

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filosofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Philip Roth - předloha versus film

Román velkého provokatéra současné americké prózy na filmovém plátně.

Způsob, jakým mainstreamový americký film adaptuje kontroverzní látky.

Román Lidská skvrna a jeho filmová verze.

Bakalářská diplomová práce

Lenka JIRKŮ

Vedoucí práce: Mgr. Michal SÝKORA, Ph.D

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a na
základě uvedených pramenů a literatury.

Lenka Jirků

.....

V Olomouci dne

Mnohokrát děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Michalu Sýkorovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky.

Obsah

ÚVOD	1
LITERATURA.....	4
PHILIP ROTH A <i>LIDSKÁ SKVRNA</i>	4
PŘÍBĚH HRDINY	9
VYPRAVĚČ, ŠÍLENEC.....	13
FF – FEMME FATALE ŽIDOVSKÉHO ČERNOCHA	16
ROMÁN VE FILMU	19
OKOLNOSTI VZNIKU	21
NARATIVNÍ ANALÝZA	22
SHRNUTÍ FABULE <i>LIDSKÉ SKVRNY</i>	23
FABULE/SYŽET, KNIHA/FILM.....	23
LINIE	25
STYLICKÁ ANALÝZA	26
<i>Mizanscéna</i>	27
<i>Zvuk</i>	29
<i>Kamera a střih</i>	30
VÝZNAMOVÝ POSUN	31
ZÁVĚR	35
ANOTACE	38
PRAMENY A LITERATURA	39

Úvod

Philip Roth je autor, který budí pozornost. Témata jeho knih otevírají nejrůznější otázky, dotýkají se všech vrstev společnosti a neustále provokují k diskuzi. Jeden ze znalců Rothovy tvorby David Brauner¹ ho dokonce považuje za autora, který píše nejnapínavěji. Jako jeho dlouholetý příznivec sleduje v jeho románech především spekulativní linie autobiografičnosti, společenského postoje a spojení státního příslušenství s náboženským vyznáním.

I mě Philip Roth upoutal. Proto, když se naskytla možnost vypracování práce na Rothovy knihy, neváhala jsem. Ráda bych porovнала literární předlohu a filmové zpracování románu *Lidská skvrna* metodou komparatistické analýzy. Svoji práci bych po teoretické stránce opírala především o práci Seymoura Chatmana *Příběh a diskurs*², a to v rovině příběhové struktury a charakterizace postav. Zaměřila bych se zvláště na změnu syžetové linie mezi románem a filmem, na témata, která jsou upřednostňována a zdůrazňována. Zdůrazňovanými náměty mám na mysli otázku společenských hodnot, osobní svobody a sounáležitosti.

V neposlední řadě bych ráda dala prostor i kontroverzním oblastem rasové a židovské otázky, které jsou s Rothovou tvorbou neodmyslitelně spjaty. Vycházet budu zejména z knih *Philip Roth*, Davida Braunera³; *Philip Roth*, Timothyho Parrishe⁴, ze samotného románu a samozřejmě z *Film Art: An Introduction*, Bordwella, Thompsonové⁵. Neopomenutelným zdrojem informací pro mne bude kniha Jamese Monaca *Jak číst film*⁶ a *Příběh a diskurz* Seymoura Chatmana. Na základě poslední jmenované knihy se pokusím porovnat film a knihu zejména po stránce teorie vyprávění vycházející z Chatmanovy studie.

V první části práce se budu krátce věnovat postavě Philipa Rotha jako spisovatele vnášejícího rozruch do americké společnosti, také jeho profesionální vývoj a závěrečnou

¹ BRAUNER, David. *Philip Roth*. Manchester: Manchester University Press, 2007. 272 s. Str. 1.

² CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Praha: Host, 2008. 328 s.

³ BRAUNER, David. *Philip Roth*. Manchester: Manchester University Press, 2007. 272 s.

⁴ PARRISH, Timothy, ed. *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 196 s.

⁵ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 7. Vydání. McGraw-Hill College, 2003. 532s.

⁶ MONACO, James. *Jak číst film*. 1. Vydání. Albatros, 2004. 740 s. ISBN 80-00-01410-6.

trilogii, jejímž třetím románem je právě *Lidská skvrna*. Nejprve zmíním základy literárních teorií, ze kterých budu během analýzy vycházet, následně se zaměřím na jednotlivé hlavní postavy z hlediska jejich podílu na struktuře příběhu a při té příležitosti zohledním význam samotné fabule. Vycházet budu především z již zmiňované Chatmanovy studie a během celého rozboru budu zohledňovat i vzájemné vztahy mezi postavami.

Druhou část své práce věnuji analýze filmového zpracování *Lidské skvrny* s ohledem na určité filmové teorie. Hlavním zdrojem pro mě bude práce Kristin Thompsonové, která vymezuje přístup ve své práci nazvané *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁷ především jako analýzu v široké míře pracující s konvencemi a diváckou zkušeností. Tvrdí, že k analýze si máme vybrat právě takový snímek, který zaujal naši pozornost a při jehož sledování jsme pocítili zájem, objasnit prvky filmové řeči blíže našemu pochopení. Oproti jiným analýzám a přesvědčení má tu výhodu, že její teorie je aplikovatelná v podstatě na všechny typy filmů, bez možných následků zdeformování jejich obsahu či významu, za účelem pečlivého napasování teorie⁸. Neoformalistická analýza vychází z myšlenek ruských literárních formalistů, avšak Kristin Thompsonová se zabývá více vzešlým produktem, než původním zdrojem. Rozebírá film pomocí tohoto přístupu ve všech jeho naratologických stylistických rovinách, zajímá se o vztah k divákovi, filmu jako médium i v kontextu dějin. Jedním z nejzásadnějších pojmů, který ve své analýze často používá jej termín *ozvláštnění*. Sama Thompsonová jej převzala právě od ruských formalistů a má bezesporu zásadní vliv na celý vývoj jejího přístupu k filmové analýze. Pro přesné vysvětlení pojmu není jiné cesty, než citovat autora termínu, Viktora Šklovského:

„Když začneme zkoumat obecné zákony vnímání, vidíme, že tím, jak si na percepci zvykáme, stává se percepcí automatickou... Takový návyk vysvětluje principy, podle kterých v běžné řeči nedokončujeme věty či slova... Předmět, vnímaný všední percepcí, bledne a nezanechává dokonce ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo. Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války... A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se stal *kamenným*. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v

⁷ THOMSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X

⁸ „Neoformalistická filmová kritika se tím, že předpokládá celkový přístup, který diktuje modifikaci či úplnou změnu metody pro každou novou analýzu, vyhýbá problému, který je vlastní typické sebepotvrzující metodě. „ Str. 8, tamtéž.

„ozvláštňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepcí, protože proces percepcí je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“⁹

Jednoduše, ozvláštňování je schopnost autora běžné a banální věci zobrazovat natolik nekonvenčním způsobem, že zaujme, jinak otupělou, divákovu pozornost. Díky němu je nám filmové médium neustále schopno dodávat nové a nové podněty a to prostřednictvím narušování a nahrazování konvencí. Jak píše sama Thompsonová: „Ozvláštňování je tak prvkem všech uměleckých děl, ale jeho prostředky a stupeň se značně liší a ozvláštňující schopnosti určitého díla se v průběhu historie mění.“¹⁰ Neoformalistická analýza pochopitelně pracuje i s dalšími pojmy, užívá například různé způsoby významu jako explicitní, implicitní, referenční a symptomatický. Jde o systém klíčů, díky kterým divák chápe zprostředkovaný děj či příběh. Dále se Thompsonová zabývá termíny jako *prostředek*, „kterým označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo. Kostým, téma apd.“¹¹ Nebo funkci či motivaci. Funkci chápe jako cíl, jemuž prostředky slouží. Je podstatné zdůraznit, že funkce prostředků je v každém filmu jiná a tím pádem je pro analytika důležitější funkce prostředku než prostředek jako takový. Motivace je pak vysvětlována jako důvod, vodítko, které objasňuje užití konkrétního prostředku v daném filmovém díle¹². V důsledku jsou všechny tyto faktory dílčími články výsledného produktu a to neoformalistické filmové analýzy jak jen vidí a chápe Kristin Thompsonová.

Podstatnou roli i v tomto analytickém přístupu hraje vztah mezi formou a obsahem, stejně jako mezi fabulí a syžetem. V následující podkapitole bych se ráda věnovala těmto termínům s ohledem na zkoumané filmové dílo. Rozdělím neoformalistickou analýzu na dva základní články, narativní a stylistickou analýzu.

Mým cílem je tedy analýza románu a jeho filmové verze *Lidská skvrna*, se záměrem zanalyzovat rozdíly mezi těmito verzemi především ve významové linii.

⁹ Viktor ŠKLOVSKIJ, Art as Technique. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11-12.

¹⁰ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). Str. 12.

¹¹ Tamtéž, s. 14.

¹² Tamtéž, s. 14.

Literatura

David Brauner se zabývá Rothem v průřezu celé jeho tvorby, v knize *Philip Roth se specializuje* podrobněji na jeho pozdější práce. V úvodu¹³ nazývá autora *Lidské skvrny* původním *enfant terrible*, který se v průběhu svého profesního vývoje vypracoval na jednoho z literárních státníků. Vzhledem k citelné Braunerovi slabosti pro romány Philipa Rotha beru v potaz možnou subjektivní zkreslenost analýzy představených děl. Kniha přesto vystupuje velmi promyšleně, s množstvím odkazů na další badatelské teorie a s vyčerpávající informační základnou.

Studie Michala Sýkory¹⁴ mě zaujala zejména jasným vyměněním oblasti zkoumání a to právě *Americké trilogie*, která je z části předmětem i mé práce. Jasnými formulace se zde vyjadřuje o komplexnosti této trilogie společně s logickým propojením daných částí. Výhodný pro mě byl i pohled na romány v kontextu současných literárních trendů, zaměřující se na klíčové prvky a tematické principy.

Z knihy Seymoura Chatmana¹⁵ jsem získala souhrný přehled současných literárních teoriích, soustředící se na názorné ukázky a vazby na filmové médium. I přes značnou odbornost textu se v *Příběhu a diskursu* orientuje snadno a motivační nádech díla dodává podnět pro další studium a zkoumání. Společně s knihou *Film Art: An Introduction*¹⁶ tvořil Chatman stěžejní zdroj odborné literatury pro mou práci.

Philip Roth a *Lidská skvrna*

Spisovatel a literární buřič Philip Roth se již od vydání své prvotiny (*Goodbye, Columbus*; 1960) zapisuje do povědomí laiků i odborné kritiky. Důvodem je nejen velmi přesvědčivá a čtivá forma jeho tvorby, ale i námět sám, jenž se v různých obměnách a míře objevuje napříč Rothovou tvorbou. *Goodbye, Columbus* tvoří skupina pěti krátkých povídek a titulní novely, které spojuje téma problémů druhé a třetí generace židovských přistěhovalců ve Spojených státech amerických. Středem zájmu se stal především proto, že objektivní kritice vystavil i Židy samotné. Objektivní je zde myšleno spíše ve smyslu sentimentálního nepřivíráání očí nad osudem židovského náboženství, zobrazování Židů se všemi povahovými

¹³ BRAUNER, David. *Philip Roth*. Manchester: Manchester University Press, 2007. 272 s. Str. 1.

¹⁴ SÝKORA, Michal. Být obkroužen dějinami: „Americká trilogie“ Philipa Rotha. *Svět literatury* XXI, 2011, č. 44, s 144-176.

¹⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Praha: Host, 2008. 328 s.

¹⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 7. Vydání. Mcgraw-Hill College, 2003. 532s

rysy a chybami, také s jasnou touhou po dosažení společenské prestiže. I následující román *At se děje, co se děje* (*Letting Go*, 1962) v sobě nese jedno ze základních témat Rothovy tvorby, a to neustále komplikovaný vztah rodičů a dětí. Kniha však vzbudila pouze vlažné přijetí, David Brauner, jeden z předních rothovských badatelů, dokonce přiznal, že Rothova síla tkví v příbězích, jež se alespoň částečně zakládají na jeho vlastní životní zkušenosti, jinak, jako v případě *Portnoyova komplexu* (*Portnoy's Complaint*, 1969) se nedočkáme výše očekávané kvality¹⁷. *Portnoyův komplex* je v řadě čtvrtým románem a Roth si zde opět vzal na přetřes židovství, tentokrát ovšem konfrontováno ještě silnějším námětem, sexualitou.

