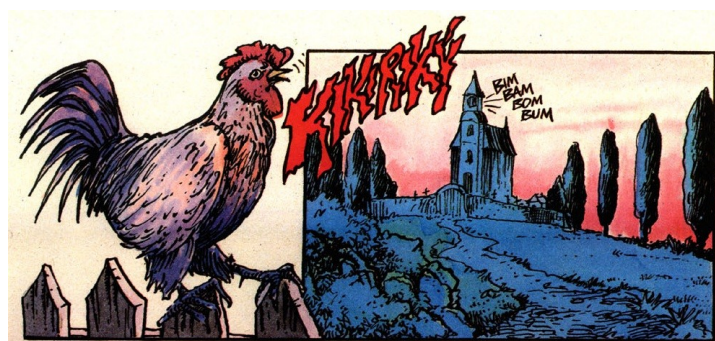
¹¹⁰ MCCLLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. s. 108-109. ISBN 0-06-097625-X.

¹¹¹ Tamtéž s.116.



Obr. 43

Stejně tak jako je na obloze patrné rozednění symbolizované a ohlášené kohoutím zakokrháním a nově také zvonem kostela



Obr. 44

a následný východ slunce doprovázený příchodem lidí z vesnice na mši.

¹¹² KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 6.

¹¹³ Tamtéž s. 15.



114

Obr. 45

Nejvýrazněji je pak plynutí času patrné na závěrečné proměně postavy milého, kdy je pomocí panelů rozfázována jeho zkáza, která by se v reálném čase pravděpodobně odehrála během pár sekund. Sledujeme tedy jeho rozklad sekundu po sekundě.



115

Obr. 46

¹¹⁴ Tamtéž s. 17.

¹¹⁵ Tamtéž s. 15.



116

Obr. 47

Od momentu kohoutího zakokrhání až po ranní svítání, kdy nemohlo uběhnout v reálné době času příběhu tolik sekund a jedná se vlastně o okamžik, je děj zachycen v deseti panelech. Což je pro takový časový úsek výrazný grafický prostor evokující nám opět zpomalení plynutí času.

Události v celém příběhu jsou opět zaznamenány chronologicky, tak jak proběhly (či probíhají), neděje se jich více ve stejný moment. Veškeré události, které proběhly, jsou čtenáři zprostředkovány jednou, nikoli opakovaně.

Více znázorněného děje obecně znamená méně lyrických prvků balady. Rozfázování do jednotlivých panelů a tedy zpomalení plynutí času pomáhá znovu navodit baladickou atmosféru.

Začátek balady, pannin monolog, je znázorněn v sedmi panelech, z toho pět je tvořeno detailem dívčina obličeje – čas plyne spíše pomaleji a klidně. V následujícím panelu již vidíme plynutí času výrazněji – v houpajícím se obraze na stěně, kouři

¹¹⁶ Tamtéž s. 16.

vycházejícím z právě zhaslé lampy a panně, která očividně právě v úleku vyskočila, vytržena z modlitby. S počátkem obrazového znázornění děje v panelu, začínáme více pociťovat zrychlení tempa vyprávění. Následuje dialog dívky a jejího milého a poté se oba vydávají na cestu. Po celou dobu cesty probíhá mezi putujícími dialog a čas plyne poměrně kontinuálně. Tak se nám aspoň jeví vyprávění v obrazové formě. Textová okna s popisem krajiny, který zpomaluje tempo vyprávění, a naopak s texty typu: *a byli skokem deset mil*, které vyprávění zrychlují, jsou jakoby mimochodem vložena mezi panely s dialogy a na jejich rozhraní. Jsou barevně odlišena od promluv postav v bílých bublinách, ale o to více splývají s barevným obsahem panelů. Navíc jde pouze o text bez zdůraznění obrazem ve vlastním panelu, jejich vliv tedy příliš nevnímáme. Z toho vyplývá, že panely a děj v nich obsažený ovlivňují vnímání času více než textová okna. Jako výrazné zpomalení v ději naopak působí promluva postavy kostlivce, který se nachází mimo vyprávění a má retardační funkci.

Další moment, kdy dochází ke zpomalení času, je sekvence otvírání dveří márnice, aby mohlo opět nastat zrychlení, panna vběhla dovnitř a přirazila za sebou závoru. Jak panna bere za kliku, cítíme díky rozfázování jejího pohybu a detailnímu záběru rostoucí napětí. V márnici pak dochází několikrát ke zpomalení tempa, když je zvedání se umrlce zachyceno v několika panelech a ne například pouze v jednom s vyznačenými liniemi pohybu, tak jako je tomu v případě jeho pádu v momentě kohoutího kokrhání.



Obr. 48

¹¹⁷ Tamtéž s. 14.

Toto opět vyvolává dojem napětí. Následuje již v souvislosti s vnímáním plynutí času zmiňovaná proměna dívčina milého a jeho návrat do hrobu.

V komiksovém zpracování *Svatební košile* pak můžeme najít ještě jeden vizuální prvek značící plynutí času. Kolem rakve umrlého jsou rozestavěny svíce, které postupně hoří, aby s příchodem rána a vesničanů vyhořely úplně a zhasly.

7.5 Prostor

Přesto, že jsme si řekli, že pro komiks jako médium je typické zobecnění a sumarizace, dostává se nám díky jeho obrazové části ohledně podoby prostoru více konkrétních (kreslířem daných) informací, než jaké jsme získaly z pouhé knižní podoby balady, stejně tak jako tomu bylo u kategorie postavy. A to opět díky obrazové části komiksu.

Jak jsme si také již řekli, komiks je tvořen jednotlivými panely zobrazující části příběhu. Lidský mozek je schopný spojovat události jednotlivých panelů do kontinuálního příběhu a překlenout prostory mezi nimi. Pokud uvidíme následující dva panely,



Obr. 49

jsme schopni dosadit si do meziprostoru, který ohraničují, obraz kutálející se bowlingové koule po naleštěné dráze, zvedání se hráče z pokleku, napětí v očích přihlížejících, momenty, kdy se zdá, že se koule vychýlí a naopak, kdy je už tak blízko, že je jasné, že nemine cíl. Stejně tak po zhlédnutí této části komiksu,

¹¹⁸ MCCLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. s. 153. ISBN 0-06-097625-X.



119

Obr. 50

Předpokládáme, že došlo k vraždě. Naše mysl je schopná představit si pod textem: *EEYAA!!*; zoufalý výkřik do noci a vyobrazit tělo rozsekané sekerou.

Víme, že nápis v tomto panelu je: *happy*



120

Obr. 51

a že lebka se zkříženými hnáty na lahvičce značí jed.

Dle stejného principu jsme schopni číst komiks, tedy spojovat jednotlivé panely do kontinuálního příběhu, případně doplněného o text. Scott McCloud označuje komiks za „tanec viditelného a neviditelného“¹²¹.

Každý panel komiksu je dle Zorana zorným polem. Společně s neviditelnými prvky pak tvoří prostor totální. Prostorový komplex je, jak jsme již řekli, založen na zorných polích, v našem případě tedy panelech, která v sebe postupně přecházejí. A to

¹¹⁹ Tamtéž s. 68.

¹²⁰ Tamtéž s. 153.

¹²¹ Tamtéž s. 205.

přesto, že jsou odděleny kreslířovou linkou. Do prostorového komplexu je spojuje lidská mysl. Posloupnost, pomocí které spojujeme jednotlivé panely a tedy i jednotlivá zorná pole, je dána tradičním čtením (zleva doprava, shora dolů), nebo grafickým znázorněním návaznosti panelů (šipkami či postupným prolínáním se).

Proto je v případě komiksu snadné oddělit prostor textu a prostor příběhu. Prostorem příběhu se rozumí fikční svět, ve kterém se nacházejí postavy. Tedy světnice, krajina, kterou putují, hřbitov, márnice. Prostorem textu rozumíme grafické ztvárnění tedy samotné panely, ale také textová pole a bubliny. U dvourozměrného umění jakým komiks bezpochyby je, je prostor textu nedílnou součástí. Jak jsme si řekli v předcházejících kapitolách, čtení komiksu významně ovlivňuje například typ písma a tvary komiksových bublin.

Dalším prvkem ovlivňujícím čtení komiksu je jeho barevnost. Barvy mohou mít stejně jako znaky a symboly ikonografickou podobu. Mnoho komiksových postav je charakterizováno barvou. Například Superman, muž v modrém s červenou pláštěnkou a neodmyslitelným znakem na hrudi (který by v černobílém provedení nevynikl) nebo Hulk a jeho zelené tělo, fialové kalhoty. V případě, že se objeví komiks, ve kterém bude mít Hulk kalhoty červené nebo bude on sám například růžový, nebudeme svému hrdinovi věřit a celý příběh budeme považovat za falzifikát či špatnou kopii pravděpodobně z Číny.

Různá barevnost se dá využívat také v rámci jednoho příběhu. Například vrací-li se hrdina ve vzpomínkách k nějaké již uplynulé události, mohou být barvy utlumeny či vynechány úplně. S barvami získávají panely na intenzitě, hloubce, prostorovosti, živosti a vypadají více reálně. Barvy symbolizují náladu, evokují pocity.

Svatební košile je laděná převážně do odstínů modré, které evokují noc a temnotu. Venkovní prostor je většinou v tmavších odstínech, ale například dívčina světnice a márnice jsou také kolorovány do modré. Kontrast pak tvoří zářící měsíc v úplňku a dívčiny světlé vlasy. Také oděv dvojice je modrý (u milého přecházející až do černé). Milý celkově po celou dobu příběhu zapadá barevně spíše do okolního prostředí a evokuje nám tak spojitost s vnějším světem. Nebe se pak v několika málo případech také barví do červena, zvláště při svítání.

Toto omezení barevnosti prostoru přispívá k ponuré náladě balady, která je také prostředím situována do noční krajiny a doplněna o kostry, lebky, červy, ještěrky, netopýry, uschlé stromy, smuteční vrby, kříže, hroby, mrtvé, duchy a jiné znaky hororového žánru.

I přes omezenou barevnost bychom prostředí příběhu mohli označit za převážně odpovídající reálnému zobrazení fikčního světa. Dívčino obydlí, světnička, les, luka, bažiny, hřbitov i márnice samy o sobě nenesou žádné nerealistické znaky.

Zajímavé inovace se kreslíř dopustil v márnici. Přestože v textovém poli jasně čteme o umrlci na prkně, ve vizualizované části leží umrlec v rakvi, kterou si sám odsune a ze které se zvedá. Atmosféru příběhu dodávají také svíčky hořící kolem rakve.

8 Film

Všechna tři média, kterým se v naší práci věnujeme, mají schopnost vyprávět. Liší se ovšem v možnostech prostředků, které jsou k vyprávění využívány. Na rozdíl od komiksu, který je běžně označován za umění statické (prostorové), film řadíme do umění dynamického (časového) a audiovizuálního. Filmové ztvárnění je vícevrstvé a umožňuje využití jak jazykové vrstvy, tak obrazu a části vnímané sluchem. Komiks bychom pak obecně označili za dvouvrstvý (zpravidla využívá jazykovou a obrazovou vrstvu), a knihu za jednovrstvou (využívá pouze jazykovou vrstvu).

Film takto umožňuje hudbou podpořit vizuální vjem (který upřednostňuje před verbalizací), či naopak vyvolat určité pocity užitím disharmonie těchto dvou složek. Zatímco pouhé slovo v knize navozuje představu, film pomocí zraku a sluchu společně ukazuje konkrétní vizualizaci fikčního světa.

K filmovým adaptacím literatury je přistupováno z různých hledisek. Na začátku, byly za zdařilé filmové adaptace považovány takové, které maximálně kopírovaly knižní předlohu. Tento trend, vytvořený převážně fanoušky literárních předloh, se neudržel dlouho. George Bluestone ve své knize *Novels into Film* tvrdí, že filmová adaptace se nikdy nemůže podobat své knižní předloze. Toto tvrzení opírá o rozdíly mezi jazykovou povahou knih a vizuálně prezentační povahou filmu. Každý režisér tak musí dle Bluestona knižní předlohu nově uchopit a předělat, tak aby byla schopná filmového znázornění, které má schopnost lépe vyjádřit iluzivnost a autentičnost příběhu. „Filmový přepis literární předlohy je pak sémiology vykládán jako intersémiologický překlad – překlad významů (tedy nikoliv slovo od slova, ale smysl od smyslu), a to významů komunikátů, jenž byl zformován v jednom sémantickém systému.“¹²²

My se nebudeme věnovat hodnocení, zda je Brabcova adaptace *Svatební košile* zdařilá či nikoli. Naším cílem bude popsat užívání námi vymezených narativních jevů. Přesto považujeme za důležité nastínit základní teorie věnující se filmovým adaptacím.

Další teoretik, Geoffrey Wagner, vymezuje tři různá uchopení literární předlohy pro filmové zpracování. Jsou jimi transpozice, komentář a analogie. Transpozicí nazývá přenesení knihy na filmové plátno takřka stránku po stránce. Takovýto film pak bude výrazný převážně svou obrazovostí, estetickou složkou, scénériemi a zachová věrnost

¹²² MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, s. 10. ISBN 80-7023-062-2.

příběhu. Komentář je vystaven na základě literárního díla, ale je vědomě změněn dle záměru režiséra. Ten většinou použije dialogy, některé události a podobně, zachová základní kostru příběhu, ale původní text interpretuje nebo dekonstruuje. (Příkladem mohou být filmy zpracovávající známou tematiku v kontextu jiné doby či prostředí, například adaptace *Hamleta* zasazená do současnosti či zasazení *Pýchy a předsudku*¹²³ do Indie, jako je tomu ve filmu *Bride and Prejudice*¹²⁴.) Analogie se naopak od literární předlohy výrazně vzdaluje, předloha je jen východiskem a film je odlišné dílo.

Dle kritik vyjadřujících se k Brabcově filmu *Kytice* bychom dílo přiřadili do první skupiny, tedy k transpozicím. Sám režisér se nijak netají snahou vzdát poctu Karlu Jaromíru Erbenovi tím, že převede jeho balady na filmové plátno co nejpřesněji a nejvěrněji. Snaží se tedy o její vizuální zobrazení. Toto je možné také rozsahem knižní předlohy, posloupností děje či jasnou pointou.

Nebudeme v tomto případě tedy předpokládat výrazné změny v uchopení narativu.

Podle Seymoura Chatmana by se teorie adaptace měly zabývat otázkou, zda je možné převést literární narativní rysy do jiného média. Jakékoli médium snažící se uchopit literární předlohu dle něj aktualizuje narativ. Filmy pak ukazují literaturou popsaný příběh, dovolují nám vizualizovat narativ (nahlížet přímo do fikčního světa), nabízí možnost zprostředkování vyčerpávajících podrobností, ale více diktují, než naznačují, mohou nám podat více přesnějších specifických informací. Přesto je dle Chatmana možno při konstruování příběhu zapojit také fantazii, protože filmová kamera pouze ukazuje (showing), nevypráví (telling). Film ukazuje, předvádí příběh a je na divákovi, jak bude zobrazené interpretovat.

Vynález kamery znamenal tedy významný posun v možnostech „vyprávění“ příběhu. Původní účel, nabídnout co nejširší záběr děje, se postupně měnil a dnes je sama kamera významným a samostatným prostředkem narativní strategie. Pomocí svého pohybu, úhlu, ostrosti, hloubky, délky záběru, společně s nasvícením může vyjádřit pocity a emoce. Dalším filmovým prostředkem je například střih, volba určitých herců, kostýmy, výprava, rámování apod.

¹²³ AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. Praha: Leda, 2009. 300 s. ISBN: 978-80-7335-147-2.

¹²⁴ *Bride and Prejudice*. [film] Directed by CHADHA, Gurinder. Velká Británie/USA: Pathé Distribution/Miramax Films, 2004. [107 min.].

8.1 Příběh

Jak již bylo řečeno, F. A. Brabec několikrát uvedl, že se svým filmem *Kytice* snažil co nejvíce přiblížit knižnímu zpracování K. J. Erbena. Sám zdůrazňuje, že dbal na takové detaily, jakými je například jedenácté odbíjení hodin, slza spadlá do pannina výstřihu nebo pohnuvší se obraz. Také uvádí snahu o co největší převedení textu do obrazové formy a ponechal pouze promluvu postav a to ve zkrácené verzi. Můžeme tak vidět například tyto části: *a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!*; *Růženec popad, zahodil, a byli skokem dvacet mil; zavrzly dvěře za pannou a závora jí ochranou.*¹²⁵

Připomeňme si výstavbu filmu: Spojujícím prvkem mezi jednotlivými baladami je sedmero svíci symbolizujících sedmero vyobrazených balad. Po odvyprávění každé z balad jedna ze svíci zhasne. Mezi baladami se také odvíjí pomyslný život na vsi zobrazený obyčejí a tradicemi venkova. Jednotlivé balady pak jsou za sebou v průběhu roku. *Polednice* je zpracována do léta, *Zlatý kolovrat* se odehrává na podzim, *Štědrý den* v zimě. *Svatební košili* bychom zařadili na začátek léta, přelom jara a léta.

Po baladě *Vodník* se tedy objevují svíce a druhá z nich (*Vodník* je druhou baladou z cyklu, kterou jsme mohli spatřit) zhasíná, následuje záběr na srocení, které se pomalu ubírá krajinou. Jedná se o pouť a duchovní zpívají. Za zvuku jejich zpěvu kamera zobrazuje plynoucí mraky, zapadající slunce a objevuje se měsíc. Toto vše stále považujeme za přechodové prvky, které baladu uvozují, ale nepatří do jejího příběhu. Stejně tak po skončení balady zhasne třetí svíce a v následujících záběrech vidíme mezi poli svatbu.

Samotný příběh pro nás tedy začíná pohledem do světnice, kamera se postupně posunuje podél zdi, až v jejím záběru spatříme postavu dívky, která je očividně veselá, zkouší si svatební šaty a hraje si s bílými košilemi, které jsou rozprostřeny po podlaze. Začnou odbíjet hodiny, děvče zvažní a jde se do vedlejší světnice pomodlit k Panně Marii. V průběhu modlitby je střih na hřbitov a my můžeme sledovat, jak se na jednom z čerstvých hrobů začíná sypat hlína. Vracíme se do světnice, vyslechneme zbytek modlitby, abychom se pak opět přesunuli na hřbitov, kde se oproti hřbitovní zdi osázené kříži zvedá stínová silueta člověka. Ve světnici se pohne obraz, zhasnou svíce a opět

¹²⁵ Text, který byl ve filmu využit, se nachází na konci této diplomové práce v příloze číslo 3. Samotný film je pak jako příloha číslo 5 vypálen na přiloženém DVD nosiči.

slyšíme odbíjet hodiny. Za oknem se zjeví vznášející se mužská postava, která zvesela zaťuká na okno. Dozvíme se, že je to dívčin milý.

Tyto části jsou zobrazovány pouze vizuálně, doplněny o dívčinu modlitbu. Tedy o zmrtvýchvstání postavy se nedozvídáme z textu, ale obrazem.

Dívce není kupodivu vůbec divné, že noční návštěvník doslova poletuje kolem jejích oken a že se z něj po dotyku práší. Následně ji milý za zvuku vytí vytáhne z okna a vydávají se na cestu. Opět doslova letí. Jejich pouť podbarvuje scat (jazzový zpěv bez textu, zpívaný dle melodie pouze pomocí samohlásek)¹²⁶, který je nejvýraznější při detailních zpomalených záběrech na vzduchem letící odhozené předměty charakterizující dívčinu zbožnost.

Po celou dobu cesty pár opravdu letí vzduchem, milý se skoro nedotýká země, dívka zpočátku ano, ale po každém z trojího odhození předmětů, které jsou provázeny klasickým dialogem, nejenom následuje výrazný skok, ale dvojice se také dotýká země méně a méně, čímž dochází k vizualizaci milého promluvy: *Zahod' je pryč, ať lehce jdeš.*

Zpočátku probíhá cesta, dalo by se říci idylicky, milý s pannou se smějí, on ji drží v náručí. Postupně se ale jeho smích mění z příjemného na šílený až agresivní. Původní strach ze zbožných předmětů se mění a jeho postava je dívce bere čím dál samozřejměji. Dívka, která jej zpočátku následovala radostně, pak trochu nevěřičně, ale stále ochotně, si poraní nohy a je jím spíše tažena. Všechny tyto detaily jsme schopni nalézt v obrazové části příběhu.

Nakonec již nechce jít a více se brání. On se stává opravdu agresivním, napadne ji a při třetím zastavení jí přes její očividný odpor z krku křížek přímo strhne. Dívka pláče, už nikam nechce, ale posledním velkým skokem se přesunou ke kostelu a hřbitovu, o kterých se zatím dozvídáme jen zprostředkovaně, skrze dialog dvojice, ale sami je v záběru nevidíme. V tento moment dívce dochází, že je její milý mrtvý:

*„Ó nech mne již, ó nech mne tak!
Divý a hrozný je tvůj zrak;
tvůj dech otravný jako jed,
a tvoje srdce tvrdý led!“*

¹²⁶ V podání Lucie Bílé.

Milý přetáhne pannu přes zed' násilím, odhodí uzlík s košilemi na svůj hrob a vyzve ji, aby skočila do hrobu také:

*„Nic ty se neboj, za ním spěš,
Tam budeš šťastná a já též.“*

Panna ho s milým úsměvem pobídne:

*„Však jsi ty vždy byl přede mnou,
a já za tebou cestou zlou;
však jsi byl napřed po ten čas:
skoč a ukaž mi cestu zas!“*

on skočí a ona utíká do blízké márnice. Milý se těsně nad hrobem otočí a vidí utíkající pannu. Otočí se, vydává se za ní, ale dívka se stihne ukrýt v márnici, kde si viditelně oddechne, aby ale vzápětí vyděšeně vykřikla. Následuje scéna s umrlcem a jeho trojím vstáváním. Po kohoutím zakokrhání se umrlec skácí vedle dívky a rozední se. Panna vyjde ven z márnice a spatří cáry košil rozvěšené po křížích. Slunce vysoko na obloze potvrzuje příchod nového dne.

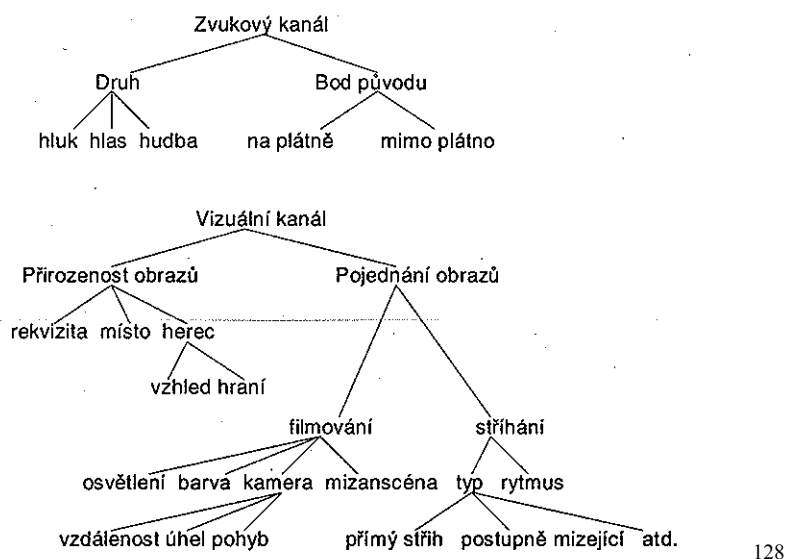
Vzhledem k tomu, že je vynechána úvodní pasáž dívčina monologu a celý film se v souladu s koncepcí tohoto žánru zabývá více dějem, přestože vizualizace lyrických prvků je značná, může se divákovi neznalému balady zdát, že spojitost se svatebními košilemi a celou baladou není tolik výrazná. Celkovému pochopení balady to ale nijak nebrání.

Takto detailní popis příběhu je možný pouze díky obrazové části filmu. Textová předloha nenabízí tolik jasných momentů příběhu, navíc je v Brabcově *Svatební košili* výrazně zkrácena.

8.2 Vypravěč

„V románech psaných před 100 lety a stále v mnoha dnešních je vypravěč důvěrně známá postava, pojmenovaná a charakterizovaná, vybavená názory, které sdělují či zahrnují cosi o její osobnosti. Ale ve 20. století začaly fikce minimalizovat svůj diskurz a „hlas“ vypravěče slábl.“¹²⁷ Tuto Chatmanovu větu můžeme aplikovat také na film. Zatímco v počátečních filmových pokusech byly informace stejně jako v literatuře sdělovány explicitně (v promluvách postav nebo hlasem vypravěče, komentujícím textem), dnes je již většinou využíváno implicitního vyjádření, pouhého zobrazení bez textového/zvukového komentáře. Tedy pomocí předvedení. Film podle Chatmana společně s divadlem patří k předvádějícím druhům umění (podporují mimézi). Filmový vypravěč tedy nevypráví, ale předvádí, prezentuje.

Filmový vypravěč do sebe dle Chatmana zahrnuje všechny tyto složky:



Obr. 52

a mnohé další, tedy v podstatě celý filmový narativ.

Pokud ale Chatman tvrdí, že filmová kamera pouze ukazuje (showing) a nevypráví (telling), a tedy filmový vypravěč ukazuje, předvádí příběh a je na divákovi, jak bude zobrazené interpretovat, musíme si položit otázku, zda není existence

¹²⁷ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244 -0175-4.

¹²⁸ Tamtéž s. 133.

vypravěče v tomto médiu v takovémto případě nadbytečná/zbytečná. Sám Chatman používá ve své knize *Dohoduté termíny* v kapitole *Filmový vypravěč*¹²⁹ velmi často slovo kamera a jen minimálně samotný pojem vypravěč. Oko kamery ale nekonstruuje, pouze ukazuje ikonická zobrazení, která si divák interpretuje.

Samozřejmě nemůžeme absolutně popřít existenci konstruovaných filmových vypravěčů, kdy je takovýmto vypravěčem jedna z postav nebo hlas komentující filmové dění (ať již za plynutí obrazu nebo při jeho zastavení – zkamenění) či komentující titulky, ale opět budeme vycházet z předpokladu, že i filmové narativy lze rozdělit na narativy vyprávěné a narativy vyprávěné někým. Nebudeme tedy za každou cenu dosazovat vypravěče někam, kde by byl nadbytečný a narativ si vystačí i bez něj. Nebudeme ale také kategoricky tvrdit, že filmový vypravěč v žádném případě neexistuje.

Právě ve *Svatební košili* můžeme entitu vypravěče opět (stejně jako v případě komiksové verze) vypustit. Po celou dobu sledujeme narativ okem kamery a dosazení vypravěče, který by nepronášel žádná slova, nekomentoval, se nám zdá nadbytečné. Text promluvy, kterou jsme v literární verzi přisoudili vypravěči, je převeden do vizuální formy, tedy nebude problém považovat ho za vyprávění jako takové. Část hodnotící pannino počínání je pak vypuštěna úplně. Opět tedy označíme narativ za pouze vyprávěný, a ne vyprávěný někým.