Kritika na sebe nenechala dlouho čekat, a tak vlna protivenství zasáhla Rotha v celé své mediální šíři. Irving Howe a Norman Podhoretz útočili na Rotha zejména kvůli údajně nízkému projevu literárního taktu a ničení amerických morálních hodnot. Když se na jejich stranu přidala ještě kritička Marie Syrkinová, označila Alexe Portnoye (hlavní hrdina *Portnoyova komplexu*) za nositele antisemitských stereotypů, za které by se nemuseli stydět ani nacisté. Mnozí po této kauze nabyli přesvědčení, že chvilka slávy Philipa Rotha je již vyčerpána a může se tím pádem odsunout mezi vyřazené spisovatele s jedinou chvílí na výsluní. Roth navíc v následujících pracích (*Our Gang*, 1971; *The Breast*, 1972; *The Great American Novel*, 1973) tematicky ani syžetově nijak zvlášť nevyčnívá, spíše vybrušuje styl. Užívá parodie a nadsázku, a jasně míří k poetice postmodernismu. Tento literární styl naplno vyvrcholí v románu *My Life as a Man* (1974), kde také poprvé uvádí do příběhu postavu vypravěče Nathana Zuckermana. Tzv. *První Zuckermanova tetralogie*, později vydaná v jednom svazku nazvaném *Zuckerman Bound* (1985) se zabývá otázkou osobní zodpovědnosti a cti na poli etických a společenských konfliktů. Vypravěčem je Nathan Zuckerman, jehož prostřednictvím se Roth vyrovnává s obtížemi tvůrčího procesu. Tetralogie tvoří jakousi metaforu židovského údělu, vině a soudu. Tyto čtyři romány mají také zásadní vliv na Rothovu tvorbu, jak ostatně píše Michal Sýkora:

„Teatrologie je také klíčová pro chápání Rothovy poetiky a lze na ní demonstrovat základní rysy autorovy tvůrčí metody. Ve všech čtyřech prózách (třech románech a novele) se obměňuje téma umělecké svobody, její zodpovědnosti a ceny, kterou za ni spisovatel musí zaplatit.“¹⁸

O skutečné ceně autora za konečné dílo je v Rothově případě těžko spekulovat, zvláště když někteří z jeho kritiků označují „intenzivní soustředění na své trpící ego“¹⁹, které

¹⁷ Brauner, s. 10.

¹⁸ SÝKORA, Michal. Být obkroužen dějinami: „Americká trilogie“ Philipa Rotha. *Svět literatury* XXI, 2011, č. 44, s. 144-176. Cit. d., s. 146.

místa přechází v narcisismus a samolibost, za jeden z typických rysů Rothovy tvorby. Míra autorovy autobiografičnosti je předmětem mnohého rothovského bádání. Kvůli jeho značně nejasným a neustále se prolínajícím rovinám příběhu, lze jen stěží hovořit o čisté fikci nebo o příběhové realitě. Jak lze vyzorovat ze Zuckermanových prací: čtenářům se dostává dvou verzí událostí. Z jedné strany jejich reálná varianta vypráví příběh v současném čase se zaměřením na faktické události získané přímo od účastníků děje, a z druhé pak její románové vylepšení vypravěčovou fantazií a domyšlením. Sám Zuckerman se staví jasně odmítavě k možné kauzální souvislosti mezi autorovým životem a dílem; „tvorba ovšem ze spisovatelových životních zážitků vychází, jenže je zkoumáním potenciálních možností“²⁰.

Komunikace mezi jednotlivými Rothovými romány je nepopíratelná, prolínají se i v syžetových rovinách, postavami, vlastní historií. David Brauner charakterizuje Rotha jako autora paradoxů – jeho tvorba je plná oxymór, nesrovnalostí a zvrátů. To vše odráží intelektuální a ideový neklid autora; a právě proto je Roth tak obtížný a oblíbený zároveň. Po reakcích způsobených *Portnoyovým komplexem* přichází v devadesátých letech čas velkých románů. Už *Sabbathovo divadlo* (*Sabbath Theater*, 1995) mění smýšlení o Rothovi jako o autorovi vyšlém z kurzu, vyvolává mimořádný zájem kritické i čtenářské obce. *Americká trilogie* poté přináší zásadní úspěch a obdiv s nepopíratelným dopadem na Rothovo budoucí dílo i recepci jeho děl již vzniklých.

Trilogie je sestavená z románů *Americká idyla* (*American Pastoral*, 1997), *Vzala jsem si komunistu* (*I Married a Communist*, 1998) a *Lidská skvrna* (*The Humain Stain*, 2000). Podstatný prvek spojitosti spočívá hned od počátku na faktu, že romány v trilogii nespojuje syžet, ale společné téma. Nathan Zuckerman jako vypravěč na osudu tří přátel (či osob z blízkého okolí) staví svá vyprávění na příbězích svobodného jedince, jehož hlavním cílem je realizace vlastní životní vize v konfrontaci s tlaky společnosti a dějin, na pozadí existenciálních a společenských témat v době poválečné americké historie. Roth dovedl s úspěchem vystihnout postavení jedince, individuality vhozené do mašinerie dějin. Vedle rychlokvašných příznivců bažících na Rothově nenadálé slávě, se i skalní badatelé vyjadřují k tomuto průlomovému období, které dokázalo zase o kousek posunout postmoderní román. Derek Parker Royal vykládá trilogii jako dopad Rothova těžkého životního období. Dokládá to fakty v rychlém časovém sledu jako roční ošetřování otce umírajícího na rakovinu, prodělání srdečního záchvatu a následný bypass, rozchod mnohaletého vztahu s manželkou.

¹⁹ Sýkora, cit. d., Shechner, Mark, s. 146.

²⁰ SÝKORA, cit. d., s. 147.

Také hledá odpovědi ve významu použití slova *pastorála*, zde vysvětlovaném jako stav mysli, plný přetvářky, kdy hrdina musí projít cestou bolestivého rozbití tohoto snu, aby se mohl vypořádat s vlastními, reálnými problémy²¹.

Naproti tomu čte David Brauner trilogii jako *antipastorálu*, protiklad k *pastorále*, utopickému světu, kde člověk žije v maximálním souladu. Roth v trilogii dokazuje, že síla dějin toto vysněné uspořádání světa nepřipouští. Proto všichni tři hrdinové jsou muži, tragické figury v klasickém smyslu; „jsou to velcí muži, kteří padnou.“ Postavy jsou po vlastnoručně získaném úspěchu, založeném na přetvoření svého původu, kořenů či tradice, opět srazeni na zem v podstatě také vlastní vinou. Budují si tak „svůj vlastní utopický, tedy pastorální sen; americký sen, který vždy tvořil samo jádro americké mytologie.“²²

Zmíním ještě do třetice jednoho autora rothovských publikací Marka Shechnera, který romány trilogie nazývá „Roth problem novels“ a odkazuje tím na americkou společnost devadesátých let a vnitřní problémy s tím spojené. Ani on však nečte trilogii pouze z tohoto úhlu, pouze jako historické romány. Zajímá se i o Rothovo osobní vyrovnávání s životními traumaty a jeho „fixní ideje“²³.

Americká idyla v sobě nese základní téma otcovství a Newarku (Rothovo rodiště a zároveň časté dějiště mnohých jeho románů). Je románem, kde si Roth vyřizuje účty se svou minulostí a vykresluje nejděsivější obraz rodiny jako takové. To vše se děje na pozadí poválečné americké společnosti, podpořenou dávkou otázky na židovskou sounáležitost.

Vzala jsem si komunistu je opět osobní vypořádávání, tentokrát se stalinistickými komunisty. Jde o přehlídku nejrůznějších podob hněvu – a ten, jak známo, je Rothovi doslova hnacím motorem. Historicky je román zařazen do americké atmosféry 50. Let dvacátého století.

Lidská skvrna v sobě nese typicky rothovského hrdinu. Velký muž, obtěžkaný obviňováním a popíráním, s předobrazem skutečného příběhu Anatola Broyarda, bývalého knižního editora *New York Times*, razantně popírající svůj původ. Příběhově je komplikovaný

²¹ Brauner, cit. d. Derek Parker Royal, s. 16.

²² Brauner, cit. d., 149.

²³ Parrish, ed, cit. d., s. 158.

i celý román, z celé trilogie nejsložitější. „Román se odehrává v jakési snové krajině, kde se dějí zlé věci, protože Philip Roth má zlé sny.“²⁴

Lidskou skvrnou celá trilogie vrcholí a v neposlední řadě se v ní propojují prvky obou předchozích knih. Jedním ze zásadních spojovacích článků je postava Nathana Zuckermana, vypravěče celého příběhu, jenž má kořeny svého zrodu již v mnohem rannějších Rothových románech (viz výše). K samotnému charakteru a úloze Zuckermana se ovšem ještě podrobněji vrátím v jedné z následujících kapitol.

Dalším nepřehlédnutelným pojítkem trilogie je hlavní postava „hrdiny“, jedince, který se proti vlastní vůli vlivem osudu a historických okolností vyčleňuje a je donucen vypořádávat se se zavedenými konvencemi společnosti, ztěžující, mnohdy až znemožňující vlastní svobodný život. Svádí vnitřní boj se svým nitrem, neustále musí volit a rozhodovat se ve jménu svého celoživotního záměru. Jde o další typicky rothovský rys, kdy je hlavní hrdina tragicky sražen ovšem z nicotných a zanedbatelných příčin.

Coleman Silk, jako hlavní postava příběhu, bojuje celý život se svou identitou, jejíž danou podobu odmítl již coby mladík přijmout. Na základě nabízených příležitostí formuje svůj život podle svých vlastních individuálních představ. Jeho současný příběh se odehrává na pozadí sexuální aféry Billa Clintona se stážistkou Monicou Lewinskou.

„Bylo to léto, kdy se – pomilonté – ukázalo, že ten mumraj, ten průšvih, celá ta šlamastika sahá mnohem hlouběji a nejde jen o něčí politický názor či morálku. Bylo to léto, kdy všichni mysleli na prezidentův penis a kdy život ve vší nestydaté necudnosti zase jednou vyrazil Americe dech.“²⁵

Ve svém pokročilém věku je falešně obviněn z rasismu lidmi, které na univerzitu sám nabíral a odchází. Vyhledá pozapomenutého spisovatele (Nathan Zuckerman) a vyžádá na něm sepsání svého životního příběhu, z jeho pohledu plného nespravednosti. Bez návaznosti na tuto událost navazuje sexuální vztah s výrazně mladší ženou a vystavuje se tak dalšímu společenskému tlaku.

„Vím, že každá chyba, kterou člověk může udělat, má obvykle sexuální urychlovač. Ale zrovna v téhle chvíli mi na tom nezáleží. Ráno se probudím, na zemi leží ručník, na nočním stolku stojí dětský olejček. Kde se to tady vzalo? Pak si vzpomenu. No je to přece proto, že zase žiju. Protože jsem zpátky v tornádu. Protože tohle se fakt život s velkým Ž. Nevzdám se jí, Nathane. Začal jsem jí říkat Voluptas.“ (Roth, str. 35)

²⁴ SÝKORA, cit. d. Mark Shechner, s. 151.

²⁵ ROTH, Philip. *Lidská skvrna*. Praha: Abonent, 2005. 284 s. Str. 11.

Faunia Farleyová je uklízečka a pomocnice na mléčné farmě s pohnutým životním osudem. I ona se vzepřela zavedeným konvencím, ale podlehla a je nucena vše přijmout. Ve vztahu s Colemanem ničeho nevyužívá, nejedná zjištěně. I přes prezentovanou prostotu myslí velice inteligentně a její jednání je podmíněno logickými úvahami.

Spisovatel a zároveň vypravěč příběhu Nathan Zuckerman se s Colemanem setkává až těsně před začátkem jeho vztahu s Faunií. Ačkoli se sám děje aktivně účastní, většinu času pouze vyhledává informace potřebné k celistvé představě o Colemanově životě a na jeho chod nemá zásadní zásluhu. Jeho nejcharakterističtější rysem je mísení reality a fikce při zprostředkovaném vyprávění příběhu.