Problémem, kterého jsou si vědomi filmoví teoretikové, je aplikování literárních analytických metod bez přihlídnutí k filmové technice. Někteří (například François Jost) upozorňují na nesprávné chápání oka kamery jako neutrálního „přístroje objektivně zachycující svět“¹³⁰. Rádi bychom tedy upozornili, že jsme si této skutečnosti vědomi.¹³¹ K oku kamery budeme přistupovat jako k zprostředkovateli obrazu, který není součástí děje příběhu, informuje nás, zprostředkovává nám příběh, ale nijak do něj nezasahuje – zaznamenává vnější jevy bez znalosti vnitřních stavů.

¹²⁹ Tamtéž s. 123 – 137.

¹³⁰ JOST, François. *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. In STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 72. ISBN-13: 978-0631230533.

¹³¹ Jost uvádí, že je poněkud zvláštní operovat s pojmem neutrální charakter kamery a nebýt si přitom vědom pojmu „subjektivní kamera“.

Budeme se tedy držet Kristin Thompson a Davida Bordwella, kteří za objektivní vyprávění považují takové, které v našem případě představuje základ filmového textu (tedy oko kamery), zatímco subjektivní se objevuje pouze v pohledu skrze postavu.

V našem případě je *Svatební košile* zobrazena okem kamery a jen v několika málo momentech se tento neutrální pohled mění na pohled skrze oči postavy. To je dle našeho názoru způsobeno již zdůrazňovanou snahou F. A. Brabce vytvořit filmové zpracování co nejpodobnější tomu knižnímu. Balada K. J. Erbena také není fokalizována jednou z postav. Na začátku balady směřuje kamera na zem s rozprostřenými košilemi, sledujeme okem kamery světnici, až narazíme na postavu dívky. Vzhledem k tomu, jak se později dozvídáme, že je dívka sama, nemůže se jednat o pohled jiné postavy a je tedy opravdu přisouzen oku kamery.

Fokalizaci skrze postavu můžeme zaznamenat například v 23. minutě 16. vteřině filmu, kdy se dívka dotýká košil a my sledujeme pohyb její ruky a košile, tak jak je vidí samotná postava, tedy prostřednictvím subjektivní kamery. Stejně tak v 32. minutě a 14. vteřině můžeme pohled z ptačí perspektivy (birds eye/overhead shot) na dívku utíkající do márnice přisoudit postavě milého, vznášejícího se právě vzduchem v místech, kde tušíme původce pohledu. V případě některých z momentů si ale právě původcem pohledu nemůžeme být úplně jisti. Například v 25. minutě 50. sekundě nejsme schopni označit, díváme-li se na milého za oknem očima dívky, či okem kamery, které sleduje předpokládaný pohled dívčiny postavy. Několikrát se nám také stane, že bychom mohli předpokládat fokalizaci postavou, pohled se trochu vzdálí a my zjistíme, že tomu tak nebylo, protože se dotyčná postava objeví v záběru, tedy nemůže sama fokalizovat a jedná se o oko kamery. Ve většině případů tedy fokalizuje oko kamery, v několika málo případech je fikční svět zobrazen z pohledu osoby.

8.3 Postavy

Filmová postava je tvořena nejenom promluvou, kterou pronáší, svými činy, ale hlavně osobou herce, která se vůči roli vymezuje nejenom fyzickým vzhledem, ale také hlasovými a intonačními prostředky a hereckým projevem.

Také divák konstruuje postavu jiným způsobem než čtenář. Zatímco čtenář se opírá o slova a vlastní představivost, divák je postaven před hotovou vizualizaci postavy s určitým chováním a rysy. Své znalosti a názory tedy nevytváří ze slov, ale z proudění obrazů.

Ústřední milenecká dvojice byla ztvárněna Klárou Sedláčkovou a Karlem Rodenem, vedlejší postava umrlce pak Jiřím Schmitzerem. Všichni tři představitelé jsou charakterní herci známí více svým vypracovaným hereckým projevem a spíše charismatickou než pohlednou tváří.

Přestože si postava dívky nevšímá zvláštností na příchodím milém (vznáší se, práší se z něj), nepůsobí na rozdíl od komiksového zobrazení nijak naivně ani hloupě. Naopak její projev ve scéně, kdy oklame milého a uchýlí se do márnice, je opět velmi důvěryhodný, stejně tak jako výkřik, když objeví, že v márnici není sama.

Filmová proměna postavy by mohla být přirovnána k proměně dívky v ženu. Zpočátku poslušně následující děvče se začíná bránit, až se nakonec úplně vzepře svému milému. Také radostné výskání a dotazování se milého, vystřídané překvapením, se postupně mění ve zvuky zoufalství a pláč. Tato proměna duševní je dotvářena proměnou patrnou na první pohled. Dívce už v průběhu cesty začínají šedivět vlasy. Toho si můžeme všimnout již při odhození růžence (tedy druhého božího předmětu), následně je pramenů více a více. Stejně tak na začátku cesty bezstarostná tvář tmavne, panna má zvýrazněné lícní kosti a zvětšují se jí kruhy pod očima. Na konci balady je už postava úplně šedivá a zsinálá pleť evokuje vyčerpanost. Dívčin vzhled tak umocňuje divákovy dojmy z právě prožitého.

Dalšími atributy postavy jsou bílé svatební šaty, svatební čelenka a dlouhý závoj (který obzvláště vynikne při cestě lesem). To nám nejen říká, že se jedná o nevěstu, ale bílá evokuje čistotu a panenství. Předměty, které má dívka s sebou – modlicí knížky, růženec a křížek na krku – pak odkazují k její zbožnosti. Opět je dívka explicitně nazvána živou (*podej mi sem tu živou*), což také opět dokazuje krev, která zůstane na kamení v průběhu putování. Rozdíl mezi mrtvým a živou je patrný na společné cestě.

Zatímco voják se dotýká země lehčeji a méně (zvláště po odhození trojice předmětů), dívka začíná klopýtat, ať už je to způsobeno únavou nebo ztrátou jistoty a boží podpory po odhození artefaktů.

Postava milého je ve filmové verzi vizualizována do osoby vojáka. Divákovi je hned jasné, že je milý mrtvý, protože ho vidíme vstávat z hrobu. V konečné fázi sice jen jeho stín, ale obraz nám jasně konotuje svůj význam. Dalším znakem jeho neživosti je pohyb – po celou dobu se vznáší a je to on, díky komu dvojice cestu letí. Velmi výrazný je také prach, který se uvolňuje zpočátku v momentech, které nám mají naznačit, že se jedná o mrtvého, a v závěrečné části balady pak při každém pohybu. Toto může symbolizovat zpráchnivělost, prach, který na něm ulpěl po dobu, co byl pohřbený, či chlad. Že se jedná o vojáka, poznáme z uniformy a muškety, kterou má společně s ostatní výbavou po celou dobu na zádech. To že byl pohřben v uniformě a že jasně můžeme vidět ovázané ruce, nám napovídá, že padl v boji.

Stejně jako panna i její milý prochází v průběhu balady proměnou. Zpočátku galantní (políbí dívce ruku, cestou ji podpírá, bere do náruče), i když poněkud naléhavý, ale ne špatně vypadající voják se postupně mění v agresivní osobu typickou svým šíleným smíchem. První patrné známky proměny můžeme spatřit v 27. minutě 32. vteřině filmu, kdy si milý všimne dívčiny modlicích knížek. Zastaví se, odtáhne, ztvrdnou mu rysy a kromě zloby můžeme číst v jeho obličeji také strach a určitou pokoru před božími předměty. Dívce knihy vytrhne, skoro vyrazí z ruky, aby se jich tak dotkl co nejméně. Od tohoto momentu, kdy zjistí, že se mu při dotyku nic nestane, jeho strach z posvátných předmětů mizí a dívka je bere se samozřejmostí a bez respektu. Od stejné chvíle můžeme také pozorovat jeho rostoucí agresivitu a rysy šílenství.

Opět, stejně jako u postavy panny se během putování kromě povahových rysů a chování mění také jeho vzhled. Právě od momentu s knihami můžeme vidět postupně řídnoucí a rozcuchané vlasy, více zapadlé oči s většími kruhy kolem ale hlavně zkažené či úplně vypadlé zuby. Oproti bezchybnému úsměvu ze scény, kdy milý přichází k pannině domovu je toto velmi výrazná změna. Jako by se voják postupem času rozkládal a blížil se tak reálné podobě mrtvolky, která strávila nějaký čas pohřbená. Postavu milého stejně jako v předcházejících zpracováních nepřímo charakterizuje prostředí hřbitova. Tato souvislost je zde ale uvedena pouhou replikou a oproti vizuálním prostředkům charakterizace nemá takovou váhu a spíše zaniká.

Do vedlejší postavy umrlce byl obsazen typově výrazný a pro tuto roli velmi dobře zvolený herec Jiří Schmitzer. Mrtvolně bledý, vychrtlý tak, že můžeme vidět každou kost, se zapadlýma uhrančivýma očima, hlubokými vráskami a několik dní neholeným strništěm je opravdu velmi přesvědčivý. Na věrohodnosti mu dodávají trhavé pohyby značící překonávání posmrtné ztuhlosti, které doprovází praskot kostí.

Pokud bychom řadili postavy dle teorie Josepha Ewena, byly by postavy vystupující ve *Svatební košili* spíše jednoduché, vystavěné na minimu rysů a vyobrazené zvěňčí.

8.4 Čas

Události příběhu se nám ve filmu plynule odehrávají před očima a my jasně vnímáme plynutí času, jak dvojice putuje a jednotlivé události kontinuálně přecházejí jedna ve druhou. Čas příběhu pořád plyne. Zatímco deskripce v knize čas zpomalí, až skoro zastaví, ve filmu musí probíhat jakoby mimochodem společně s dějem. Přesto existuje několik způsobů, jak plynutí času urychlit či zpomalit, tedy jak jeho zpomalená nebo zrychlení vizualizovat.

Znázornění plynutí času může být stejně jako v případě komiksu vyjádřeno různými způsoby. Opět může být zapojena jak rovina textu, tak obrazová složka a nově také složka zvuková a hudební. Můžeme čas zastavit a potřebné informace oznámit divákovi hlasem vypravěče. Můžeme také jednoduše oznámit, že uběhla určitá doba, nebo tuto informaci umístit do textového komentáře (*o tři roky později*), slova můžeme také podpořit vizuálně, například zrychlenými záběry nebe, na kterém plují mraky. Po vizuální stránce nabízí film k vyjádření zrychlení či zpomalení mnoho možností: za oknem měnící se krajina, ubíhající hodiny, otáčející se či padající listy nástěnného kalendáře, záběr na rostoucí rostliny, srst zvířat, vlasy lidí a podobně. Ty samé prostředky lze použít, chceme-li vyjádřit například posun v čase zpět.

Po technické stránce je film schopen zobrazit záběry zpomaleně i zrychleně. Ve *Svatební košili* se tak děje například při scéně, kdy dívka běží do márnice. Záběr, kdy běží normálním tempem, je vystřídán záběrem zpomaleným, který ukazuje hrůzu v jejích očích a opticky zpomaluje děj, aby byl pak vystřídán naopak zrychleným záběrem a dívka rychle doběhla do márnice, kde už čas plyne opět svým obvyklým tempem. Stejně zrychlení pozorujeme po odhození všech tří předmětů, přičemž největší zrychlení následuje po tom posledním. Film nám tak nejen ukazuje, že je děvče „lehčí“, protože již není „zatěžkáno“ posvátnými předměty, ale také, že v čase příběhu uběhla delší doba než v čase vyprávění. Předpokládáme tedy, že po odhození předmětů urazila dvojice v kratším čase větší vzdálenost.

Stejně tak tempo řeči a hudba můžou ovlivnit vnímání času a jeho plynutí či vizuální složku a umocnit tak její dojem. Pomalá hudba nám bude logicky evokovat zpomalení, rychlá a zrychlující se naopak rychlejší plynutí času. Hudba Jana Jiráka baladu časově velmi dobře dokresluje. Dalším zvukovým efektem je odbíjení hodin kostela. Zvuk zvonu slyšíme v průběhu noci několikrát. Poprvé zvoní jedenáctkrát, aby

odbyl čas ve světnici na začátku balady. Při tomto odbíjení se jedná o sdělení časového údaje. Podruhé odbíjí šestkrát, když se milý zjeví za oknem. Dále pak (opět šestkrát) při odhození pannina křížku. Tato odbíjení nesdělují konkrétní časový údaj, ale slouží pro dokreslení temné atmosféry ve vypjaté situaci. Poslední odbíjení pak slyšíme v márnici, když se umrlec zvedá z prkna. Zde si nemůžeme být jisti, zda se opět jedná o pouhý poetický prvek nebo zda je opravdu odbíjeno pět hodin a tím je ohlašován příchod rána. Zvuk odbíjejících zvonů symbolizuje osudovost a nevyhnutelné odpočítávání času.

Sledujeme-li děj na plátně, vnímáme díky plynulému přechodu mezi zornými poli čas příběhu jako „teď“. Postavy děje tak doprovázíme a držíme s nimi krok v jejich časové přítomnosti. Film nabízí také prostředky pro vizuální vyjádření minulosti či budoucnosti. Pro snadné pochopení divákem je taková změna času většinou uvedena hlasem vypravěče nebo textovým komentářem. Stejného výsledku ale můžeme dosáhnout také změnou barevnosti filmu. Minulost tak může být znázorněna černobíle, v sépiové nebo různými odstíny jedné barvy. Stejného odlišení můžeme dosáhnout jiným rámováním filmu. Pro akční narativy je pak typické rozdělení plátna na více sektorů, ve kterých sledujeme děj, který se ve stejném čase odehrává na více místech.