Lester Farley je omezen autorem na postavu šíleného vietnamského veterána, jež je neustále užírá touhou po pomstě. Objevuje se v momentech, kdy je čtenář nejméně připraven a svou pomatenou myslí ještě více míchá zpřeházenou linkou fabule.

Profesorka Delphina Rouxová představuje jakýsi protipól Faunie, jak z hlediska společenského postavení, tak co do osobního přístupu k ostatním lidem. Především muži jsou její velkou nesnází. Obdiv společně s nenávistí dotváří podivný obraz feministické postavy a její role má pro komplexnost příběhu v románu nepostradatelné místo.

„Delphine Rouxová si jeho pohled vyložila naprosto špatně a trochu melodramaticky, když usoudila – k nedostatkům v její obratnosti patřil tenhle sklon činit nejen rychlé melodramatické závěry, ale eroticky podléhat melodramaticky okouzlujícím mužům – ,že by jí nejraději svázal ruce za zády, zatímco on, ze všech možných důvodů nechtěl, aby se vyskytovala někde poblíž. Přesto ji přijal. A pak spolu začali velmi vážně nevycházet.“ (str. 154)

Blíže se k samotnému významu příběhu budu vyjadřovat během následující literární analýzy, kdy na příkladech doložím uvedené teorie a zajistím tak celistvější pohled na *Lidskou skvrnu* jako na román.

Příběh hrdiny

Román *Lidská skvrna* je vytvořen velice složitou narativní strukturou, jejíž schéma by bylo skutečně jen velmi těžké přesně vykreslit. Pro rozřešení vycházejme proto z teorie Seymura Chatmana, který vidí příběh jako „kontinuum událostí předpokládající úplný soubor všech myslitelných detailů“²⁶ a jeho vztahu k narativu, klasifikovaného jako sdělení. Narativní

²⁶ CHATMAN, cit. d., s. 27

diskurs definuje jako „spojitý sled narativních *výpovědí*, kde *výpověď* je zcela nezávislá na konkrétním výrazovém médiu.“²⁷ A jelikož Chatman považuje narativ za typ komunikace, dostaneme se brzy k závěru, že „předmětem této komunikace je příběh, formálně-obsahová složka narativu; a komunikován je prostřednictvím diskursu, formálně výrazové složky“²⁸. Další pojem, který by měl být uveden je *událost*, obsah příběhu zastřešující *jednání a dění*. A právě tato *událost* ve spojení s *výpovědí* dává dohromady *výpověď události*, kterážto je dále rozdělována na *výpověď*, která událost buď *líčí* nebo *inscenuje*. To znamená, že existuje zřetelný rozdíl mezi vlastní narací (vyprávěním událostí) a inscenováním, tj. nezprostředkovanou prezentací. Příklad je možno uvést na *Lidské skvrně*, kdy za líčení můžeme považovat vypravování Nathana Zuckermana v úzké souvislosti s právě probíhajícím děním, a inscenování je v tomto případě skupina Zuckermanových historek hovořící o skutečnosti na vlastní kůži nezažité. Posunutí pojmu událost ještě hlouběji do příběhu dostaneme konfiguraci nazývanou osnova (plot). Což už sám Aristoteles ve své *Poetice* charakterizuje jako *uspořádání událostí*. Spisovatelovy možnosti ve výstavbě příběhu Chatman vidí jako takřka neomezené:

„Spisovatel může uspořádat události příběhu mnoha různými způsoby. O některých může pojednat podrobně, o jiných se téměř nemusí zmínit nebo je může dokonce vynechat, tak jako Sofokles vynechal všechno, co se přihodilo Oidipovi předtím, než v Thébách vypukl mor. Může zachovat chronologický pořádek, může ho deformovat, může použít posly nebo retrospektivy atd. Z každého takového uspořádání vzniká jiná osnova a ze stejného příběhu se dá udělat velké množství osnov.“²⁹

Tak jako *výpověď událostí* líčí, nebo inscenuje, tak samotné události dělíme na *jednání a dění*, v obou případech znamenající změnu stavu. Je-li jednání pro osnovu významné, označujeme činitele či trpitele za *postavy*. Událost se dá definovat i v rovině posloupnosti, kdy víme, že:

„...události v narativech jsou zásadním způsobem souvztažné, že se zřetězují a jedna z druhé vyplívají. Jejich posloupnost není podle tradičního názoru čistě lineární, nýbrž příčinná.“³⁰

Philip Roth se těchto principů také drží, a i když je jeho syžet sestavený značně nelineárně, kauzální návaznost nebývá těžké dohledat. V rámci jeho *Americké trilogie* je v románech *Americká Idyla* a *Vzala jsem si komunistu* jasně oddělená linie rámcového příběhu a Zuckermanova vyprávění. Prvně zmiňovaná objasňuje okolnosti a kontext, druhá

²⁷ CHATMAN, cit. d., s. 30

²⁸ CHATMAN, cit. d., s. 31

²⁹ CHATMAN, cit. d., s. 43.

³⁰ CHATMAN, cit. d., s. 45.

čerpá veškeré poznatky z událostí rámcového příběhu. Naopak *Lidská skvrna* neustále prolíná tyto dva světy, kvůli čemuž je určení reálného a fiktivního na úrovni románu výrazně složitější. V tento moment Chatman přichází s výrazem *naturalizace*, kterým objasňuje čtenářovo chápání složitě strukturovaných příběhů. Říká, že podstatou naturalizace není pouhé porozumění narativní konvence, ale „zapomenout“ na ni, na konvenční ráz, a v rámci procesu dekódování ji zařadit do vlastní interpretace. Nesmí se ovšem přitom opomenout, že události narativu podléhají hierarchické logice.

To už ovšem spadá do jiné Chatmanovy teorie, nejlépe aplikovatelné pro moji potřebu analýzy, a označuje se jako *teorie jádra a satelitu*³¹. Zjednodušeně řečeno, jde o čtenářovu schopnost sledovat volby v narativu. *Jádra* jsou takové události, bez kterých by došlo k rozbití narativní logiky. Naproti tomu *satelity* se dají vysvětlit jako méně významné události, které lze vypustit bez narušení dějové logiky. Nejsou nezbytností struktury, také sebou nenesou možnost výběru, pouze „rozvíjejí rozhodnutí, ke kterým došlo v jádrech.“³² Ostatně jak Chatman doslovně píše ohledně vymezení jader:

„V klasickém narativním textu závisí v kterémkoli okamžiku správná interpretace událostí na čtenářově schopnosti sledovat nepřerušovanou řadu voleb a vidět pozdější jádra jako důsledky jader předchozích.“³³

Aplikováno v praxi, když Zuckermana navštíví rozlícený Coleman Silk, člověk, o kterém spisovatel do té doby nikdy ani neslyšel, a nabídne mu jako námět pro knihu vlastní životní příběh, je logické, že Zuckerman stojí před možností volby. Je zcela v jeho rukách, jestli se rozhodne nabídku přijmout, nebo vyžene hysterického starého muže ze dveří jako malé děcko. Tím získáváme první jádro, neboli rozhodnutí³⁴ Nathana Zuckermana napsat knihu. Sledováním další volby v řadě, což by pravděpodobně mohlo být posunutí vztahu Zuckermana a Silka na hranici upřímného přátelství zpečetěného společným spontánním tancem. Druhou linii příběhu můžeme sledovat na Silkově příběhu tvořící jádro a to sice, rozhodnutí navštívit právě Nathana Zuckermana a žádného jiného spisovatele, dále navázat vztah s univerzitní uklízečkou, a rozhodnutí v historii časové osy příběhu prohlásit se za bělocha. Satelitem, neboli obohacujícím prvkem, by potom mohla být postava Herba Kebleho a jeho vztah se Silkem. Kdyby se Coleman rozhodl mu nepřidělit profesorské křeslo, nemělo

³¹ Tato teorie je již v práci aplikována na fabuli románu v předchozí kapitole.

³² CHATMAN, cit. d., s. 55.

³³ CHATMAN, cit. d., s. 54.

³⁴ I když Zuckermanova zcela první reakce na Colemanovu nabídku byla odmítnutí, dá se celá situace chápat v Colemanův prospěch. Zuckerman totiž s knihou pomáhá a navíc podporuje od počátku silné přátelství s Colemanem.

by to pravděpodobně na vývoj příběhu zásadní vliv. Ovšem kvůli neustálému překrývání obou rovin vyprávění (jak Zuckermanovy, tak Silkovy), a připočteme-li k tomu zcela evidentní nejasnost ve věrohodnosti předkládaných informací a mnoho časových rovin příběhu i diskursu, je přesné rozlišení a určení jader a satelitů prakticky nemožné.

Postava Colemana Silka coby hlavního hrdiny románu je v mnoha ohledech vykreslena nejasně a ploše.³⁵

Jak jsem se zmínila na začátku předchozího odstavce, Coleman Silk se mi jeví jako postava spíše plochá než plastická. Čtenář může být sice zpočátku překvapen množstvím informací, které se přímo od něho samého dozvídáme, vzápětí nám ovšem dojde, že veškeré takto získané vědomosti spadající ve prospěch zásadních autorových témat a Coleman Silk je tak spíše Rothovým nástrojem než silnou, nezávislou postavou. Silk neudělá ani krok stranou, aniž by to nemělo přesné vyznění jdoucí ruku v ruce s Rothovým hlavním záměrem. Na životu Američana, obtěžkaného osudově stíhanou, poválečnými přistěhovalci v rodokmenu a výjimečnou barvou kůže, ukazuje, jak se jedinec může vypořádat se těmito, životem do vínku danými, břemeny. Příběh muže, kterého sledujeme v posledních letech jeho života, je zatížen dlouhodobými výčitkami. Jenomže jeho postoj k celé události je dá jen stěží chápan jako duchapřítomný. Odporovat mi co do plochosti této postavy je možné už slovy Chatmana, který mluví o plastických postavách jako o těch, co „dokáží vzbuzovat hlubší pocit důvěrnosti, navzdory tomu, že „nedávají smysl“³⁶. Plasticitu to ovšem Silkovi nepřidá.

³⁵ Obecné teorie mluví o funkci postav ve smyslu tvrzení, že: „postavy jsou produkty osnov, mají funkční status“ (Chatman, cit.d., s. 116), jak tvrdí formalisté a někteří strukturalisté, nebo rozvíjející verze francouzských naratologů hovořících o postavách, jenž „představují spíše prostředky než účely příběhu“ (Chatman, cit. d., s. 116). V návaznosti na zadání mé práce upřednostňuji analýzu postavy jako člověka v reálném světě románu, který se prezentuje lidským chováním. Takovou představu splňuje A.C.Bradley, který analýzu postavy vidí jako *klouzání*, hledání nejuvštějšího popisu. Ten dokonce zašel v analýze postavy natolik daleko, že v Shakespearových textech hledal drobnosti vedoucí co k nejpřesnější výstavbě postavy, aby tak došel až k samotné příčině jejich motivů. Přejít mezi nejrůznějšími definicemi a přímou psychologickou analýzou pak přináší Roland Barthes již v roce 1966, kdy i přes tvrzení, že „pojem postavy je druhotný, zcela podřízený pojmu děje“ připouští:

„[...]na jedné straně tvoří postavy (ať už je nazýváme dramatis personae nebo aktanty) nezbytnou popisnou úroveň, mimo níž jsou zápisy drobných jednání nesrozumitelné, takže je možno říci, že na světě neexistuje jediný narativ bez osob nebo alespoň bez činitelů. Avšak [...] tyto velmi početné „činitelé“ nemohou být ani popsány, ani klasifikovány jako „osoby“ buď proto, že „osobu“ považujeme za formu čistě historickou, omezenou na některé druhy [...], nebo proto, že osoba je vždy jen kritickou racionalizací, kterou naše doba vnucuje čistě narativním činitelům.“ (Chatman, cit. d., s. 120)

V Barthesových následujících pracích se stále častěji objevuje termín *rys* a *osobnost*, schované pod křídlo narativních vlastností odkrývané vlastním *sémickém kódu*. Chatman také v této souvislosti píše, že „životaschopná teorie postavy by si měla uchovat otevřenost a zacházet s postavami jako s autonomními bytostmi, nikoli jen jako s funkcemi děje.“³⁵ Stejně tak schvaluje i vlastní čtenářovu interpretaci a subjektivní vyvozování o charakteru postav.

³⁶ CHATMAN, cit. d., s. 138.

Colemanu Silkovi sice věřím uvědomování si následků celoživotních činů a lítost s nimi spojenou, nic to ale nemění na faktu, že to byl sice člověk nadaný inteligencí, vynikající i ve sportu, ovšem přesto se nejednou zachoval jako slaboch.

Vypravěč, šílenec

Nathan Zuckerman je v podstatě jakýsi stínový hlavní hrdina. Je pro čtenáře jediných zdrojem informací a vodítek a stylizuje Silkův příběh do roviny člověka, který se snaží utéct před svým vlastním životem. Jeho výklad příběhu je sice od počátku předkládán se samozřejmostí a často až nadmíru upřímně, ovšem jak se dovídáme v závěru románu, jeho spolehlivost jako vypravěče je velice snadno zpochybnitelná. On sám na posledních stránkách přiznává, že až nyní se dobírá ke skutečné pravdě a klade si otázku: „Dají se takové věci vůbec zjistit?“ Jasně tím dokládá již dlouho tušený fakt, že Zuckerman získává přímé informace pouze od samotného Silka, nezapírá, že s Faunií se setkal osobně pouze párkrát a jen na krátkou chvíli, profesorku Rouxovou dokonce na vlastní oči nikdy ani neviděl. A přesto ve čtvrté kapitole čteme nanejvýš soukromý až intimní vnitřní monolog Delphiny Rouxové. Jak se k němu mohl Zuckerman vůbec dostat? Odpověď je více než jednoduchá, vymyslel si ho. Stejně jako si vymyslel, dotvořil nebo se doslechl celou řadu faktů, pro celé utváření příběhu nepopíratelně zásadních. Ač zpočátku bereme jeho veškerá vyjádření jako pravdu, ke konci románu nám dochází, že Nathan Zuckerman je více kouzelník se „zaručenými pravdami“ než po faktech prahnoucí spisovatel. Je pravdou, že svoji funkci literárního vypravěče Zuckerman často narušuje, ovšem činí tak bez jakéhokoliv užití zcizovacích efektů. Vzhledem k literární konvenci, kdy je jednou z vypravěčových priorit prokázat svoji vlastní spolehlivost a věrohodnost, hraničí Zuckermanovo jednání s příznačným „pohráváním si“ se čtenářem. Tak jako v jeho realitě se postavy tváří jako plastické a plné života, tak při jeho vyprávění jsou postavy zplošťovány a pozbývají plnosti. Jisté teoretické vysvětlení přináší v *Příběhu a diskursu* citovaný Robert Alter, který podobný typ románu chápe jako *sebereflexivní*.

„Sebereflexivní román je román, který systematicky staví na odív svůj statut uměleckého díla a který tak zkoumá problematický vztah mezi zdánlivě reálným artefaktem a realitou.[...] V plně sebereflexivním románu se od začátku do konce [...] projevuje trvalé úsilí vyvolat u čtenáře dojem fikčního světa jakožto autorského výtvoru, zkonstruovaného na pozadí literární tradice a konvence.“³⁷

³⁷ CHATMAN, Robert Alter cit. d., s. 172.

Je otázkou, do jaké míry lze Nathana Zuckermana považovat za autobiografickou postavu. Však podle mého názoru, pro autora Rothových kvalit je pouhé dlouhodobé vydržování jedné literární postavy minimálně podezřelé. Je sice pravdou, že i Zuckerman prochází během rozličných románů různými stadii života, nálad a postojů, ovšem jádro jeho podstaty zůstává stejné. Až na výjimky jde o vypravěče, glosátora nebo lehkého manipulátora, do samotného jádra děje málokdy zasahujícího. Stojí jakoby stranou nezastavitelného běhu času a přináší nám, čtenářům ze skutečného reálného světa, s jasnou naléhavostí, události probíhající jak v prostředí našeho bydliště, tak na druhé straně společenské vrstvy. A Roth jako autor v podstatě stejným způsobem přináší své příběhy čtenářům, ačkoli schovaný za prostředníka jménem Nathan Zuckerman.

Wayne Booth tuto třetí entitu (první je autor, druhý vypravěč, v rovině diskurzu) nazývá *implikovaný autor* a definuje:

„Když [reálný autor] píše, nevytváří jednoduše nějakého ideálního, neosobního ‚člověka vůbec‘, nýbrž implikovanou verzi ‚sebe sama‘, která je odlišná od implikovaných autorů, s nimiž se setkáváme v dílech jiných lidí.“³⁸

Jinými slovy, Rothovo sdělení reálného autora k nám, jako k reálnému čtenáři, doputuje tak jako tak, ovšem skrze implikovaného autora (dále možného vypravěče a adresáta) a implikovaného čtenáře. Slovem „implikovaný“ lze do určité míry chápat v tomto smyslu jako „vždy přítomen“. Autor je pak v roli vypravěče natolik autobiografický, že může být v jistém smyslu považován za jedno. Jistým alibismem je pak tvrzení, že autory samotné nelze činit zodpovědné za činy autorů implikovaných.³⁹ Ovšem v případě Zuckermana bych spíše tvrdila, že Roth má svého svěřence až příliš pod kontrolou. O vypravěči se z jeho osobního života dovídáme pouze kusé informace, jako je rodinný nebo zdravotní stav. Co se jeho charakteru a vlastností týče, nevíme mimo postoj k Clintonově aféře a Silkovu životu nic osobního. Vypravěč zde plní svou přesně zadanou úlohu a slovy S. Chatmana: „Tam, kde by jiní nechali čtenáře, aby k tomuto závěru dospěl sám, lawrencovský vypravěč mu mnoha slovy sdělí, co ‚našel‘.“⁴⁰ Pravděpodobně z toho důvodu, aby si čtenář nenašel nějaké jiné

³⁸ Chatman, Wayne Booth cit. d., s. 152.

³⁹ Implikovaní autoři jsou dílem reálného autora stejně jako postavy, tím pádem by měli mít i stejný autorský status. Odvádět vinu za činy postav od autorů není odpovědné, už jenom z důvodu, že postavy, tak jako implikovaný autor, by bez reálného autora nikdy nevznikly. Jsou sice dílem jeho uměleckých představ, ale také současně zastávají osobní postoj reálného autora. Jakkoliv nereálné jsou vytvořené postavy, stále vznikly z nápadu autora, který je reálným člověkem. Tím pádem se jeho myšlenky musejí na ně alespoň minimálně přenést, byť pouze ve vzdálené či přetvořené formě.

⁴⁰ Chatman, cit. d., s. 238.

vysvětlení. Míra stylizace milostného vztahu Colemana a Faunie nemusela být vůbec natolik poetická, jako si ji Zuckerman líčil. Díky němu ovšem tento vztah dodává celému příběhu romanticky přitažlivý nádech.⁴¹

V názvu kapitoly jsem vedle vypravěče uvedla také šilence, čímž jsem měla na mysli postavu Lestera Farleyho, psychicky vyšinitého veterána. Tuto nevyváženou kombinaci jsem zvolila především pro poukázání na vzniklý kontrast, kdy Zuckerman a jeho pochody jsou plně v rukách autorových avšak Farley vytrvale uniká Rothovu pevnému vedení. Veškeré jeho promluvy jsou ryzí fabule vypravěče, on sám se k průkaznější přímé řeči dostává až na úplném závěru příběhu. Takováto postava dává filozoficky laděnému příběhu potřebný dramatický spád, a zajišťuje tak potřebné katalyzátory pro dějový posun. Jeho největším činem příběhu je pak, mimo občasnou terorizaci Faunie, údajná účast na osudné dopravní nehodě. Ani v nejmenším však nepadne jakýkoliv důkaz o jeho vině, vše vzniká v hlavě Nathana Zuckermana. Dalo by se dokonce říct, že i Les Farley je čistě vypravěčovým výmyslem.

Nejvýrazněji se Les Farley očima Nathana Zuckermana projevuje při návštěvě Velké Zdi společně s ostatními veterány, kdy jim tato zkušenost má přinést další příležitost, jak se vyrovnat s válečnou minulostí. Z každé věty lze cítit Lesterův odpor vůči nabízenému dobru, nechut' vůči lidem, kteří se válečným vysloužilcům, i když trochu křečovitě, snaží pomoci se aklimatizovat. Sám nevidí východisko z pomateného stavu své mysli, ví, že to jen tak nějaká terapie nezahojí. Nenávidí svět za to, co kvůli němu musel prožít. Když je později znovu ukázán v popředí děje, v okamžiku příjezdu ve svěrací kazajce do nemocnice pro veterány, Zuckerman si na něm hojí zadostiučinění ze ztráty přítele (Colemana Silka) a svaluje na něj vinu za onu dopravní nehodu. Zobrazuje ho v prostředí, kam podle něho patří od začátku. V blázinci. Formou rozhovoru s tamní doktorkou učiní Farley doznání:

„Co jste si myslel?“ „Nemyslel jsem.“ „Něco jste si musel myslet.“ „Nic.“ „Kdy jste nasedl do toho auta?“ „Po setmění.“ „Večeřel jste?“ „Ne.“ „Jak jste si vysvětloval, že nasedáte do auta?“ „Věděl jsem proč.“ „Věděl jste, kam jedete?“ „Abych ho sejmul.“ „Sejmul koho?“ „Toho Žida. Toho žid'áckého profesora.“ „Proč jste to udělal?“ „Abych ho sejmul.“ [...] „Já je nezabil.“ „Kdo je tedy zabil?“ „Zabili se sami.“ (Roth, cit. d., s. 205)

Jedinou příčinou jednání této postavy je pomsta. Viní Faunii, že kvůli její nezodpovědnosti uhořely jejich děti. Chce se pomstít, zbavit se tak výčitek. Vzdáleně by se

⁴¹ Je samozřejmostí, že postava Nathana Zuckermana si zachovává většinu svých vlastností a přístupů napříč romány, kde se vyskytuje, s přihlédnutím na jeho aktuální věk. Vyplývá z toho, že jedním z principů Rothovy tvorby je jeden charakteristický rys postavy, ze které později vychází.

zde dala vydolovat paralela s Colemanem, který v životě zápasí s podobnou vnitřní trýzní. I když naprosto z jiného důvodu, jiným způsobem a zcela odlišnou mentalitou.

Nejzásadnější moment pro, alespoň částečné, pochopení Farleyho je závěrečná scéna, kdy k pokojně rybařícímu Lesterovi přichází v tu chvíli neutrálně působící Zuckerman vyjasnit okolnosti jeho účasti na smrti milenců. Nathan navzdory faktu, že před ním v naprostém klidu posedává údajný šílenec, vrah a násilník, promlouvá stejně vyváženě, jakoby ani neměl v hlavě jeho nezpochybnitelné obvinění. Les ovládá celou situaci stylem starého, moudrého muže a vyprovodí Zuckermana vyzrazením ‚tajemstvím‘, kde na jezeře ryby nejlépe berou. Nepadne ani slovo o dopravní nehodě, vině nebo spravedlnosti. Ve vzduchu visí podivná chápající nálada, jakási odzbrojenost vším tím klidem. Prohodí jen pár slov nad Zuckermanovou budoucí knihou, válečnou minulostí a pokojně se rozejdou. Dalo by se to v kontextu celého příběhu charakterizovat jako čistě absurdní situace, poněkud vyvracející dosavadní představy o Lesterovi.