Užívanou praxí je, že samotný příběh začíná až chvíli po začátku filmu. Tak je tomu i v našem případě – zhasne svíce symbolizující předcházející baladu (Navíc hořící svíce s ubývajícím voskem také evokují divákovi plynutí času.) a vidíme dav jdoucí na poutní místo. Stejně by to bylo se záběrem na krajinu či děti hrající si v sousedství. Film nám tak opět ukazuje, že čas plyne a to i mimo náš příběh.

Časová nedourčenost *Svatební košile* není v její filmové formě tolik výrazná jako ve zpracování literárním. Díky celkovému orámování filmu ročním obdobím a životem na vsi víme, že se příběh odehrává na přelomu jara a léta, spíše pak v létě. Také krajina zobrazená na filmovém plátně tomu napovídá. Před samotným začátkem příběhu také vidíme na plátně zářící měsíc, na konci zase slunce, takže balada je orámována také začátkem a koncem noci, ve které se odehrává. Noc nám navíc opět vymezují již známé jedenácté odbití hodin (či kostela), kohoutí kokrhání – v případě filmu trojí, a ranní vyzvánění kostelních zvonů zvoucí na mši. Je také vizuálně znázorněna měsícem (v úplňku) a barevným laděním filmu – do modra. Právě na barvách je výrazně viditelný kontrast noční a denní doby. Zatímco barvy noci se pohybují v různých odstínech modré, přecházejících do šedé až černé, s využitím bílého světla navozujícího dojem měsíce, den má barvy syté, vidíme zelenou trávu a vše se objevuje ve žlutém měkkém světle ranního slunce.

Doba trvání příběhu je tedy jedna noc. Ve filmovém zpracování můžeme také přesně určit dobu trvání vyprávění (tedy trvání textu). Víme, že balada začíná ve 23. minutě filmu a končí v 35. minutě 25. sekundě. Příběh, který pojednává o jedné noci (od jedenácté hodiny večerní do ranního kohoutího kokrhání), je tedy vyprávěn 12 minut a 25 sekund. Část balady je tvořena monology a dialogy, při kterých je doba trvání příběhu a textu shodná, tedy časový rozdíl je vytvořen ve zbývajících částech. Taková příležitost se nabízí při skocích po odhození tří dívčích artefaktů, kdy je, jak jsme si již řekli, pohyb dvojice zrychlen. Také záběry ukazující nám měsíc a pohyb mraků evokují rychlejší plynutí času.

Rychleji čas plyne také při detailních pomalých záběrech na letící odhozené předměty. Vždy se záběry letících předmětů objeví třikrát a vždy jsou mezi toto trojí zobrazení vloženy záběry měsíce a putující dvojice. Tuto vizualizaci vykládáme následně: předměty jsou zobrazeny ve zpomaleném detailu, abychom si uvědomili, že zatímco letí vzduchem, dvojice se v krátkém čase výrazně posune vpřed, než pokračuje sice na běžné putování rychlým ale opět obvyklým tempem, do kterého se vrátí po dopadu předmětu na zem. Obzvláště po odhození posledního předmětu (křížku) jsou zpomalené záběry dlouhé. Dvojice se během nich přesune až k hřbitovní zdi a proběhne také dialog, ve kterém se dozvídáme, že dívka již prohlédla. Následně je zachycen dopad křížku na zem (což u předcházejících knih a růžence není), po kterém milý násilím přetáhne pannu přes plot na hřbitov. Dopad křížku tak symbolizuje konec cesty.

Zpomalené záběry odhozených předmětů jsou doprovázeny vokálním zpěvem zdůrazňujícím změnu tempa plynutí času.

Film jako dynamické médium tedy vyniká možností měnit tempo několikrát během krátkého časového úseku.

V kontrastu s takto plynoucím dějem působí pak scény zachycující reálné plynutí času v průběhu dialogů dvojice poněkud staticky.

Plynutí času je v průběhu putování zvýrazněno také proměnou jednotlivých postav, zejména pak fyzickou. A to zachycením procesu změny – dívka šediví pramen po prameni, voják se více a více podobá mrtvému.

Záběry zobrazující měsíc a kolem něj plynoucí mraky nemají jen naznačit rychlejší plynutí času při putování dvojice krajinou. Měsíc také prostupuje celým příběhem a pozvolna se po plátně v záběrech přesouvá zleva doprava, čímž opět symbolizuje další plynutí času.

Události jsou zaznamenány chronologicky, tak jak proběhly (či probíhají), neděje se jich více ve stejný moment. Většina událostí je zaznamenána, tak jak se staly, tedy pouze jednou (mimo odhození modlících knížek při prvním zastavení na cestě). Milý tyto knihy dívce spíše vyrazí z ruky a my sledujeme stejnou událost v krátkém sestřihu třikrát za sebou. Toto opakování má zdůraznit daný moment.

8.5 Prostor

Kategorie prostoru má ve filmu, jakožto v audiovizuálním médiu, velmi výraznou pozici. Stále má ilustrační funkci, slouží jako určité pozadí pro pohyb osob a dokresluje děj a atmosféru. Ve filmu se s prostorem seznamujeme vlastním pozorováním, tak jak jej vidíme – tedy tak, jak bylo vytvořeno a naší interpretací. Tedy popis prostředí explicitně slovy je nahrazen jeho přímou obrazovou konstrukcí. Při vnímání prostoru se divákovi jen minimálně nabízí využití jeho vlastní fantazie. V literatuře a komiksu jsou možnosti metaforiky a symbolů využívány ve větší míře. Ve filmu zůstane taková zpráva s velkou pravděpodobností divákem nepovšimnuta. To je dáno nejenom dějem odehrávajícím se v prostoru, a mnohdy jakoby před ním, a strhávajícím na sebe divákovu pozornost, ale také nemožností film zastavit a vrátit se k již proběhlým situacím.¹³² Takovýchto detailů si pak všimnou fanoušci, kteří film sledují po několikáté a nesoustředí se primárně na děj, naopak vyhledávají drobné maličkosti, které jim při předcházejících sledováních unikly. Pro ně není prostor pouhou kulisou. Drobné detaily dodají na důvěryhodnosti a špatně zpracovaný prostor narušuje celý film.

Film využívá ke znázornění prostoru a dodání atmosféry příběhu mnoho technických prostředků: nasvícení, perspektivu, ostrost, hloubku, barevné ladění, různé umístění kamery a snímání děje. Dnešní filmaři využívají kamer umístěných na jeřáby, posuvných kamer, kamery se připevňují na zvířata a podobně. Také rámování může výsledné vnímání prostoru divákem ovlivnit.

Prostor může vznikat v interiérech filmového studia nebo exteriérech, jako je tomu právě v případě *Kytice*. Zajímavostí je, že scény, které se v literární předloze balady *Vodník* odehrávají pod vodou, byly F. A. Brabcem opravdu režirovány pod vodní hladinou. Bylo tedy využito i prostoru pro filmové natáčení atypického. Exteriérové natáčení dodává prostoru na věrohodnosti a zvláště rozlehlost přírodních scenérií se nedá natáčením ve studiu nahradit. Naopak prostory, jakými jsou pokoje, salóny, hostince a podobně si filmaři raději nechávají v ateliérech stavět na míru.

Velká část *Svatební košile* se odehrává v krajině, tedy prostředí přírodním, rozhodující vyvrcholení balady je ale zasazeno do umrlčí komory, tedy prostředí umělého.

¹³² Hovoříme o sledování filmu v kině.

Prostor filmu jako média je stejně jako u komiksu omezen: ohraničením filmového pásu a následně při promítání plátnem. Díky hloubce, kterou je filmová kamera schopna obsáhnout si toto limitující ohraničení uvědomují více filmaři, kteří s ním musí počítat při tvorbě filmu, než diváci, kteří jsou navíc schopni mentálními procesy prodloužit hranici prostoru daleko za jeho textové ohraničení.¹³³

Významnou roli mají ve filmovém narativu barvy. Nejen co se týče znázornění času, jak jsme se zmínili již v předcházející kapitole, ale barevnost má svou danou symboliku a příběh s nevhodně zvolenými barvami může působit nevěrohodně. Naopak v nezávislé umělecké kinematografii se barevné filtry umístěné na kameře využívají pro vyvolání emocí a navození atmosféry. V našem případě je prostor a celý příběh výrazně zobrazen v tónech modré, přecházející do šedé a černé. Tyto barvy mají evokovat noc a tmu. Ve dne jistě bílé zdi dívčiny světnice, bílé košile a dívčiny šaty získávají namodralý nádech. To vidíme v momentech, kdy se kamera přiblíží k hořící svíci nebo kdy oknem márnice pronikne ranní svítání, a v záběru se objeví teplé barvy odrážející oheň plamene a vycházejícího slunce. Filmaři tedy k nasvícení prostoru využili chladné bílé světlo, a ne změkčující světlo žluté. Takovéto využití lamp nám poté ve snímku evokuje měsíční svit. Bílý měsíc v úplňku pak proniká nejenom do dívčiny světnice, ale také do márnice, která je ve filmové verzi opatřena oknem. To je ovšem špinavé a jím procházející částice světla jsou více zastřené a méně ostré. Oproti tomu záběry na měsíc na obloze vyzařují i přes plynoucí mraky světlo ostré, kontrastující s noční tmavou oblohou. V bílém světle měsíce také vyniká mrtvolná bledost umrlych a vyděšené dívky. Naopak úplného zešedivění dívčiny si všimneme až po rozednění, kdy jsme schopni rozlišit barvy, které do té doby splývaly v nočním vidění. Když vyjde panna z márnice, uvědomíme si kontrast noční a denní krajiny. Tráva je najednou výrazně zelená, bílé košile na křížích opravdu bílé bez namodralého nádechu a vše je zalito měkkým žlutým světlem slunce. Toto barevné rozlišení vymezuje noc ode dne, noční prostor od denního.

Právě modrá barva a její tmavé odstíny nám v noční krajině umocňují temnou až hororovou atmosféru, kterou může vyvolat například černé nebe kolem hřbitova, tmavý les za putující dvojicí či tmavé kruhy kolem očí postavy milého a jeho postupně

¹³³ To mu napomáhá také plynulý přechod jednoho zorného pole v druhé. K propojení zorných polí ale nedochází jako u komiksu v naší mysli, ale jedná se o záležitost technickou. Jak jsme se již zmínili, filmový pás je vlastně komiksem, který je ale promítán tak rychle, že si dělicí prostor mezi panely (jednotlivými okénky filmu) neuvědomujeme.

černající zuby. Využití světla hraje v prostoru opět výraznou roli. A to nejenom nasvícením některých částí prostoru a tak jejich zdůrazněním, ale naopak také stínem, který vrhají postavy a předměty v prostoru a který jsou účinné zvláště při snaze vyvolat prostředí temné a ponuré. Ve *Svatební košili* má pak stín ještě jednu výraznou funkci. Pomocí stínu vrženého na hřbitovní zeď vidíme milého zmrtvýchvstání.

S postavou panny se setkáváme v jejím domovském prostoru. V domku s minimálně dvěma světnicemi. Zdá se útulný, prostorný, s velkými okny, kterými dovnitř proniká světlo měsíce. Světnice, ve které jsou na podlaze rozprostřeny košile, není nijak osvětlena. Panna poté přechází do druhé místnosti, ze které ale divák vidí jen klekadlo a obraz Panny Marie osvětlený olejovými lampami. Vzhledem k jakémusi domácímu oltáři předpokládáme, že se jedná o ložnici. Domek bude pravděpodobně součástí vesnice, protože po otevření oken při příchodu milého můžeme slyšet psy štěkající v nedaleko vzdálených staveních. Opět důkaz toho, jak může zvuková složka pomáhat při vytváření prostoru.

Po opuštění stavení putuje dvojice nejprve březovým hájem, až se dostává do skal a postupně na hřbitov, tedy do vojákova domovského prostoru.

Následují scény v márnici. V těch je opět využito práce se světlem. Z okénka márnice dopadá proud zastřené světla na prkno s umrlcem. Díky takovému nasvícení můžeme detailně pozorovat žebra, vrásky a strniště postavy umrlce a jeho kůže získává mrtvolný nádech. Také panna se přesouvá do kuželu světla proudícího z dalšího z oken. Atmosféru tedy dotváří tmavé zdi márnice se světlým bodem, ve kterém se nachází dívka. Výrazným detailem prostoru je pak závora, třesoucí se pod milého údery na dveře. Prostor je posléze narušen, když voják rozbije okno a dostane se tak blíže k panně. V tomto momentu je porušena autonomie prostoru, což zvýší nejen panninu nervozitu v márnici, ale také tu divákovu v promítacím sále. Napětí je navíc zdůrazněno zvukem odbíjejících hodin. Stejně porušení prostoru můžeme vidět na začátku balady, kdy milý doslova tahá pannu z okna jejího domku. V této části balady ale situace není ještě tak vypjatá, aby v nás narušení prostředí vyvolalo obavy.

Jak již bylo řečeno po kohoutím zakokrhání se prostor změnou světla a barevného ladění výrazně promění. Tmavé barvy domodra jsou nahrazeny sépiovými odstíny, ve kterých jasně vidíme panniny šediny, tedy spíše to, jak jí vlasy zbělely. Další, mnohem výraznější změna pak nastane, když dívka vyjde z márnice ven. Obloha kolem hřbitova se z černé proměnila na blankytně modrou a značí, že přichází nový letní den.