Závěr románu má v sobě, navzdory na první pohled absurdní koncepci, hluboké téma. Farley Zuckermanovi přislíbí, a posléze i vyzradí své velké ‚tajemství‘. Kde a jak je na jezeře nejlepší chytat ryby. V příběhu je každá postava stíhána nějakým životním tajemstvím, které je v rámci děje postupně vyzraženo a tím pádem znehodnoceno. Coleman Silk není běloch, ale afroameričan, který se rozhodl tuto skutečnost zapřít a zavrhnou tím svoji rodinu a kořeny, Faunia se přes veškeré důkazy cítí vina za smrt svých dvou dětí a Delphina Rouxová je až patologicky zamilována do Colemana. Zuckerman v tomto ohledu nepotřebuje pro začlenění do skupiny hlavních postav také své vlastní tajemství, jelikož on sám je hlavní postavou spíše pro čtenáře než pro účastníky samotného příběhu. Zůstává tady Lester Farley, blázen s posttraumatickým šokem, od kterého se očekává minimálně přiznání k vině na dopravní nehodě, jež zavinila smrt milenecké dvojice. Místo toho přichází Roth s neuvěřitelným faktem, naprostým popřením Zuckermanovi teorie o Farleyho vině, veterán mu s upřímností sdělí nejlepší místo pro rybaření. Je možné považovat tento moment za autorovu hříčku vůči čtenáři, mnohem pravděpodobněji je to však doklad Rothovi spisovatelské geniality.

FF – Femme fatale židovského černocho

Faunie Farleyová je čtenáři představena jako žena nižší společenské vrstvy hned na začátku. Působí ve vyprávění jako dokreslující prvek, pomocná částice pro hlavní hybatele příběhu. Od ní osobně se nedovíme nic, vše je přeneseno přes Silka k Zuckermanovi. Vše, co

o ní zjistíme je vlastně vykreslení vypravěčovy představy. Faunie v roli sexuálního objektu, nabízející povyražení staříkovi na sklonku jeho života. Vizuálně si ji můžeme představit pouze z tohoto popisu:

„Měla úzké rty, rovný nos, jasně modré oči, dobré zuby a výraznou spodní čelist, a ten droboučkový polštářek pod obočím byl jediný exotický znak, jediný emblém dráždivosti, něco nalitého touhou. Také vysvětloval hodně z toho, co bylo na jejím tvrdém, bezvýrazném pohledu zneklidňující a temné.“ (Roth, cit., d., s. 47)

I v tomto subjektivně zbarveném líčení je však těžké uvěřit, že tomu tak skutečně bylo i v Silkových očích, neboť jde opět o přenesenou informaci. Jak moc významnou pro osud Colemana Silka skutečně byla, se můžeme pouze domnívat, vzpomínky z její minulosti jsou jenom výplodem vypravěčovy představivosti. Představuje ji jako ženu tvrdě zkoušenou životem, prostou, ale inteligentní. Nejrozsáhlejší ukázkou charakteru nabízí v pasáži, kdy se Faunie ptá, jakou nejhorší práci v životě kdy dělala. Jedná se samozřejmě o čistou fikci, vedenou mezi Faunií a Colemanem, však přesvědčivost a logická souhra události vede ke snadnému přijetí. Uklízela jistý srub poté, co se v něm duševně nemocný člověk zastřelil ránou z brokovnice do hlavy. Dřela v krvi, kouscích kostí a vtíravém zápachu. Drsný zážitek, který ji sice poznamenal na celý život, ale nezničilo ji to. Následně ji Coleman převypráví celý svůj životní příběh, po pravdě a bez onoho tajemství.

„Stačilo jim, že se mohou chovat jako dva lidé, kteří spolu nemají vůbec nic společného a zároveň si vybavovat, jak všechno, co v nich je neslučitelné, veškeré lidské rozpory, z nichž vychází všechna ta síla, dokážou rozpustit na orgasmickou esenci. Stačilo jim to, aby je jejich dvojí život naplňoval vzrušením.“ (Roth, cit. d., s. 45)

Coleman přiznává, že první impuls k navázání vztahu s výrazně mladší ženou byl sexuální pud. Zajímavostí ovšem zůstává, že není nijak objasněna okolnost, za které se tyto dva mohli intimně sblížit. Potkávali se sice pracovně na chodbách nebo v jiných univerzitních prostorách, ale přímý moment pověstné „přeskočené jiskry“ není čtenáři nikdy objasněn.

V době, kdy se již spolu častěji intimně vídali, se odehraje jedna významná a mnohé dokreslující chvíle. Coleman vyzve Faunii, aby mu zatančila na stejnou píseň jako před mnoha lety Steena. Ona to bez okolků, přirozeně přijme a Coleman si ji prohlíží a přemýšlí o ní.

Faunia působí sebevědomě, jistě, taková žádost od muže ji ani v nejmenším nerozhodila. Coleman v jejich pohybech čte celou historii jejího života, současné starosti i denní dřinu na farmě. Užívá si blízkost o tolik mladšího těla, snaží se ji co nejvíce pochopit, poznat ji. Přesto se styl jeho myšlenek přehoupne od distingovaného obdivování ženského těla

po naturalistický popis skutečnosti. Vytváří pro Faunii její vlastní myšlenky. V důvěrné a uvolněné atmosféře vykládá o svém otčímovi, který ji od malička sexuálně zneužíval. Z Colemanovy strany je patrná velká snaha po pochopení, ale i jistá nejistota z těžkého osudu tak blízké osoby.

Nepřemýšlí ovšem o možném krachu z důvodu společenských nerovností. Naopak, pro ni sociální konvence neplatí již dávno, od dob, kdy se musela jako malá dívka vzdát tradičních ženských snů. Je tedy jasně patrné, že jejich vztah je vzájemný, intenzivní, ale v žádném případě pouze fyzický. Oba o tom druhém hluboce přemýšlí, jsou fascinováni zcela jiným životem. Plně se respektují. Ostatně jejich vztah je evidentní paralelou na sexuální aféru Billa Clintona s Monicou Lewinskou, probíhající v reálném čase děje příběhu.

Poslední zmínku o literární postavě Faunie Farleyové bych ráda věnovala jejímu zalíbení v zajetí odchované vráně. Právě tato vrána se jí stala ‚spřízněnou duší‘, Faunie v ní objevila podobný příběh, životní cestu. Také jako ona je mimo většinovou společnost, která ji nepřijímá, jelikož je jiná jednak ze své podstaty, ale především vlivem událostí, na které ona osobně neměla valný vliv. Nemohla se rozhodnout, jestli ji otčím bude zneužívat, že její manžel je blázen, že při tragédii zahynuly její dvě děti. Je stejně jako tato ostatními vránami nepřijatá Lidská skvrna, jak ji vypravěč sám přirovnává. Na znamení jejich spojení u ní v kleci nechává prsten, který dostala od Colemana. Hodnotný šperk. Vrána ho ale bude mít na hraní, Faunie o podobné statky nestojí.

Postava negramotné ženy z nízkého společenského kruhu vyniká nejvíce právě v kontrastu s Colemanem Silkem, s prostředím bezpodmínečně vyžadující vysokou úroveň vzdělání. Obecně je na pozadí celého vztahu cítit neustálý společenský tlak, vytvářený předsudky a nepodloženým pohrdáním. Velikou otázkou té doby nastolila změna společenských rolí, kdy i ženy se stále více a radikálněji prosazovaly v pracovním životě, a tím pádem šlo o to ukázat, jaký vzorec je ten správný, co je vlastně správné. Morálka jako taková má totiž v sobě mnohé nesrovnalosti spojené s všeobecným společenským vývojem. Roth tím v podstatě odkazuje na Hawthorna, který americké puritány představuje jako typ lidí s nekontrolovatelnou nenávistí vůči základním lidským emocím a dokonce mezi prvními přišel na to, že tzv. ‚základní americké hodnoty‘ nejsou nic jiného než utlačovatelská mánie.

Román ve filmu

Ve dvacátém století prošla forma románu velkým přerodem. Prozaická narace se odvrací od mimeze směrem k vědomí sebe sama a jeho podstata se tím dělí na dvě části. Populární a elitní román. James Monaco ve své knize *Jak číst film* píše: „Populární román (James Michener, Stephen King, Danielle Steelová), který je nyní tak úzce spojený s filmem, že někdy vznikne přímo jako scénář, a elitní román (Donald Barthelme, Frederick Busch, Milan Kundera), kde vzniká „umělecké“ avantgardní dílo.“⁴² Philip Roth by se jako tvůrce pravděpodobně přiklonil spíše ke druhému typu dělení, ovšem s jeho prací bylo nadále pro filmové účely zacházeno jako s populárním románem.

Monaco se ve svém srovnání filmu a románu zabývá jasně patrnými rozdíly plynoucí z odlišného způsobu prezentace narace. Mluví o časovém rozmezí, kdy film má k dispozici nepoměrně kratší dobu na realizaci než román, a hledisku podrobností, v jakém film sice slovy nedosáhne kvalit a hlavně kvantity románu, ale událost převede do obrazu a tím získá v kratším úseku podobného efektu jako psaná forma. Dostává se ovšem k nejzásadnějšímu rozdílu filmu a románu a to je původ vyprávění. Román je nám předkládán očima autora, díky kterému vidíme pouze to, co on dovolí. Film má však zcela rozsáhlejší možnosti. James Monaco dokonce píše, že „ filmy jsou také víceméně vyprávěné svými autory, ale vidíme a slyšíme mnohem víc, než režisér nutně musel zamýšlet.“⁴³ Romanopisec vše stylizuje svým úhlem pohledu, svojí vlastní perspektivou, naopak v případě filmového média má divák možnost nahlédnout na události ze širšího úhlu pohledu, svými vlastníma očima. Je tím pádem pánem výběru, jeden detail může upřednostnit před druhým. V případě románu *Lidské skvrny* je pozice vypravěče ještě více zdůrazněna faktem, že Zuckerman nám předkládá svoji verzi příběhu v často nezpochybnitelné formě, že na dokreslení událostí vlastními podrobnostmi nám už prostor v podstatě nezbyvá. Filmový Nathan má na rozdíl od toho literárního výrazně menší pole působnosti, k tomu se ovšem podrobněji vrátím až v průběhu kapitoly.

Polská filmová teoretička Alicja Helmanová shrnuje ve své knize *Tvořivé zrady* mnoho dosavadních přístupů a přináší i své vlastní postřehy. Hovoří o adaptacích jako o zdroji inspirace pro celou řadu filmových tvůrců již od počátku filmového věku. V literárních předlohách nacházeli ty správné příběhy ke zfilmování, ulehčovalo jim to velice podstatnou část práce při hledání správného základu. Režiséři se také vedle notné dávky inspirace stále

⁴² MONACO, James. *Jak číst film*. 1. Vydání. Albatros, 2004. 740 s. Str. 44.

⁴³ Monaco, cit d., s. 42.

častěji stavěli před otázku, jaký je ten pravý recept na dobrou filmovou adaptaci literárního díla. Bylo jasné, že pilířem pro úspěch byla práce s materiálem, a že některé romány jsou více „filmové“ a jiné nikoliv. Přesto to řadu režisérů neodradilo a některé projekty, jež byly předem odsouzeny k zániku, dopadly nad očekávání dobře. Plyne z toho mimo jiné i platný fakt, že adaptace jsou do jisté míry dílem intuice, těžko postihnuteľného jevu⁴⁴.

Lidská skvrna se v koncepci pravděpodobně nejvíce přibližuje transferu⁴⁵. Pro podložení svého tvrzení a reálného uvedení do praxe, Brian McFarlane se odvolává na již zmiňovaného Rolanda Barthesa, doslovně na myšlenku „že vyprávěný příběh se skládá z distribučních funkcí (vlastních funkcí) a funkcí integračních (indicií).“⁴⁶ Barthes tyto funkce rozděluje dále na základní funkce a katalyzátory. Podle McFarlanova se základní funkce vztahují k těm akcím, jež jsou pro vyprávění velmi zásadní, neboť vytvářejí možnosti pro rozvíjení příběhu. Spojením více základních funkcí se tedy staví fundamentální kostra vyprávěného příběhu a „svazek dvou funkcí tohoto typu má dvojí motivaci – chronologickou a logickou.“⁴⁷

Porovnáváním výsledné struktury filmového produktu a literárního podkladu se dostaneme k závěru, že vzniká obraz (transparentní) plný podrobností a rozdílů. Obecně řečeno, je prakticky i teoreticky nemožné, aby předloha i adaptace dosáhly při porovnání rovnocenného výsledku. Filmové médium zákonitě předlohu změní. Míra a uspořádání

⁴⁴ Způsobů adaptace existuje nepřehledně mnoho. A tudíž je fakticky nemožné, shrnout je teoreticky do nějakého uceleného dělení. Geoffrey Wagner se v roce 1975 snažil popsat filmové nakládání s literaturou a rozdělil adaptace do tří základních druhů. Transpozice, komentář a analogie. Vystavěl tuto teorii na dělení užití literárního podkladu ve finální filmové verzi. V prvním případě jde o prosté přenesení románu na plátno, v komentáři si film z literární předlohy vezme většinu, ale vše podléhá záměru adaptátora. Analogie pak s románem zachází jako se vzdálenou inspirací, výsledný film má v podstatě i jiný umělecký cíl. Podobnou verzi teorie ohledně věrnosti vůči překladu zaujímá i koncepce navržená Michaelem Kleinem a Gilian Parkerovou. Historie adaptační teorie pak pokračuje přes Dudleyho Andrewa, který posouvá přístup více k myšlence všeobecnějšího dělení. Jeho skupiny se označují jako výpůjčka, transformace a křížení. Vypůjčovat je možno veškeré prvky literárního podkladu, ideu, téma, konkrétní scénu. Slouží to k jakési dodané prestiži vzniklému filmu, jelikož byl vytvořen prací s důstojným základem. O transformaci mluví Alicja Helmanová jako o „reprodukcii podstatných rysů originálu, tedy o osobitě pojímané věrnosti“. Termín křížení používá Dudley Andrew v případě, kdy text je zachován v co nejširší míře. Vývoj teorie je tím opět posunut a v nejnoveji vydané knize o adaptaci Brian McFarlane přichází s další verzí. Rozlišuje pouze dva stěžejní modely, situaci transferu a vlastní adaptace. (Helmanová, cit. d., s. 134-135)

HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady*. 1. Vydání. Národní filmový archiv, 2005. 500 s. ISBN 80-7004-119-6.

⁴⁵ „Transferu podléhá to, co patří k vyprávěnému příběhu [*narrative*], co není spjato s jedním sémiologickým systémem a může být přímo přeneseno do filmu. Naproti tomu to, co patří k vypovídání [*enunciation*], které je vázáno na jeden sémiologický systém, vyžaduje vlastní adaptaci. Jinak řečeno, jejím předmětem je výrazový aparát, díky němuž může být vyprávěný příběh podán.“ (Helmanová, cit. d., s. 135).

⁴⁶ Helmanová, cit. d., s. 136.

⁴⁷ Tamtéž, s. 136.

změněného (základních funkcí) literárního podkladu pak logicky vyvolává odpovídající nespokojenost u diváků.⁴⁸

Okolnosti vzniku

Robert Benton, režisér *Lidské skvrny* (2003) neučinil tímto snímkem nijak výjimečný krok ve své filmové kariéře. Začínal jako scénárista gangsterského filmu *Bonnie a Clyde* (1967), která se stala filmovým hitem až o pár let později. Scénář napsaný společně s partnerem Davidem Newmanem, jim byl zprvu striktně odmítán, až režisér Arthur Penn vytvořil z příběhu loupeživé dvojice významný snímek. Režirovat začal Breton poprvé ve snímku *Mizerná banda* (1972) a navázal na své scénáristické úspěchy. Pravděpodobně na tom svůj podíl měl i samotný scénář filmu, na kterém se společně s ním podílel i David Newman. Nejúspěšnější byl při režii i vytvoření scénáře dramatu *Kramerová versus Kramer* (1979) s Meryl Streepovou a Dustinem Hoffmanem v hlavních rolích. Jednalo se o první Bentonův přepis literární předlohy⁴⁹ a podle získaných cen Americké filmové akademie za scénář a režii⁵⁰ se úsilí vyplatilo. Podle Bentonovy filmografie by se zdálo, že ho zajímají nezvyklé lidské osudy, vystavené silné vnější konfrontaci. Jde-li o dvojici či pár, pak ještě lépe. Není tedy nikterak překvapující, že si *Lidskou skvrnu* zvolil jako svůj desátý, čistě režisérský projekt, po nepříliš zdařilém období se snímky *Nadine* (1987) nebo *Soumrak* (1998). Scénáře se chopil také profesionální scénárista Nicholas Meyer. Hlavní ženskou roli ztvárnila Nicol Kidmanová a do role Colemana Silka byl obsazen Anthony Hopkins. Nathana Zuckermana představoval Gary Sinice a šíleného veterána Lese Farleyho Ed Harris. Silkova mladší varianta užívaná v retrospektivním vyprávění byla přidělena Wentwothovu Millerovi. Hlavních producentů⁵¹ bylo hned několik, a to převážně ze Spojených států, Německa a Francie. Možná právě národní rozpolcenost byla jedním z důvodů, proč snímek podle názorů kritiků i laické veřejnosti příliš nepochodil. Například kritička Barbora Šťastná z časopisu *Premiere*⁵² ani trochu nepodceňuje sílu literární předlohy, ovšem zdůrazňuje nesnadnou orientaci ve spleti dějových komplikací a upozorňuje na poněkud vyprázdněné chování

⁴⁸ K tématu adaptační teorie bych ještě ráda zmínila myšlenku Alicje Helmanové, že „adaptace není svědectvím reálného, individuálního aktu četby, ale svědectvím jejího virtuálního typu, četby určitého společenství v určitém čase a místě.“ Záleží tím pádem na osobní interpretaci filmového tvůrce, stejně tak jako na dobovém a zeměpisném kontextu. (Helmanová, cit. d., s. 139).

⁴⁹ *Kramer vs. Kramer*, autor Avery Corman, 1977.

⁵⁰ Film proměnil celkem pět nominací, kromě režie a scénáře obdržel cenu ještě Justin Hoffman za hlavní mužský herecký výkon, Meryl Streepová za nejlepší ženský herecký výkon ve vedlejší roli a film roku 1977 získal i ocenění za nejlepší film roku.

⁵¹ Gary Lucchesi, Thomas Rosenberg, Scott Steindorff.

⁵² ŠŤASTNÁ, Barbora. *Lidská skvrna* 2004 [online]. Časopis Premiere. [citováno 10. 4. 2012]. Dostupné z WWW: http://premiere.maxim.cz/film/474/lidska_skrvna.html.

postav, kdy emoce skrze filmové plátno na diváka nedokážou dolehnout. S tímto nedostatkem se potýkal i kritik *New York Times* A. O. Scott: „Jednotlivé silné filmové momenty působí jako výňatky z chybějícího celku, elegantně vybavené pokoje v domě, kde byly veškeré nosníky a trámy odneseny pryč.“⁵³ Zajímavým způsobem se také vyjadřuje o porovnání předlohy a Bentonova zpracování, kdy film označuje jako zdařilou podobu díla, které k literární předloze přistupuje střízlivě a svědomitě. Právě zde však A. O. Scott vidí zásadní rozdíl, neboť Rothův román není svědomitý, nebo dokonce úzkostlivě zdvořilý. Je plný hněvu, osobní bouře, obrany sexuálního vztahu bořícího mýty společenských konvencí, vymezujícího puritánskou společnost Ameriky nedávných let. A samozřejmě román poodkrývá tajemství rasové identity a lidského stáří. Oproti tomu filmový kritik Roger Ebert přispívající do *Chicago Sun – Times* sice také zpochybňuje důvěryhodnost příběhů jednotlivých postav, ovšem na druhou stranu vyzdvihuje jejich charakterové pojetí, jež podle něho vytváří ucelené, skutečné bytosti, které měly, po už tak náročném životě, ještě tolik odvahy, aby si v životě dopřály další velkou zkoušku.⁵⁴ Osobně se více přikláním k názoru A. O. Scotta, který snímek vnímá racionálnějším pohledem. Nyní ale ponechám subjektivní recenze stranou a na následujících stránkách analyzuji snímek pomocí neoformalistického přístupu.

Narativní analýza

Termín narace znamená, v přesném významu, způsob zprostředkování děje vyprávěním. Nese v sobě dva nezbytné prvky, fabuli a syžet. Nejprve se zaměřím na shrnutí fabule, poté přistoupím ke vztahu mezi fabulí a syžetem, taktéž konfrontováno s původní literární předlohou Philipha Rotha.

⁵³ SCOTT, A. O. *Secrets of the Skin, And of the Heart*. 2003 [online]. The New York Times. [citováno 10. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9505E4D81430F932A05753C1A9659C8B63> Volně přeloženo z anglického originálu: „The film's powerful individual scenes seem like excerpts from a missing whole, well-appointed rooms in a house whose beams and girders have been cut away.“

⁵⁴ EBERT, Roger. *The human Stain*. 2003 [online]. Chicago Sun – Times. [citováno 10. 4. 2012]. Dostupné z WWW: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031031/REVIEWS/310310303/1023>.

Shrnutí fabule *Lidské skvrny*⁵⁵

Věkově i společenským postavením nerovná milenecká dvojice (Faunia Farleyová a Coleman Silk) zápasí, v relativně krátkém časovém období, s nepřízní osudu a zákeřným bývalým manželem (Lesterem Farleym). Příběh přibližuje a jako přítel Colemana do něj chvílemi zasáhne Nathan Zuckerman, spisovatel a vypravěč, jenž se stáhl mimo společenský život do chaty uprostřed lesů. Coleman přijde o práci univerzitního profesora během nesmyslně vykonstruované aféry, kdy během své hodiny označí dva absentující studenty za „přízraky“, což vzhledem k jejich afroamerickému původu má nepříznivý dopad na Colemanovo působení na fakultě. V archaickém významu totiž lze výraz „příznaky“ vysvětlit také jako „negr“, čímž se Coleman dostává do přímé konfrontace s obviněním z rasismu.⁵⁶ Jeho žena tíživou situací nespravedlnosti neunesla a umírá. Bývalý profesor volá po zadostiučinění a po Nathanovi požaduje, aby sepsal jeho příběh. Ten se brání, ovšem na závěr filmu se rozhoduje a začíná psát. Milenecká dvojice je však v tu chvíli již po smrti následkem dopravní nehody, kterou podle Nathana zavinil Les. Po Colemanově a Fauniině smrti se Nathan setkává s Ernestinou Silkovou, profesorovou sestrou. Díky ní se dovídá mnohé o jeho životě a celý příběh dostává konkrétní a nepřerušované obrysy. Víme například, že Coleman Silk je bílý černoch, a že v mládí úspěšně boxoval. Život Faunie nám není nijak hluboce přiblížen, známe její zaměstnání (pracuje na mléčné farmě a jako uklízečka), zálibu ve vránách a tragédii osobního života. Také se během hlavní dějové linky dovídáme o dřívějších Colemanových sporech s otcem a o jeho rozhodnutí, kdy už jako mladík popře svůj rasový původ. Nathan ukončuje celý příběh rozhovorem s Farleym, kdy mu místo obvinění ze smrti přítele nabídne budoucí knihu – *Lidskou skvrnu*.

Fabule/syžet, kniha/film

Film je tvořen několika časovými liniemi, kdy na sebe jednotlivé úseky kauzálně navazují.

Časová chronologie je narušena, neboť ústřední linii vyprávění přerývají jak *flashbacky*

hlavní postavy (Colemana Silka) do času svého mládí, tak zpřeházený chronologický pořádek

⁵⁵ Jak je psáno v knize *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*, fabule je „soubor všech událostí ve vyprávění, ať už explicitně uvedených nebo vyvozených divákem.“ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. Str. 113.

⁵⁶ V českém dabingu se dočkáme ještě další varianty tohoto zásadního slova. Princip aféry je postaven na spojení „černá magie“, o přízracích během celého snímku nepadne jediné slovo. (pozn. autora).

příběhu samotného (výpovědi pomateného veterána Lestera Farleyho, pravděpodobně soudní psychologe). Například úvodní, částečně titulková, sekvence zobrazuje smrt dvou hlavních protagonistů. Po zbytek děje tak v podvědomí divák operuje s faktem, že jejich románek musí skončit společnou smrtí.