Více znázorněného děje v narativu obecně znamená méně baladičnosti. Zobrazení prostoru a zdůrazňování poetiky jednotlivých míst a krajiny s důrazem na detail pak může pomoci s opětovným navozením atmosféry balady.

9 Shrnutí

V předcházejících kapitolách jsme se věnovali pěti námi vymezeným narativním kategoriím a jejich konkrétnímu užití v knižním, komiksovém a filmovém zpracování balady *Svatební košile*. V následující části diplomové práce nabízíme shrnutí našich zjištění.

Všechna tři média, kterým se v práci věnujeme, mají schopnost vyprávět. Liší se ovšem v možnostech prostředků, které jsou k vyprávění využívány. Ty jsou charakterizovány již v zařazení jednotlivých médií. Kniha a komiks se řadí k umění statickému, film naopak patří do skupiny umění dynamického. Kniha využívá ztvárnění jednovrstvé tvořené jazykovou složkou, komiks dvouvrstvé: vrstva jazyková a obrazová, a film vícevrstvé: využívá jak verbální, tak vizuální a audio vrstvu.

Kniha a komiks mohou z velké části fungovat díky lidské představivosti. Jejich sdělovací prostředky jsou menší než filmové. Kniha navozuje představy pouze pomocí slov. Pro komiks je důležité vnímání symbolů a částí jako zástupců komplexních výjevů a situací. Film konkrétně vizualizuje fikční svět narativu, ukazuje, co je popsáno v literatuře, s možností vyjádření i těch nejmenších podrobností. Řekli jsme tedy, že ukazuje (showing), nevypráví (telling), ale prezentuje. Patří tedy k předvádějícím druhům umění (podporujícím mimézi).

Komiksová a filmová adaptace jsou založeny na převedení slov na slova a obraz. Filmové zpracování *Svatební košile* řadíme pro jeho doslovnost při držení se knižní předlohy k transpozicím. Ty zachovávají věrnost příběhu a snaží se o co nejpřesnější převedení knihy na filmové plátno. V případě *Svatební košile* to znamená vyzdvížení estetické složky balady a dodržení znění dialogů. Nepředpokládali jsme tedy výrazné změny v uchopení narativu.

Základ komiksu i filmu je tvořen obrazovou složkou, která je vzhledem k lidskému vnímání dominantní, ovšem text (verbální složka) a v případě filmu také zvuková složka jsou důležitými komponenty média. Mohou narativ rozvíjet a doplňovat, charakterizovat ale také pozměnit obsažené významy.

Text komiksového a filmového zpracování *Svatební košile* se liší od původního textu balady. Některé části příběhu jsou zcela vynechány, jiné jsou zachovány pouze

vizuálně a text, který o nich v knižní podobě vypovídá, chybí. Obě média ale plně využívají všech vyjadřovacích možností, které jsou jim oproti literární verzi nabízeny. V komiksu to například může být rozfázování pohybu, zvýrazněním činnosti pomocí užití detailu, ve filmu pak zrychlené záběry, jejich délka, úhel, ostrost a hloubka, nasvícení, hudební doprovod, střih, kostýmy, rámování, výprava a v neposlední řadě také výběr herců.

Příběh zůstal tedy ve všech médiích většinou nezměněn. Vždy jsme zaznamenali dívčinu modlitbu, příchod milého, putování s trojím odhozením předmětů charakterizujících panninu zbožnost, scénu v márnici s opět trojím probuzením umrlého a následné rozednění a milého zmizení. Pomineme-li takové detaily, jakým je v komiksové verzi přeskočení zdi milým bez panniny pobídky, našli jsme jen několik výraznějších rozdílů. Je jím například stínové zmrtvýchvstání ve filmovém zpracování nebo vynechání textu s dívčíným monologem vysvětlujícím vznik košil tamtéž. To zapříčiní, že se divákovi neznalému balady může zdát spojitost mezi baladou a svatebními košilemi nelogická. Celkovému pochopení příběhu to ale nijak nebrání. Více odlišných prvků jsme pak našli v dalších z námi určených kategoriích.

Výraznou změnu jsme zaznamenali v kategorii vypravěče. Narativy jsme dělili na narativy vyprávěné a narativy vyprávěné někým. Knižní verzi jsme pak označili za narativ vyprávěný někým, tedy za narativ zprostředkovaný vypravěčem. Učinili jsme tak dle částí balady, ve kterých se vypravěč obrací k postavě panny či ke čtenáři a další, ve které jsme rozlišili hodnotící prvek.

Vypravěče jsme identifikovali jako autorského (s nulovou fokalizací). Není postavou příběhu, není ani nijak zhmotněn a není v textu nijak zvýrazněn. Zůstává anonymní a jeho promluva je odlišena od promluvy postav. Ví více než čtenář příběhu a jeho postavy, vidí do nitra postav a dokáže vyložit význam událostí. Po většinu vyprávění stojí vypravěč mimo fikční svět, kromě výše zmiňovaných momentů, kdy se obrací k postavě dívky.

Pokud bychom takového vypravěče umístili do pomyslného Stanzelova kruhu, nacházel by se na ose osoby blíže k neidentičnosti, na ose modu blíže k vypravěči, a na ose perspektivy blíže k vnější perspektivě. Vyprávěcí situaci tedy označíme za autorskou.

Komiks jako médium nabízí několik možností ztvárnění vypravěče. Může být postavou příběhu (jeho promluva je umístěna do bublin směřujících k jeho obrazovému

znázornění), ale také nemusí být vizuálně znázorněn (v takovém případě může ale být jeho promluva personifikována bublinami, které vedou směrem ven z panelu). V komiksově variantě *Svatební košile* se ale nic takového neděje a čtenář není entitu vypravěče schopen určit. Promluva vypravěče k panně, kterou jsme v literární verzi přisuzovali vypravěči, je v komiksu pronášena davem. Narativ jsme tedy označili za pouze vyprávěný a ne vyprávěný někým.

Stejně jsme pak učinili v případě filmového narativu. Nepopřeli jsme absolutně existenci konstruovaných filmových vypravěčů (vypravěč opět může být jednou z postav nebo hlas komentující filmové dění či komentující titulky), ale v případě filmové *Svatební košile* jsme takového vypravěče nenalezli. Promluva k dívce, kterou jsme v knižní verzi identifikovali jako vypravěčovu a v komiksově verzi je pronášena davem, byla ve filmové adaptaci úplně vynechána. Stejně tak veškerý text, který v knize pronáší vypravěč, byl vypuštěn či nahrazen vizuální adaptací zobrazenou okem kamery. To ale nekonstruuje narativ, pouze ho zobrazuje a je jen na divákovi, jak jej bude interpretovat.

Oko kamery je zprostředkovatel obrazu, který není součástí děje příběhu, informuje nás, zprostředkovává nám příběh, ale nijak do něj nezasahuje – zaznamenává vnější jevy bez znalosti vnitřních stavů. Jen v několika málo momentech se tento pohled mění na pohled skrze oči postavy (dívka se dotýká košil, milý shlíží na utíkající pannu). To je dle našeho názoru způsobeno v textu několikrát zdůrazňovanou snahou F. A. Brabce vytvořit filmové zpracování co nejpodobnější své knižní předloze. Balada K. J. Erbena také není fokalizována jednou z postav.

Jako jeden ze znaků balady jsme vymezili její nedourčenost. V následujícím shrnutí tří zbývajících kategorií (postava, čas, prostor) vidíme, jak je nedourčenost silnější v knižní verzi a naopak jak slábne s užitím obrazu a tedy s vizualizací. U těchto kategorií je nám v komiksu a filmu předložena jejich vizuální podoba (u postav pak například také oděv, který přispívá k charakterizaci. Filmová postava je tvořena také osobou herce, jeho fyzickým vzhledem, hlasovými a intonačními prostředky a hereckým projevem.)

Hlavními postavami příběhu jsou panna/dívka/panenka/milá/děvče a její milý/umrlec/druh. Vedlejší epizodní postavou je pak umrlý/mrtvý/umrlec v márnici. Do komiksově verze byla pak přidána nová postava kostra – glosátor, která nevstupuje

přímo do příběhu a děje balady, ale funguje jako komentátor děje a má také retardační funkci. Jednotlivé panely a tak i celá kontinuita příběhu jsou narušeny kostlivcovými glosami. Takto nejen ozvláštňuje baladu, ale také odvádí čtenářovu pozornost od příběhu a vrací ho ze světa fikce zpět do reality.

Postavy ve *Svatební košili* nejsou nositeli jména, neznáme jejich původ, věk, etnicitu. Celkově jsou postavy vystaveny velmi obecně, většinou pouze na jednom rysu. V knižní verzi nemáme žádné informace o vzhledu postav, ani neznáme jejich bližší charakterové vlastnosti.

O postavě dívky nás informuje vypravěč, případně ona sama nebo její milý. Prostřednictvím přímé charakterizace víme, že je sirotek, nemá sourozence, měla milého, který odešel do ciziny, že je velmi zbožná (což je jejím nejvýraznějším rysem) a důvěřuje Bohu i svému milému. Po celou dobu je poslušná svému milému, ale nakonec ho oklame, což jí společně se zbožností zachrání. Řekli jsme, že se postava dívky postupně vyvíjí, ale tento vývoj je ale minimální. Také jsme řekli, že dívka je po většinu balady postavou pasivní a hybatelem děje je postava milého.

V komiksově verzi získává postava dívky díky vizuálnímu ztvárnění nové konotace: sexuální nádech, naivitu a ne příliš vysokou inteligenci. Na rozdíl od knižní a filmové verze chybí jakýkoli vývoj postavy. Ten je naopak vizuálně zvýrazněn ve filmu. Dívce už v průběhu cesty začínají šedivět vlasy, na začátku cesty bezstarostná tvář postupně tmavne, panna má zvýrazněné lícní kosti a zvětšují se jí kruhy pod očima. Na konci balady je už postava úplně šedivá a zsinalá pleť evokuje vyčerpanost.

Nejvýraznějším rysem postavy milého je to, že se jedná o umrlce. Přesto ale tato skutečnost není v celé *Svatební košili* explicitně řečena. Oproti knižní verzi, je ve filmu postava blíže určena a je vizualizována do osoby vojáka. Divákovi je také hned jasné, že je milý mrtvý, protože ho vidíme vstávat z hrobu. Dalším znakem jeho neživosti je pohyb. Po celou dobu se vznáší a je to on, díky komu dvojice cestu letí. Stejně jako panna i její milý prochází v průběhu filmu proměnou. Galantnost se postupně mění v agresivitu a šílenství, a opět po vizuální stránce můžeme vidět postupně řidnoucí a rozčuchané vlasy, více zapadlé oči s většími kruhy kolem a zkažené zuby. V komiksově verzi dochází k této proměně v několika panelech po zakokrhání kohouta. Taková změna je patrná pouze v obrazových médiích, v knižní podobě ji nenalezneme.

Výrazným kontrastem obou postav je tedy skutečnost, že panna je živá, zatímco její milý mrtvý. A to ve všech zpracováních. Dochází tak ke střetu dvou světů, který je

zvláště patrný v médiích využívajících obrazovou složku. Základem vymezení postavy milého a panny je opozitnost živá: zbožná a mrtvý: Bohem pohrdající. Ve filmové verzi opět dochází k vizualizaci tohoto kontrastu, milý se cestou dotýká země lehčeji a méně, dívka začíná klopýtat.

Postavy jsou také vymezeny prostředím, které je pro ně typické. Pro pannu je to prostá, ale čistá světnice s obrazem Panny Marie. Pro milého pak kostel a hřbitov s kříži.

Epizodní postava umrlce v márnici má jediný rys, a to že je mrtvá. Více o ní není řečeno a je používána pouze jako nástroj milého vůle. A to ve všech zpracováních.

V komiksově verzi jsme identifikovali další postavu – kostlivce. Jeho podoba nemá specifický důvod, velmi pravděpodobně byla zvolena jako vhodně dokreslující hororově vymezené prostředí balady. Komiksová verze je hned na svém začátku uvedena jako horor a čtenář tedy očekává naplnění tohoto žánru. Celý komiks je pak v tomto duchu laděn do tmavých barev a nalézáme v něm detaily podporující hororovou atmosféru (uschlé stromy, netopýry, lebky, kosti)

Postava kostry zároveň svými komentáři baladu po celou dobu zlehčuje a společně se vzhledem dívky ji popularizuje, což bylo cílem komiksového zpracování.

Dle teorie Josepha Ewena jsou postavy vystupující ve *Svatební košili* ve všech zpracováních spíše jednoduché, vystavěné na minimu rysů a vyobrazené většinou zvěňčí. Na postavách je většinou patrný vývoj (přestože je minimální), který je v komiksu a filmu umocněn vizuální složkou díla.

Jak jsme řekli, nedourčenost se zmenšuje s nástupem obrazu. Zatímco v knižní verzi nevíme jaké je roční období či rok, díky obrazové složce komiksu a filmu můžeme za roční dobu, ve které se děj odehrává, označit počátek léta.

Ve všech třech verzích *Svatební košile* se objevují konkrétní časové údaje, které říkají, že je jedenáct hodin, že se celý příběh odehrává v noci za úplňku a končí ranním zakokrháním kohoutů a rozedněním. Ve filmu a komiksu je noc podpořena také barevným laděním do modra a výrazný je také kontrast nočních a denních barev.

Doba trvání příběhu je tedy jedna noc. Ve filmovém zpracování můžeme také přesně určit dobu trvání vyprávění (tedy trvání textu). Víme, že balada začíná ve 23. minutě filmu a končí v 35. minutě 25. sekundě. Příběh, který pojednává o jedné noci (od jedenácté hodiny večerní do ranního kohoutího kokrhání), je tedy vyprávěn 12 minut a 25 sekund.

Události jsou zaznamenány chronologicky, tak jak proběhly, neděje se jich více ve stejný moment. Většina událostí je zaznamenána, tak jak se staly, tedy pouze jednou. Ve filmové verzi jsme ale našli stejnou událost v krátkém sestřihu třikrát za sebou.

Změny tempa jsou ve *Svatební košili* lehce rozeznatelné, popisné pasáže s pomalejším tempem se v knižní verzi střídají s částmi tvořenými dialogy či nahlas pronášeným monologem, ve kterých je doba trvání textu a trvání příběhu shodná. Vnímáme také zrychlení, které je evokováno výrazným prostorovým skokem v krátkém čase a přiblížení se cíli. V komiksově verzi se opět přidává obrazová složka, ve které je plynutí času nejvýrazněji patrné v panelech se závěrečnou proměnou postavy milého. Ve filmové verzi pak tato proměna probíhá kontinuálně po celou dobu plynutí času. Popisné pasáže zpomalující děj jsou v komiksu nahrazeny textovými okny, ke zpomalení dochází také fázováním pohybu do více panelů. Naopak zrychlení vnímáme v panelech obsahujících pohybové linie.

Změnu tempa ve filmu vnímáme při skocích po odhození tří dívčích artefaktů, kdy je pohyb dvojice zrychlen. Také záběry ukazující nám měsíc a pohyb mraků evokují rychlejší plynutí času. Rychleji čas plyne také při detailních pomalých záběrech na odhozené letící předměty. Ty jsou zobrazeny ve zpomaleném detailu, abychom si uvědomili, že zatímco letí vzduchem, dvojice se v krátkém čase výrazně posune vpřed. Zpomalené záběry odhozených předmětů jsou doprovázeny vokálním zpěvem zdůrazňujícím změnu tempa plynutí času.

Ve filmu se divákovi odehrávají události příběhu plynule před očima a tak jasně vnímá plynutí času. Události kontinuálně přecházejí jedna ve druhou. Sledujeme-li děj na plátně, vnímáme díky plynulému přechodu mezi zornými poli čas příběhu jako „ted“. Postavy děje tak doprovázíme a držíme s nimi krok v jejich časové přítomnosti. Zatímco deskripce v knize čas zpomalí, až skoro zastaví, ve filmu musí probíhat jakoby mimochodem společně s dějem. Přesto, jak jsme si již ukázali, existuje i v tomto médiu několik způsobů, jak plynutí času urychlit či zpomalit. Opět může být zapojena jak rovina textu, tak obrazová složka a nově také složka zvuková a hudební. Můžeme čas zastavit a potřebné informace oznámit divákovi hlasem vypravěče. Můžeme také jednoduše oznámit, že uběhla určitá doba, nebo tuto informaci umístit do textového komentáře, slova můžeme také podpořit vizuálně, například zrychlenými či zpomalenými záběry. Ve *Svatební košili* se tak děje například při scéně, kdy dívka běží do márnice. Záběr, kdy běží normálním tempem, je vystřídán záběrem zpomaleným,

který opticky zpomaluje děj, aby byl pak vystřídán naopak zrychleným záběrem a dívka doběhla do márnice, kde už čas plyne opět svým obvyklým tempem.

Stejně tak tempo řeči a hudba mohou ovlivnit vnímání času a jeho plynutí či vizuální složku a umocnit tak její dojem. Pomalá hudba nám bude logicky evokovat zpomalení, rychlá a zrychlující se naopak rychlejší plynutí času. Film jako dynamické médium tedy vyniká možností měnit tempo několikrát během krátkého časového úseku.

A do třetice ustupuje nedourčeost balady s nástupem obrazu v kategorii prostoru. Opět se nedozvídáme konkrétní zemi, region, město, nebo vesnici, ve které se děj odehrává. Dostává se nám prostého vymezení – domov a svět/domov a cizina, která je dle knižní a komiksově verze vzdálená 60 mil (tato informace ve filmu chybí). Velká část *Svatební košile* se odehrává v krajině, tedy prostředí přírodním, rozhodující vyvrcholení balady je ale zasazeno do umrlčí komory tedy prostředí umělého.

S prostorem se čtenář v případě knižní verze seznamuje nejvíce pomocí deskripce. V komiksu a následně hlavně filmu je mu prostor předložen jako více méně daný vizuální složkou. Seznamujeme se s ním vlastním pozorováním, tedy tak, jak jej vidíme a naší následnou interpretací. Tedy popis prostředí explicitně slovy je nahrazen jeho přímou obrazovou konstrukcí. V komiksu je prostor tvořen jednotlivými panely společně s neviditelnými prvky mezi nimi, které doplňuje lidská mysl.

V případě komiksu je snadné oddělit prostor textu a prostor příběhu. Prostorem příběhu se rozumí fikční svět, ve kterém se nacházejí postavy. Tedy světnice, krajina, kterou putují, hřbitov, márnice. Prostorem textu rozumíme grafické ztvárnění tedy samotné panely, ale také textová pole a bubliny.

Kategorie prostoru má ve filmu, jakožto v audiovizuálním médiu, velmi výraznou pozici. Stále má ilustrační funkci, slouží jako určité pozadí pro pohyb osob a dokresluje děj a atmosféru. Film využívá ke znázornění prostoru a dodání atmosféry příběhu mnoho technických prostředků: nasvícení, perspektivu, ostrost, hloubku, barevné ladění, různé umístění kamery a snímání děje. Také rámování může výsledné vnímání prostoru divákem ovlivnit.

V části věnované postavě jsme uvedli, že postavy příběhu jsou vymezeny a charakterizovány také svým prostorem. S postavou panny je tak spojena její útulná, prostá a čistá světnice. Postavu milého pak charakterizují kostel, hřbitov, kříže a hrob.

Většina děje se, jak jsme již řekli, odehrává v noci. Tedy prostor je vymezen jako noční. Noc je v knižní předloze charakterizována jako klidná, v komiksu a filmu ji

pak určuje barevnost. *Svatební košile* je proto laděná převážně do odstínů modré. Venkovní prostor je většinou v tmavších odstínech, ale například dívčina světlice a márnice jsou také kolorovány do modré. Stejně je tomu s oděvem. Ten je v případě filmu u dívky bílý, ale právě bílá barva (užitá i na stěnách světličky) se v nočním vidění koloruje do modra. Kontrast pak tvoří zářící měsíc v úplňku a příchod rána v komiksu charakterizován červenými odstíny vycházejícího slunce, ve filmu pak zářivými barvami dne. Barvy se tak stávají symboly.

Různá barevnost se dá využívat také ve vnímání času. Například vrací-li se hrdina ve vzpomínkách k nějaké již uplynulé události, mohou být barvy utlumeny či vynechány úplně.

10 Závěr

V úvodní části této diplomové práci jsme vytvořili stručný náhled do historie a ztvárnění balady *Svatební košile*. V dalších kapitolách jsme se věnovali pěti námi vymezeným narativním kategoriím (příběhu, vypravěči, postavám, času a prostoru) a jejich konkrétnímu užití v knižním, komiksovém a filmovém zpracování tohoto díla.

Všechna tři média, kterým se v práci věnujeme, mají schopnost vyprávět. Liší se ovšem v možnostech prostředků, které jsou k vyprávění využívány. Ty jsou charakterizovány již v zařazení jednotlivých médií. Kniha a komiks se řadí k umění statickému, film naopak patří do skupiny umění dynamického. Kniha využívá ztvárnění jednovrstvé – tvořené jazykovou složkou, komiks dvouvrstvé – vrstva jazyková a obrazová, a film vícevrstvé – využívá jak verbální, tak vizuální a audio vrstvu. Zatímco v knize je vše vyjádřeno slovy, v komiksu a především filmu se nám většina informací dostává v již určené vizuální podobě. Komiksová a filmová adaptace jsou založeny na převedení slov knižní předlohy na slova a obraz.

Srovnali jsme tedy knižní, komiksovou a filmovou verzi *Svatební košile* a zjistili jsme, že oproti knižní předloze, nabízejí komiks a film jakožto vizuální a audiovizuální média ke ztvárnění námi zkoumaných kategorií nové možnosti. Oproti tomu knižní předloha nabízí svému příjemci (čtenáři) více prostoru pro vlastní interpretaci. Komiks a film jako médium mohou také ovlivnit původní podobu narativu a pozměnit příběh, který je vyprávěn.

V případě *Svatební košile* není toto ovlivnění příběhu tak výrazné. Oba autoři následujících adaptací se shodně drželi knižní předlohy a do obrazové podoby převedli většinu textu.

Více vlastní interpretace knižní předlohy ze strany autorů můžeme nalézt u ztvárnění postav, času a prostoru. Například filmové ztvárnění postavy milého jako vojáka, doplnění nové postavy v komiksově verzi či vizuální proměna postav v obou těchto adaptacích.

Specifických změn se pak dočkala kategorie vypravěče. Ty se ale udály v souvislosti s médiem a převodem knižního textu na komiks a film.

Svá tvrzení dokládáme v diplomové práci konkrétními ukázkami z knižní i komiksově podoby, případně uvádíme časový údaj, dle kterého je možno dohledat ukázkou filmovou.

11 Bibliografické údaje

- Kytice*. [drama] Praha: Divadlo Semafor, premiéra 1972.
- Svatební košile*. [film] Directed by KÁBRT, Josef. Česká republika: Krátký film Praha, 1978. [11:25 min.].
- Svatební košile*. in *Kytice*. [film] Directed by BRABEC, František Antonín. Česká republika: J&J Jakubisko Film, 2000. [min. 23 – 35:30].
- Ve skrovnou já tě kytici zavážu...* 2006 [online, 7. 5. 2012]. Dostupné na <http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1167>.
- Storyboard*. in *Wikipedia*. poslední aktualizace 26. dubna 2005 09:25, [online, 7. 5. 2012]. Dostupné na <http://en.wikipedia.org/wiki/Storyboard>.
<http://www.dotaznik-online.cz/zaklady-dotazniku.htm>.
<http://www.antonin-dvorak.cz/svatebni-kosile>
- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoynehm, 2008. 292 s. ISBN: 978-80-7298-131-1.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Praha: Garamond, 2007, s. 321. 438 s. ISBN 978-80-86955-73-5.
- BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: Kyloušek, P.: Znak, struktura, vyprávění. Brno: Host 2002, s. 9-43. ISBN 80-7294-016-3.
- BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003, 360 s. ISBN 80-7294-080-5.
- BÜRGER, Gottfried August. *Balady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964. 129 s.
- DELEUZE, Gilles. *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000. 298. s. ISBN 80-7004-098-X.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2. Obraz – čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. 376. s. ISBN 80-7004-127-7.
- DOLANSKÝ, Julius. *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1970. 448 s.
- ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice*. Praha: Mladá Fronta, 2003. 168 s. ISBN: 80-204-0573-9.
- ERBEN, Karel, Jaromír. *Kytice – komiks*. 1. vyd. Praha: Garamond, 2006. 140 s. ISBN 80-86955-25-7.
- FORET, Martin. *Rozhovor s Janem Patrikem Krásným*. 2002 [online, 5. 5. 2012]. Dostupné na <http://komiks.cz/clanek.php?id=375>.

- FORET, Martin. *Jaromír 99 – mezi rockem, filmem a mignolou*. 2003 [online, 7. 5. 2012]. Dostupné na <http://www.komiks.cz/clanek.php?id=619>.
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava. Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, 112 s. ISBN 978-80-85778-61-8.
- GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, s. 48-67.
- GROENSTEENAS, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005. 220 s. ISBN: 80-7294-141-0.
- GRUND, Antonín. *Karel Jaromír Erben*. Praha: Melantrich, 1935. 257 s.
- HAMAN, Aleš. *solidní, byť zaumné* in *Tvar*: 2007, č. 14. S. 12-13. [online, 9. 7. 2012] Dostupné z: < http://www.itvar.cz/prilohy/103/14TVAR_07.pdf>.
- HODROVÁ, Daniela a kol. ... *na okraji chaosu ... Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, s. 866. ISBN 80-7215-140-1.
- HRABAL, Jiří. *Analýza pojmu fokalizace*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2011. 163 s. Disertační práce.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN 80-244 -0175-4.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. 328 s. ISBN 978-80 -7 29 4-260-2.
- JAROMÍR 99. *Svatební košile*. in *KomiksFest! revue 02*. 2008. 96 s. ISBN 978-80-903988-3-2.
- JOST, François. *The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. In STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004, 480. s. ISBN-13: 978-0631230533.
- KRÁSNÝ, Jan Patrik. *Svatební košile*. in *Kometa*. 1991, č. 28, s. 3 - 17.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Kdo vypráví vypravěče?* in: *Aluze*, 2007, č. 1, s. 46. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_01/05_Studie_-_predmluva_-_Kubicek.php>.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007. 240 s. ISBN: 978-80-7294-215-2.
- LEHÁR, Jan, Alexandr STICH, Jaroslava JANÁČKOVÁ a Jiří HOLÝ. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2. dopl. vyd. Praha: Lidové noviny, 2008. 1082 s. ISBN 978-80-7106-963-8.
- MCCLLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB art, 2008. 224 s. ISBN 978-80-7381-419-9.
- MCCLLOUD, Scott. *Understanding comics*. New York: HarperPerrenial, 1994. 216 s. ISBN 0-06-097625-X.