Ústřední dějová linka je zaměřená na milostný vztah Faunie Farleyové a Colemana Silka na pozadí Colemanova celoživotního boje o osobní svobodu. Přesto je film časově omezen na dobu přibližně dvou let, započat aférou s „přízraky“, přes půlroční pauzu než navštíví spisovatele a vypravěče příběhu Nathana Zuckermana, k jejich vzájemnému přátelství a započetí sexuálního vztahu s Faunií. Od toho okamžiku je filmařova pozornost upřena na jejich společné chvíle, svou zobrazování povětšinou v soukromí, v intimních chvílích nebo výjimečně na společné večeři či při poslechu koncertu vážné hudby v kostele. K velkému skoku dochází po pohřbu obou milenců, kdy Nathanovi vypráví Colemanova sestra Ernestina o jejich rodinném životě a dospívání. Jsou přerušováni výpovědí Farleyho ve zdravotnickém zařízení a jeho vzpomínkou na účast při osudové dopravní nehodě.

Úvodní věta v knize *Umění filmu* pod podkapitolou „Vypravěč“ zní: „Narace je tedy proces, v němž syžet divákovi prezentuje informace o fabuli.“⁵⁷ Přichází také se spekulací ohledně stupňů objektivity či subjektivity a specifickým činitelem nazývaným vypravěč. Nathan Zuckerman je vypravěčem v pravdě diegetickým, neboť je sám aktivním účastníkem světa fabule. Ovšem co se jeho míry objektivity týče, nabízí se celá řada spekulativních otázek. Například ačkoli se sám děje v určité míře účastní, odkud získává osobní a intimní informace o jednotlivých aktérech? Z jediného osobního setkání s Faunií je patrné, že se blíže neznali. Pravděpodobně tedy sbíral potřebné podněty pro své myšlenky pouze od Colemana, během jejich častých přátelských promluv. Ovšem při nahlédnutí do jejich společných chvil zjistíme, že jejich nejčastějším tématem bylo Silkovo mládí a vzpomínky. O Faunii se baví jenom v momentě, kdy je Coleman ohrožován jejím bývalým manželem Lesterem. Seymour Chatman se k této problematice také vyjadřuje a podobně představené vypravěče označuje jako nespolehlivé. Píše: „Velice půvabně s nespolehlivým vypravěčem pracuje film, neboť vypravěčův orální popis událostí a existentů v něm lze zpochybnit prostřednictvím toho, co tam zcela jasně vidíme.“⁵⁸ V rámci nespolehlivosti Zuckermanem dodaných informací se Chatman vyjadřuje o tomto jevu především jako o situaci, kdy nejistými zdrojem nestrádají

⁵⁷ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. S. 639 ISBN 978-80-7331-217-6. S. 135.

⁵⁸ CHATMAN, cit. d., s. 248.

postavy, nýbrž samotný vypravěč. Čtenář tak svými vlastními názory, utvářenými pod vlivem těchto skutečností, dospívá k otázce, kterou použil i Chatman: „Jaký by měl jinak zájem na tom, podat nám deformovaný obraz událostí?“⁵⁹ Naráží tím na fakt, že vypravěč podobným jednáním za sebou zanechává nesmazatelnou stopu, dokazující jeho osobní vztah k postavám a příběhu. Tato teorie pak bezesbytku platí jak v literatuře, tak ve filmu.

Typem narace se *Lidská skvrna* kloní spíše k naraci neomezené, což znamená, že divák je více informován o ději než samotné postavy. Ví například, že dvojice milenců musí skončit svůj románek mrtvá, neboť to se událo hned v první scéně snímku. Na druhou stranu lze s tímto vymezením narace spekulovat v momentě, kdy přihlédneme k postavě vypravěče. Ten je evidentně obeznámen s celým příběhem již na začátku vyprávění, tudíž nám předkládá již jednou vytvořený rámec, ze kterého on čerpá a nemusí se bát nečekaných a nenadálých zvrátů. Jednotlivé postavy naopak celý děj skutečně prožívají, ačkoli tvoří pouhou část vypravěčovi konstrukce a hrají úlohu jakýchsi loutek, na kterých je příběh Zuckermanem demonstrován. Informace, které získáváme od něj a ne prostřednictvím vlastního úsudku a pozornosti během sledování filmu, jsou tím pádem subjektivního rázu, Zuckerman je již jednou zažil a nyní se s nimi vyrovnává. Skrze *voice-over* promlouvá, častokrát spíše ozřejmuje situaci, přidává ke sledovanému obrazu zvuk nesoucí pádnou informační hodnotu. Díky tomu má divák větší možnost si sám v sobě vytvořit přesnější strukturu odehrávajícího se příběhu.

Linie

Další dvojice pojmů více objasňující syžet jsou formy linií. Kristin Thompsonová je rozděluje na dvě zcela základní, proairetickou a hermeneutickou. Prvně jmenovanou je myšleno stanovisko vyprávění označované jako řetěz kauzality, „jenž nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími.“⁶⁰ Naproti tomu, hermeneutická linie „sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace.“⁶¹ Příkladem v *Lidské skvrně*, kde proairetickou linii tvoří vztah Colemana a Faunie a v protikladu s ním, hermeneutická linie představuje Colemanovo vyprávění o mládí a také Zuckermanův komentář k ději. Neoformalisté v tomto okamžiku zdůrazňují dopad těchto termínů na

⁵⁹ CHATMAN, cit. d., s. 247

⁶⁰ THOMSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X. s. 32

⁶¹ Tamtéž, s. 32

divákovu percepci. Interakce obou linií podporuje divákovu zvědavost po další situaci, stejně tak jako zadostiučinění již pochopených akcí. Nazývají odlišné funkce těchto linií ‚hnacím motorem momentu‘, silně přispívající k divákově aktivní mysli během sledování filmu a konstruování fabule. Přináší do příběhu patřičnou dynamičnost.

V závislosti na této logice patří k liniím i konstrukce snímku. Odkazuje na Šklovského termín ‚sprážená‘ konstrukce, kdy je ‚celý syžet jako sjednocený kolem sekvence vzájemně propojených událostí.‘⁶² Začátkem se uvedena jedna z linií, která nastoluje otázku či situaci, k jejímuž rozřešení musí divák vydržet až do úplného konce. Tam se situace ze začátku buď zcela opakuje, nebo na počáteční moment jasně odkazuje. Typickým příkladem na *Lidské skvrně* je již několikrát zmiňovaná scéna dopravní nehody na začátku, odkazující k nutnosti mileneckého konce. A vzhledem k tomu, že v podstatě po celou dobu snímku jsou hlavními hybateli děje postavy, jež skonají již během několika prvních minut, musíme si počkat na rozuzlení fabule syžetem až po posledních minut. Ovšem přece jen se Benton zasadil o ozvláštňení narace lehce netradičním způsobem. Moment vyzrazení příčiny milenecké smrti zasazuje přibližně na konec třetí čtvrtiny filmu. Následuje ještě jakési dovysvětlení spatřeného, Zuckerman chronologicky postupuje v objasňování Colemanova života díky jeho sestře Ernestině, kterou potkává na pohřbu po havárii⁶³. Také poslední *flashback* filmu navazuje na Colemanovo zapření původu, zobrazuje jeho poslední osobní setkání s matkou, stejně tak se svým bratrem. Závěrečná scéna filmu patří Zuckermanovu rozhodnutí o napsání knihy o svém zesnulém příteli a rozpravě s Farleym. V pomalém tempu a při poklidné rozpravě bez konečného vysvětlení končí příběh, kterému zůstalo k zodpovězení tolik otázek.

Stylistická analýza

Jako součást neoformalistické analýzy (společně s narativní) se zabývám filmem také z hlediska jeho užitých prostředků, kterým je přisouzena ještě funkce a motivace⁶⁴. Funguje-li film na těchto principech, ozvláštňení pak bude probíhat především v narativní rovině. Podle Kristin Thompsonové pak takový snímek přesně odpovídá charakteristice klasického filmu. Také dodává, že veškeré technické parametry, však mohou sloužit jako zadržovací materiál, kvůli kterému je divákovu vnímání oslabeno. V takovýchto extrémních příkladech pak pod

⁶² Tamtéž, s. 32.

⁶³ *Lidská skvrna* (Robert Benton, USA / Německo / Francie, 2003), 01:25:30.

⁶⁴ Viz. Úvod práce.

vlivem extenzivní umělecké motivace dochází k neustálému odvádění divákovi pozornosti od narativní linky⁶⁵. V případě *Lidské skvrny* se však takových výstředností nemusíme obávat.

Mizanscéna

Prostředí snímku je jednoduchý odraz dobové skutečnosti, devadesátých let 20. století v New Jersey, USA. V případě interiérů je pozornost zaměřena na jednoduchý styl vybavení a nábytku, vystihující bytový styl amerického předměstí. Nezatěžuje scénu zbytečným rozptylováním od děje. Kulisy jsou čistě účelné, dokreslují danou situaci pouze nezbytnou dávkou atmosféry, potřebnou pro její věrohodnost. Faunia žijící na mléčné farmě má svůj pokoj zařízený stroze, temně (i když tato skutečnost mlže být zkreslována faktem, že je vždy zobrazován v noci) s převážně dřevěným nábytkem. Coleman naproti tomu bydlí v rodinném domě plném pozůstatků rodinného života, jako jsou květiny, všemožné bytové a užitkové doplňky nebo, fotky na zdech⁶⁶. Interiéry jako prostředí převažují, nejčastěji jde o byty hlavních protagonistů. Les Farley se například objevuje jen v prostorách, které hrají podstatnou roli pro vykreslení jeho povahy. Léčebna, ve které je zpovídán z jeho údajného podílu na osudné dopravní nehodě, je ostřeji a světleji nasvícená, zdi jsou holé a připomínají barevným nádechem nemocniční prostředí. Vzhledem k tomu, že o Lesterovi se toho divák mnoho nedozví, prostředí, do kterého je zasazen, o to víc vysvětluje jeho pohnutky a jednání.

Exteriéry mají v *Lidské skvrně* většinou funkci uvolnění děje, nepravidelně střídají interiérové pasáže většinou v momentech, kdy jimi zobrazovaná situace není pro posun děje nijak zásadní. Objevují se například po náročné emoční scéně v Zuckermanově chatě, kdy nechává diváka vydechnout během kondičního běhání obou přátel v prostřihu několika venkovních lokací. Opakem je například situace, kdy Les číhá na Colemanovo auto zpoza silnice, s jasným účelem mu zkrřížit cestu. Prostředí poklidné zimní přírody kontrastuje s Lesovým úmyslem, zároveň však odráží jeho chladnokrevnost. Zajímavé, že poslední scéna filmu, je stejně jako v předloze umístěna do rozlehlé krajiny zamrzlého jezera. V tichosti volného prostoru dochází ke zcela jinému vyznění dialogu, než kdyby byla situace umístěna na uzavřené místo. Většího pochopení pak může nabýt i na první pohled nelogické setkání šíleného válečného veterána (který ovšem v tuto chvíli působí naprosto vyrovnaně) a Zuckermana, v roli spisovatele obhajujícího přítelovu čest.

⁶⁵ THOMSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X. s. 35.

⁶⁶ Viz. scéna 01:12:00, Faunia snídá u Colemana.

Kostýmy nejsou přehnaně stylizované, snaží se pouze podtrhnout žádaný charakter postavy. Faunia nosí ošuntělou mikinu ledabyle přehozenou přes ramena a tílko rudé barvy. Na první pohled symbolika oblečení odkazuje k sexu a zároveň úpadku hodnot⁶⁷. Konvenční cigareta, jež Faunia velice často pokouje, by i v méně divokých freudovských výkladech byla nositelem falického symbolu. Jiné vysvětlení tohoto prvku pohledu se ani nenabízí, nepočítáme-li za druhý pohled nahotu. Coleman je pouhým kostýmem člověk z vyšší společenské vrstvy, dbající na své vystupování a vzhled. I v tréninkové bundě vzbuzuje vážnost, což byl pravděpodobně, společně s Bentonovým výběrem právě Anthonyho Hopkinse, jasný režisérský záměr. I on sice kouří, ovšem zásadně doutníky, opět symbol důstojnosti. Zuckerman zase neutrálním oděním vyznívá ploše, je patrný jeho nepřilíš zásadní vliv na dějovou hybnost. Už svým vzhledem působí jako přihlížející pozorovatel.