- MICKIEWICZ, Adam. *Balady a romance*. Praha: Mladá fronta, 1998. 157 s. ISBN 80-204-0733-2.
- MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2006. 740 s. ISBN: 80-00-01410-6.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990, 369 s. ISBN 80-7023-062-2.
- NÜNNING, Ansgar. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, 919 s. ISBN 80-7294-170-4.
- PEKÁREK, Tomáš. *Filmové adaptace komiksu – Adaptace komiksu obecně*. 2005 [online, 7. 5. 2012] Dostupné na <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1081>>.
- POLÁČKOVÁ, Eliška. *Balada Karla Jaromíra Erbena Svatební košile – geneze a recepce textu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2008. 56 s. Bakalářská práce.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999. 362 s. ISBN 80-86022-16-1.
- STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A Companion to Literature and Film*. Malden: Blackwell Publishing, 2004, 480. s. ISBN-13: 978-0631230533.
- STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988. 321 s. ISBN 978-80-8948-232-0.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina. *2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha: Casablanca, 2008. 192. S. ISBN: 978-80-903756-8-0.
- TODOROV, Tzvetan. *Kategorie literárního vyprávění*. in: Znak, struktura, vyprávění. Výbor z prací francouzského strukturalismu. Brno: Host 2002, s. 161. ISBN 80-7294-016-3.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, 176 s. ISBN 80-7294-004-X.
- RYANOVÁ, Marie-Laure. *Narativní prostor* in Aluze, 2010, č. 3, s. 38-46. [online, 16. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2010_03/06_studie_ryanova.pdf>.
- SLAWIŃSKI, Janusz. *Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti* in: Od poetiky k diskursu. Brno: Host, 2002, 322 s. ISBN: 80-7294-072-4.
- SUCHÝ, Jiří. *Inventura: Vzpomínání 1969 - 1989*. Praha: Formát & Blízká setkání, 2000, 203 s. ISBN 80-86155-58-7.
- SURYNEK, Alois, Růžena KOMÁRKOVÁ a Eva KAŠPAROVÁ. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press, 2001. 164 s. ISBN 80-7261-038-4.

SVATOŇOVÁ, Kateřina *Naratologie*. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/naratologie.pdf>>.

ŠTOCHL, Miroslav. *Film a komiks/Narativní blíženci* in: Cinepur, 2005, č. 41. [online, 22. 7. 2012] Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=878>>.

WALSH, Richard. *Kdo je vypravěč?* in: Aluze, 2007, č. 1, s. 54-60. [online, 10. 6. 2012] Dostupné z: <http://aluze.cz/2007_01/06_Studie_-_Walsh.php>.

WEIMAR, Klaus. *Kdo a co je vypravěč?* In Aluze, 2009, č. 1, s. 32-38. [online, 8. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2009_01/05_studie_weimar.php>.

ZORAN, Gabriel. *K teorii narativního prostoru* in: Aluze, 2009, č. 1, s. 39-55. [online, 16. 7. 2012] Dostupné z: <http://www.aluze.cz/2009_01/06_studie_zoran.php>.

Československá filmová databáze: <http://www.csfd.cz/film/904-kytice/>.
tice/.

12 Přílohy

12.1 Příloha číslo 1 – Text *Svatební košile* knižní zpracování

Již jedenáctá odbila,
a lampa ještě svítila,
a lampa ještě hořela,
co nad klekadlem visela.

Na stěně nízké světničky
byl obraz boží rodičky,
rodičky boží s děťátkem,
tak jako růže s poupátkem.

A před tou mocnou sveticí
viděti pannu klečící:
klečela, líce skloněné,
ruce na prsa složené;
slzy jí z očí padaly,
čelem se nádra zdvihaly.
A když slzička upadla,
v ty bílé nádra zapadla.

„Žel bohu, kde můj tatíček?
Již na něm roste trávníček!
Žel bohu, kde má matička?
Tam leží — podle tatíčka!
Sestra do roka nežila,
bratra mi koule zabila.

Měla jsem, smutná, milého,
život bych dala pro něho!
Do ciziny se obrátil,
potud se ještě nevrátil.
Do ciziny se ubíral,
těšil mě, slzy utíral:
„Zasej, má milá, zasej len,
vzpomínej na mne každý den,
první rok přádlu hledívej,
druhý rok plátno polívej,
třetí košile vyšívej:
až ty košile ušíješ,
věneček z routy povíješ.“

Již jsem košile ušila,
již jsem je v truhle složila,
již moje routa v odkvětě,
a milý ještě ve světě,

ve světě širém, širokém,
co kámen v moři hlubokém.
Tři léta o něm ani sluch
živ-li a zdrav — zná milý bůh!

Maria, panno přemocná,
ach budiž ty mi pomocna:
vrať mi milého z ciziny,
květ blaha mého jediný;
milého z ciziny mi vrať —
aneb život můj náhle zkrat':
u něho život jarý květ —
bez něho však mě mrzí svět.
Maria, matko milosti,
buď pomocnicí v žalosti!“

Pohnul se obraz na stěně —
i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.
Možná, žeť větru tažení,
možná i — zlé že znamení!

A slyš, na zaspí kroků zvuk
a na okénko: ťuk, ťuk, ťuk!
„Spíš, má panenke, nebo bdíš?
Hoj, má panenke, tu jsem již!
Hoj, má panenke, co děláš?
A zdalipak mě ještě znáš,
aneb jiného v srdci máš?“

„Ach můj milý, ach pro nebe,
tu dobu myslím na tebe;
na tě jsem vždycky myslila,
za tě se právě modlila!“

„Ho, nech modlení — skoč a pojd',
skoč a pojd' a mě doprovod';
měsíček svítí na cestu:
já přišel pro svou nevěstu.“

„Ach proboha, ach co pravíš?
Kam bychom šli — tak pozdě již!
Vítr burácí, pustá noc,
počkej jen do dne — není moc.“

„Ho, den je noc, a noc je den —
ve dne mé oči tlačí sen!
Dřív než se vzbudí kohouti,
musím tě za svou pojmouti.“

Jen neprodlévej, skoč a pojd',
dnes ještě budeš moje choť!“

Byla noc, byla hluboká,
měsíček svítil z vysoka
a ticho, pusto v dědině,
vítr burácel jedině.

A on tu napřed — skok a skok,
a ona za ním, co jí krok.
Psi houfem ve vsi zavylí,
když ty pocestné zvěřili;
a vyli, vyli divnou věc:
žetě nablízku umrlec!

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu
vstávají mrtví ze hrobů,
a nežli zviš, jsou tobě blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a oko boží nade mnou. —
Pověz, můj milý, řekni přec,
živ-li a zdrav je tvůj otec?
Tvůj otec a tvá milá máť,
a ráda-li mě bude znát?“

„Moc, má panenka, moc se ptáš,
jen honem pojd' — však uhlídáš.
Jen honem pojd' — čas nečeká,
a cesta naše daleká.
Co máš, má milá, v pravici?“

„Nesu si knížky modlicí.“
„Zahod' je pryč, to modlení
je těžší nežli kamení!
Zahod' je pryč, ať lehce jdeš,
jestli mi postačiti chceš.“

Knížky jí vzal a zahodil,
a byli skokem deset mil.

A byla cesta výšinou,
skalami, lesní pustinou;
a v rokytí a v úskalí
divoké feny štekaly;
a kulich hlásal pověsti:
žetě nablízku neštěstí. —

A on vždy napřed — skok a skok,

a ona za ním, co jí krok.
Po šípkoví a po skalí
ty bílé nohy šlapaly;
a na hloží a křemení
zůstalo krve znamení.

„Pěkná noc, jasná — v tento čas
mrtví s živými chodí zas;
a nežli zvíš, jsou tobě blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a ruka Páně nade mnou. —
Pověz, můj milý, řekni jen,
jak je tvůj domek upraven?
Čistá světnička? Veselá?
A zdali blízko kostela?“

„Moc, má panenka, moc se ptáš,
však ještě dnes to uhlídáš.
Jen honem pojd' — čas utíká,
a dálka ještě veliká.
Co máš, má milá, za pasem?“

„Růženec s sebou vzala jsem.“

„Ho, ten růženec z klokočí
jako had tebe otočí!
Zúží tě, stáhne tobě dech:
zahod' jej pryč — neb máme spěch!“

Růženec popad, zahodil,
a byli skokem dvacet mil.

A byla cesta nížinou,
přes vody, luka, bažinou;
a po bažině, po sluji
modrá světélka laškují:
dvě řady, devět za sebou,
jako když s tělem k hrobu jdou;
a žabí havěť v potoce
pohřební píseň skřehoce. —

A on vždy napřed — skok a skok,
a jí za ním již slábne krok.
Ostřice dívku ubohou
břitvami řeže do nohou;
a to kapradí zelené
je krví její zbarvené.

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu
spěchají živí ke hrobu;
a nežli zvíš, jsi hrobu blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Ach nebojím, vždyť tys se mnou,
a vůle Páně nade mnou!
Jen ustaň málo v pospěchu,
jen popřej málo oddechu.
Duch slábne, nohy klesají,
a k srdci nože bodají!“

„Jen pojd' a pospěš, děvče mé,
však brzo již tam budeme.
Hosté čekají, čeká kvas,
a jako střela letí čas. —
Co to máš na té tkaničce
na krku na té tkaničce?“

„To křížek po mé matičce.“

„Hoho, to zlato proklaté
má hrany ostře špičaté!
Bodá tě — a mě nejinak,
zahod' to, budeš jako pták!

Křížek utrh a zahodil,
a byli skokem třicet mil. —

Tu na planině široké
stavení stojí vysoké;
úzká a dlouhá okna jsou,
a věž se zvonkem nad střechou.

„Hoj, má panenke, tu jsme již!
Nic, má panenke, nevidíš?“

„Ach proboha, ten kostel snad?“

„To není kostel, to můj hrad!“

„Ten hřbitov — a těch křížů řad?“

„To nejsou kříže, to můj sad!
Hoj, má panenke, na mě hled'
a skoč vesele přes tu zed'!“

„Ó nech mne již, ó nech mne tak!
Divý a hrozný je tvůj zrak;
tvůj dech otravný jako jed,

a tvoje srdce tvrdý led!“

„Nic se, má milá, nic neboj!
Veselo u mne, všeho hoj:
masa dost — ale bez krve,
dnes bude jinak poprvé! —
Co máš v uzlíku, má milá?“

"Košile, co jsem ušila.“

„Netřeba jich víc nežli dvě:
ta jedna tobě, druhá mně.“

Uzlík jí vzal a s chechtotem
přehodil na hrob za plotem.
„Nic ty se neboj, na mě hled’
a skoč za uzlem přes tu zeď.“

„Však jsi ty vždy byl přede mnou,
a já za tebou cestou zlou;
však jsi byl napřed po ten čas:
skoč a ukaž mi cestu zas!“

Skokem přeskočil ohradu,
nic nepomyslel na zradu;
skočil do výše sáhů pět —
jí však již venku nevidět:
jenom po bílém obleku
zablesklo se jest v útěku,
a schrána její blízko dost —
nenadál se zlý její host!

Stojít’ tu, stojí komora:
nizoučké dvěře — závora;
zavrzly dvěře za pannou
a závora jí ochranou. v
Stavení skrovné, bez oken,
měsíc lištami šeřil jen;
stavení pevné jako klec,
a v něm na prkně — umrlec.

Hoj, jak se venku vzmáhá hluk,
hrobových oblud mocný pluk;
šumí a kolem klapají
a takto píseň skuhrají:

„Tělu do hrobu přísluší,
běda, kdos nedbal o duši!“
A tu na dvěře: buch, buch, buch!
burácí zvenčí její druh:

„Vstávej, umrlče, nahoru,
odstrč mi tam tu závora!“

A mrtvý oči otvírá,
a mrtvý oči protírá,
sbírá se, hlavu pozvedá
a půlkolem se ohlédá.

„Bože svatý, rač pomoci,
nedej mne ďáblu do moci! —
Ty mrtvý, lež a nevstávej,
pánbůh ti pokoj věčný dej!“

A mrtvý hlavu položiv,
zamhouřil oči jako dřív. —

A tu poznovu — buch, buch, buch!
silněji tluče její druh:
„Vstávej, umrlče, nahoru,
otevři mi svou komoru!“

A na ten hřmot a na ten hlas
mrtvý se zdvihá z prkna zas
a rámě ztuhlé naměří
tam, kde závora u dveří.

„Spas duši, Kriste Ježíši,
smiluj se v bídě nejvyšší! —
Ty mrtvý, nevstávej a lež;
pánbůh tě potěš — a mne též!“

A mrtvý zas se položiv,
natáhnul údy jako dřív. —

A znova venku: buch, buch, buch!
a panně mizí zrak i sluch!
Vstávej, umrlče, hola hou,
a podej mi sem tu živou!

Ach běda, běda děvčeti!
Umrlý vstává potřetí
a velké, kalné své oči
na poloumrtvou otočí.
„Maria Panno, při mně stůj,
u syna svého oroduj!
Nehodně jsem tě prosila:
ach odpusť, co jsem zhřešila!
Maria, matko milosti,
z té moci zlé mě vyprosti.“

A slyš, tu právě nablízce
kokrhá kohout ve výšce;
a za ním, co ta dědina,
všecka kohoutí družina.

Tu mrtvý, jak se postavil,
pádem se na zem povalil,
a venku ticho — ani ruch:
zmizel dav, i zlý její druh. —

Ráno když lidé na mši jdou,
v úžasu státi zůstanou:
hrob jeden dutý nahoře,
panna v umrlčí komoře,
a na každičké mohyle
útržek z nové košile. —

Dobře ses, panno, radila,
na boha že jsi myslila
a druhu zlého odbyla!
Bys byla jinak jednala,
zle bysi byla skonala:
tvé tělo bílé, spanilé,
bylo by co ty košile!

12.2 Příloha číslo 2 – Text *Svatební košile* komiksově zpracování

Již jedenáctá odbila,
a lampa ještě svítila,
a lampa ještě hořela,
co nad klekadlem visela.

Na stěně nízké světničky
byl obraz boží rodičky,
rodičky boží s děťátkem,
tak jako růže s poupátkem.

A před tou mocnou světící
viděti pannu klečící:
klečela, líce skloněné,
ruce na prsa složené;
slzy jí z očí padaly,
čelem se nádra zdvihaly.
A když slzička upadla,
v ty bílé nádra zapadla.

„Žel bohu, kde můj tatíček?
Již na něm roste trávníček!
Žel bohu, kde má matička?
Tam leží — podle tatíčka!
Sestra do roka nežila,
bratra mi koule zabila.

Měla jsem, smutná, milého,
život bych dala pro něho!
Do ciziny se obrátil,
potud se ještě nevrátil.
Do ciziny se ubíral,
těšil mě, slzy utíral:
„Zasej, má milá, zasej len,
vzpomínej na mne každý den,
první rok přádlu hledívej,
druhý rok plátno polívej,
třetí košile vyšívej:
až ty košile ušiješ,
věneček z routy poviješ.“

Již jsem košile ušila,
již jsem je v truhle složila,
již moje routa v odkvětě,
a milý ještě ve světě,
ve světě šírém, širokém,
co kámen v moři hlubokém.
Tři léta o něm ani sluch

živ-li a zdráv — zná milý bůh!

Maria, panno přemocná,
ach budiž ty mi pomocna:
vrat' mi milého z ciziny,
květ blaha mého jediný;
milého z ciziny mi vrat' —
aneb život můj náhle zkrat':
u něho život jarý květ —
bez něho však mě mrzí svět.
Maria, matko milosti,
bud' pomocnicí v žalosti!“

Pohnul se obraz na stěně —
i vzkřikla panna zděšeně;
lampa, co temně hořela,
prskla a zhasla docela.
Možná, žeť větru tažení,
možná i — zlé že znamení!

„Spíš, má panenko, nebo bdíš?
Hoj, má panenko, tu jsem již!
Hoj, má panenko, co děláš?
A zdalipak mě ještě znáš,
aneb jiného v srdci máš?“

„Ach můj milý, ach pro nebe,
tu dobu myslím na tebe;
na tě jsem vždycky myslila,
za tě se právě modlila!“

„Ho, nech modlení — skoč a pojd',
skoč a pojd' a mě doprovod';
měsíček svítí na cestu:
já přišel pro svou nevěstu.“

„Ach proboha, ach co pravíš?
Kam bychom šli — tak pozdě již!
Vítr burácí, pustá noc,
počkej jen do dne — není moc.“

„Ho, den je noc, a noc je den —
ve dne mé oči tlačí sen!
Dřív než se vzbudí kohouti,
musím tě za svou pojmouti.
Jen neprodlévej, skoč a pojd',
dnes ještě budeš moje choť!“

Psi houfem ve vsi zavylí,
když ty pocestné zvěřili;

a vyli, vyli divnou věc:
že tě nablízku umrlec!

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu
vstávají mrtví ze hrobů,
a nežli zviš, jsou tobě blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a oko boží nade mnou.“

„Jen honem pojd', čas nečeká
a cesta naše daleká.
Co máš, má milá, v pravici?“

„Nesu si knížky modlicí.“

„Zahod' je pryč, to modlení
je těžší nežli kamení!“

Knížky jí vzal a zahodil,
a byli skokem deset mil.

„Pěkná noc, jasná — v tento čas
mrtví s živými chodí zas;
a nežli zviš, jsou tobě blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a ruka Páně nade mnou. —
Pověz, můj milý, řekni jen,
jak je tvůj domek upraven?
Čistá světnička? Veselá?
A zdali blízko kostela?“

„Moc, má panenka, moc se ptáš,
však ještě dnes to uhlídáš.“

A byla cesta výšinou,
skalami, lesní pustinou;
a v rokytí a v úskalí
divoké feny štekaly;
a kulich hlásal pověsti:
žetě nablízku neštěstí. —

Po šípkoví a po skalí
ty bílé nohy šlapaly;
a na hloží a křemení
zůstalo krve znamení.

„Co máš, má milá, za pasem?“

„Růženec s sebou vzala jsem.“

„Ho, ten růženec z klokočí
jako had tebe otočí!
Zúží tě, stáhne tobě dech:
zahod' jej pryč — neb máme spěch!“

Růženec popad, zahodil,
a byli skokem dvacet mil.

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu
spěchají živí ke hrobu;
a nežli zvíš, jsi hrobu blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Ach nebojím, vždyť tys se mnou,
a vůle Páně nade mnou!

A byla cesta nížinou,
přes vody, luka, bažinou;
a po bažině, po sluji
modrá světélka laškují:
dvě řady, devět za sebou,
jako když s tělem k hrobu jdou;
a žabí havěť v potoce
pohřební píseň skřehoce.

„Jen pojd' a pospěš, děvče mé,
však brzo již tam budeme.
Hosté čekají, čeká kvas,
a jako střela letí čas.
Co to máš na té tkaničce?“

„To křížek po mé matičce.“

„Hoho, to zlato proklaté
má hrany ostře špičaté!
Bodá tě — a mě nejinak,
zahod' to, budeš jako pták!

Křížek utrh a zahodil,
a byli skokem třicet mil.

„Ho! Má panenka, tu jsme již!
Nic, má panenka, nevidíš?“

„Ach proboha, ten kostel snad?“

„To není kostel, to můj hrad!“

„Ten hřbitov — a těch křížů řad?“

„To nejsou kříže, to můj sad!

„Ó nech mne již, ó nech mne tak!
Divý a hrozný je tvůj zrak!“

„Nic se, má milá, nic neboj!
Veselo u mne, všeho hoj:
masa dost — ale bez krve,
dnes bude jinak poprvé!“

„Tvůj dech otravný jako jed,
a tvoje srdce tvrdý led!“

„Co to máš v uzlíku, má milá?“

"Košile, co jsem nám ušila.“

Uzlík jí vzal a s chechtotem
přehodil na hrob za plotem.

Skokem přeskočil ohradu,
nic nepomyslil na zradu;

„Nic ty se neboj, na mě hled’
a skoč za uzlem přes tu zed’.“

Hoj, jak se venku vzmáhá hluk,
hrobových oblud mocný pluk;
šumí a kolem klapají
a takto píseň skuhrají:

„Tělu do hrobu přísluší,
běda, kdos nedbal o duši!“

Stojít’ tu, stojí komora:
nizoučké dvěře — závora;
zavrzly dvěře za pannou
a závora jí ochranou.

Stavení skrovné, bez oken,
měsíc lištami šetil jen;
stavení pevné jako klec,
a v něm na prkně — umrlec.

A tu na dvěře: buch, buch, buch!
burácí zvenčí její druh:

„Vstávej, umrlče, nahoru,
odstrč mi tam tu závora!“

A mrtvý oči otvírá,
a mrtvý oči protírá,
sbírá se, hlavu pozvedá
a půlkolem se ohlédá.

„Bože svatý, rač pomoci,
nedej mne ďáblu do moci! —
Ty mrtvý, lež a nevstávej,
pánbůh ti pokoj věčný dej!“

A mrtvý hlavu položiv,
zamhouřil oči jako dřív.

A tu poznovu:
„Vstávej, umrlče, nahoru,
otevři mi svou komoru!“
silněji tluče její druh.

A na ten hřmot a na ten hlas
mrtvý se zdvihá z prkna zas
a rámě ztuhlé naměří
tam, kde závora u dveří.

„Spas duši, Kriste Ježíši,
smiluj se v bídě nejvyšší! —
Ty mrtvý, nevstávej a lež;
pánbůh tě potěš — a mne též!“

A mrtvý zas se položiv,
natáhnul údy jako dřív.

A znova venku: buch, buch, buch!
a panně mizí zrak i sluch!
„Vstávej, umrlče, hola hou,
a podej mi sem tu živou!“

Ach běda, běda děvčeti!
Umrlý vstává potřetí
a velké, kalné své oči
na poloumrtvou otočí.
„Maria Panno, při mně stůj,
u syna svého oroduj!
Nehodně jsem tě prosila:
ach odpusť, co jsem zhřešila!
Maria, matko milosti,
z té moci zlé mě vyprosti.“

A slyš, tu právě nablízce
kokrhá kohout ve výšce;

Tu mrtvý, jak se postavil,
pádem se na zem povalil,
a venku ticho — ani ruch:
zmizel dav, i zlý její druh. —

Ráno když lidé na mši jdou,
v úžasu státi zůstanou:
hrob jeden dutý nahoře,
panna v umrlčí komoře,
a na každičké mohyle
útržek z nové košile. —

Dobře ses, panno, radila,
na boha že jsi myslila
a druhá zlého odbyla!
Bys byla jinak jednala,
zle bysi byla skonala:
tvé tělo bílé, spanilé,
bylo by co ty košile!

12.3 Příloha číslo 3 – Text *Svatební košile* filmové zpracování

„Měla jsem, smutná, milého,
život bych dala pro něho!
Do ciziny se obrátil,
potud se ještě nevrátil.

Maria, panno přemocná,
ach budiž ty mi pomocna:
vrať mi milého z ciziny,
květ blaha mého jediný;
milého z ciziny mi vrať —
aneb život můj náhle zkrat’:

„Spíš, má panenke, nebo bdíš?
Hoj, má panenke, tu jsem již!“

„Ach můj milý, ach pro nebe,
tu dobu myslím na tebe;
na tě jsem vždycky myslila,
za tě se právě modlila!“

„Ho, nech modlení — skoč a pojd’,
skoč a pojd’ a mě doprovod’;
měsíček svítí na cestu:
já přišel pro svou nevěstu.“

„Ach proboha, ach co pravíš?
Kam bychom šli — tak pozdě již!
Vítr burácí, pustá noc,
počkej jen do dne — není moc.“

„Ho, den je noc, a noc je den —
ve dne mé oči tlačí sen!
Dřív než se vzbudí kohouti,
musím tě za svou pojmouti.“

„Pěkná noc, jasná — v tu dobu
vstávají mrtví ze hrobů,
a nežli zviš, jsou tobě blíž —
má milá, nic se nebojíš?“

„Což bych se bála? Tys se mnou,
a oko boží nade mnou. —
Pověz, můj milý, řekni přec,
živ-li a zdráv je tvůj otec?
Tvůj otec a tvá milá máť,
a ráda-li mě bude znát?“

„Moc, má panenke, moc se ptáš,
jen honem pojď — však uhlídáš.
Jen honem pojď — čas nečeká,
a cesta naše daleká.
Co máš, má milá, v pravici?“

„Nesu si knížky modlicí.“

„Zahod' je pryč, to modlení
je těžší nežli kamení!
Zahod' je pryč, ať lehce jdeš,
jestli mi postačiti chceš.“

„Pověz, můj milý, řekni jen,
jak je tvůj domek upraven?
Čistá světnička? Veselá?
A zdali blízko kostela?“

„Moc, má panenke, moc se ptáš,
však ještě dnes to uhlídáš.
Co máš, má milá, za pasem?“

„Růženec s sebou vzala jsem.“

„Ho, ten růženec z klokočí
jako had tebe otočí!
Zúží tě, stáhne tobě dech:
zahod' jej pryč — neb máme spěch!“

„Co to máš na té tkaničce
na krku na té tkaničce?“

„To křížek po mé matičce.“

„Hoho, to zlato proklaté
má hrany ostře špičaté!
Bodá tě — a mě nejinak,
zahod' to, budeš jako pták!“

„Hoj, má panenke, tu jsme již!
Nic, má panenke, nevidíš?“

„Ach proboha, ten kostel snad?“

„To není kostel, to můj hrad!“

„Ten hřbitov — a těch křížů řad?“

„To nejsou kříže, to můj sad!
Hoj, má panenke, na mě hled'

a skoč vesele přes tu zed'!“

„Ó nech mne již, ó nech mne tak!
Divý a hrozný je tvůj zrak;
tvůj dech otravný jako jed,
a tvoje srdce tvrdý led!“

„Nic se, má milá, nic neboj!
Veselo u mne, všeho hoj:
masa dost — ale bez krve,
dnes bude jinak poprvé! —
Co máš v uzlíku, má milá?“

"Košile, co jsem ušila.“

„Netřeba jich víc nežli dvě:
ta jedna tobě, druhá mně.“

„Nic ty se neboj, za ním spěš,
Tam budeš šťastná a já též.“

„Však jsi ty vždy byl přede mnou,
a já za tebou cestou zlou;
však jsi byl napřed po ten čas:
skoč a ukaž mi cestu zas!“

„Vstávej, umrlče, nahoru,
odstrč mi tam tu závoru!“

„Bože svatý, rač pomoci,
nedej mne ďáblu do moci! —
Ty mrtvý, lež a nevstávej,
pánbůh ti pokoj věčný dej!“

„Vstávej, umrlče, nahoru,
otevři mi svou komoru!“

„Spas duši, Kriste Ježíši,
smiluj se v bídě nejvyšší! —
Ty mrtvý, nevstávej a lež;
pánbůh tě potěš — a mne též!“

„Vstávej, umrlče, hola hou,
a podej mi sem tu živou!“

„Maria Panno, při mně stůj,
u syna svého oroduj!
Nehodně jsem tě prosila:
ach odpusť, co jsem zhřešila!“