Prostor scény je ovšem sestaven velice účelně. Postavám v pohybu či komunikaci nic nepřekáží, a pokud ano, tak je to jen další účel, záměr, který musejí překonat. Například Zuckermanův rozhovor s Ernestinou působí dojmem předem připraveného prostředí pro diskuzní pořad. Dvě stejná starobylá křesla natočená k sobě, ale nikoliv naproti sobě, s lampou na stolku uprostřed a knihovnou v pozadí. Teprve pozorný divák spatří v druhém plánu neznámé tváře a jiné lidi, díky čemuž dojde k závěru, že domácí dojem působící prostor je ve skutečnosti veřejnou kavárnou.

Svícení po většinu dobu snímku nevyčnívá z přirozeného, denní či nočního, jasu, podřízeného interiérovou či exteriérovou lokací. Situace, kdy dochází ke změně atmosféry scény díky větší míře stylizace svícení, je patrný v okamžiku intimních chvil milenců. Dochází zde ke svícení teplým, sytým, většinu času jednobodovým světlem, které zaměřuje pozornost na hlavní aktéry momentu pro zdůraznění jejich osobní blízkosti a důvěry. I divák se prostřednictvím tohoto typu svícení dostává k postavám blíže a může se tak lépe vcítit do jejich motivů a jednání. Užitím naopak ostřejšího světla napomáhá vnímat scénu více reálně, nezkrasleně emocemi. Jiným užitým typem svícení je lehce zastřený a matný obraz podtrhující scénu z minulosti. Benton si vybral tuto možnost, aby divákovi usnadnil jistější orientaci v syžetu plném *flashbacků* do minulosti. Rozmístění světel za scénou je podmíněně snahou vyrýsovat výraz tváře jednajících, vycházející především z čelního nebo hlavního a doplňkového světla.

⁶⁷ Navzdory předloze, film se vypořádává s absencí jejich prvního intimního setkání po svém. Faunia, s mikinou přehozenou jen přes jedno rameno, lascivně vybízí Colemana k návštěvě jejího bytu za jasným účelem sexuálních služeb. Faunia je tím pádem vykreslena jako žena, jenž si s pověstí hlavu neláme, a Coleman je postaven do role sexuálně dychtivého starce.

Co se herectví týče, je důraz kladen na silně emoční prožívání situací. Je znát, jak se postavy profilují pomocí výrazných a zlomových momentů, kdy se rozhodně nedá mluvit o umírněnosti. Záměrem bylo pravděpodobně zachycení všude přítomného společenského tlaku, vyvíjeného na Colemana s Faunií. Jako stěžejní linka příběhu se tak milenecká dvojice i ve chvílích intimní blízkosti jakoby schovává před vnějším světem. Jakoby šlo o něco zakázaného. Postavy působí dojmem, že jsou neustále někam štvány, hnány dopředu. Díky záběrům kamery, které jsou často při vypjatým scénách zabírány v polodetailu, má divák možnost plně docenit jemnou mimiku nebo naopak teatrální přehrávání herců. Během hádek často schází prvek potřebné intimity mezi protagonisty, neboť stojí příliš daleko od sebe a používají přehnaně vystylizované výrazy obličeje. Působí tak dojmem, že si sami nejsou plně vědomi hloubky prožívané situace, proto sahají po krajnostech. Postavy díky tomu dostávají problematický plochý výraz a divák je v mnohem složitější pozici, má-li se s někým ztotožnit nebo alespoň pochopit jeho jednání.

Oproti tomu scéna, kdy Faunia navštíví domestikovanou vránu, je citlivá záležitost, avšak pohled Nicol Kidman skrze mříže překračuje hranice dobrého vkusu a způsob jejího ztvárnění Fauniiny rozpolcenosti a sdílení je vyjádřen použitím řady sentimentálních kliše. Jako například dlouhý, zakalený pohled do oka odvržené vrány, kdy se síla momentu ještě podtržena mollovou hudbou v pozadí.

Zvuk

Nediegetická hudba složená zkušenou filmovou skladatelkou Rachel Portmanovou⁶⁸ nenásilně dokresluje náladu situace a přidává jí lyrický podtón. V situacích vypjatých a emočně náročných se nebojí sáhnout po ráznějších tónech a mocné síle orchestru. Osobní chvíle jsou oproti tomu podladěny pouhým pianem v molových tóninách. Hudba přichází ke slovu po hereckých promluvách, do ticha nebo během posledních slov. V určitých chvílích naznačuje směřování děje, jako například při tolikrát citované úvodní scéně. V jemné melodii je cítit náznak blížící se tragédie. Naproti tomu, v jiné emoční situaci, kdy se Faunia hrouť z Farleyho opětovného útoku Lese a Coleman ji beze slova utěšuje, žádná hudba nezní. Jsou slyšet jenom ruchy jako dýchání a lomoz kroků na dřevěné podlaze Fauniina pokoje. Hudba zazní až téměř po minutě.

⁶⁸ Narodena 1960, britská skladatelka filmové hudby, proslavena Oskarem za film Ema (1996).

Hudba pocházející přímo z příběhu, tzv. dietetická je zde použita jako prostředek pro zpřístupnění situace divákovi. Motiv jazzové písně „The Man I Love“, který hraje zásadní roli v Colemanově osobním životě a má tak význam symbolu, se mu poprvé запиše do paměti ve společnosti jeho první velké lásky, která mu zatančí striptýz. Podruhé žádá stejnou laskavost v současnosti od Faunie. Ač stejná píseň, její jiné zpracování se projeví jak na způsobu tance vyzývaných, tak náladou ze scény vyplývající.

Ovšem tato píseň je ve filmu změněna na „Daydream“ v provedení Johnny Hodges & Orchestra. Změna písně jistě měla podstatný důvod, však The Man I Love byla výjimečná i svým tématem. Odkazuje totiž k příběhu lásky, milující dívka vzdává hold svému muži. Stejně jako jiné jazzové písně použité ve filmu, i tato má význam poměrně prostý. Zajišťuje uvolněnou, přesto inteligentní náladu a doplňuje tak ideálně obraz *Lidské skvrny* v záměru Roberta Bentona.

Kamera a střih

Ve filmu je užito několik konvenčních kameramanských a střihových postupů, které svým zpracováním nijak nenarušují divákovu vnímání narace. Jde například o jízdu (ve scéně, kde Coleman přednáší antickou literaturu a kamera pozoruje třídu), centralizovanou postavu (při univerzitním zasedání rady za účelem potrestání Silka za jeho slovní prohřešek, sedí Delphina Rouxová v čele jednacího stolu přesně v prostředku a obraz je zaostřen pouze na ni) nebo křížový střih nejčastěji užíván při dialogích, kdy je tímto způsobem nejvěrněji ztvárněna požadovaná simulace rozhovoru.

Při přerušení chronologické linie navazující na *flashback* dochází ke zpomalení pohybu záběru, tzv. *mrtvolky*, což má pomoci divákovi správně pochopit váhu následujícího sdělení. Jiným použitým způsobem zasazením *flashbacku* je *prolínačka*, kdy se prvotní obraz pomalu přemění do následujícího⁶⁹. Druhý přechod do minulosti je zase zprostředkován ostrým střihem, uvede diváka přímo nad boxerský ring. Různorodostí příchodu *flashbacků* se patrně tvůrci snažili dosáhnout jisté neokoukanosti, netradičního pojetí na již dobře známé problesky do minulosti. Ovšem zvláště v prvních případech je tento postup pro diváka spíše matoucí, jelikož nezaručuje pochopení zamýšlené návaznosti na promlouvající postavu.

⁶⁹ Viz. první *flashback*, 00:16:04.

Když Colemanovi umírá žena v náručí, kamera instinktivně odjíždí a vzdaluje se. Dává tím najevo potřebný intimní odstup a prostor pro osobní žal. Na druhou stranu, kamera využívá záběru polodetailu až detailu zejména při intimních chvílích, ovšem se sexuálním nábojem s jasným záměrem sledovat protagonisty v objetí co nejvíce zblízka. Velikost záběru je vždy ovlivněna potřebou zachytit daný okamžik v takové podobě, která vede ke správnému diváckému pochopení příběhu. Dialogy jsou tedy většinou v *polocelku*, scény popisující určitou událost v celku a například závěrečná scéna zdůrazňuje rozsáhlost prostoru je snímána na velký celek.

Princip perspektivy je využit na Colemanově pohřbu, kdy s proslovem vystoupí Herb Keble. Kamera ho zabírá zezadu a před ním se rozprostírá prostor kostelních lavic, zaplněných do posledního místa. V tu chvíli působí tento prostor vzdalujícím se dojmem, podobně jako při následujícím záběru Keble hovoří u pultu a jakoby se opticky zmenšoval. Vyvolává to vzhledem k souvislostem ve fabuli zdání, že se kaje za svůj skutek, totiž že se nepostavil na stranu Colemana, když byl falešně obviněn z rasismu.

Významový posun

Již od prvních minut se filmová narace *Lidské skvrny* liší od svého literárního základu. Je samozřejmě pochopitelné, že film jako jiné médium bude s materiálem (příběhem) zacházet ve prospěch svých vlastních vyjadřovacích schopností. Film musí nutně syžet přizpůsobit filmové řeči, není možné doslovně přepsat román na filmový pás. Využitím střihu, stylu a formátu kamery, hudby, mizanscény a mnohých dalších prvků, dokáže film převyprávět daný příběh v nesrovnatelně kratším čase. Přesto zde zůstává otázka hodnověrnosti přepisu, neboť smysl či podstata příběhu by přece jen měly zůstat zachovány, hlásí-li se k románu jako ke své předloze.

Román *Lidská skvrna* v sobě nese témata, jež by pro svou hloubku a místo ve fabuli neměla být přehlížena. Ve snímku ovšem dochází k potlačení prioritních problémů a na povrch jsou vystavěny ty ploché a prvoplánové. Na první místo je ve filmu postaven příběhová linie mileneckého páru nerovnocenného věku i společenského postavení. Odsuzující společnost je zde smrsknuta do nenávistných očí Delphiny Rouxové (spatří jejich vřelé setkání s objetím před kampusem), nebo právníka Nelsona Primuse, radící Colemanovi, jak vyváznout z údajné překerní situace s Faunií. Jeho rasovou příslušnost staví do historie

obrazy z rodinného života. Jako by černochoy nechal za zády už v mládí a oni se k němu vrátili s pomstou těsně před skolem.

Hloubka touhy po osobní svobodě nedeterminované rasovým původem je v rámci snímku vykreslena poněkud nedbale. Coleman Silk se jako mladý rozhodl využít šance, kterou mu dala příroda a s bílou barvou kůže se označit za bělocha. Genetická chyba mu umožnila zažít to, co nikomu z jeho rodu. Dala mu možnost volby. Film vykládá Colemanovo rozhodnutí v době jinošského dospívání, prezentuje ho několika výkřiky v rodinném kruhu. Ovšem pravá podstat tohoto aktu nespočívá ve slovech vypuštěných z úst, ale v Colemanových myšlenkách. Právě díky nim získal román na důstojnosti a nešlo pouze o příběh rozmaru příliš ambiciózního bílého černocho. Filmová verze však kvůli absenci tohoto prvku, tj. Colemanových myšlenek, postrádá širší rozměr.

Názor Lorrie Moorové, představený v knize Davida Braunera⁷⁰, se odráží od myšlenky, že Colemanovo náboženské vyznání pro něj znamená jakési potvrzení jeho bělošství. Být židem se pro něj rovná být bílým. A vzhledem k tomu, že jím oficiálně není, chce a potřebuje se jím stát. Ve stejné knize se sám autor zabývá otázkou, jak přesně Coleman cítil potřebu přepsat se na bělocha. Vysvětluje tento čin nejen postavením přímo černochoů v tehdejší společnosti⁷¹, ale dává možnost myšlence, že Colemanovi by byla na obtíž příslušnost k jakékoliv společenské menšině. Znevýhodňovalo by to je potenciál pro životní úspěšnost.

Colemanovo příslušenství k židovské menšině se ve filmu objevuje ve spíše pejorativním významu, například, když na něj rozlícený Farley nadává, nazývá ho „starým židákem“⁷². Zajímavou a přitom zarážející situací je moment, kdy mladému Colemanovi radí jeho boxerský trenér Doc Chizner, aby při žádost o stipendium neřikal, že je černý⁷³. Říká, že: „Nejsi bílý ani černý, jsi Silky Silk. Tečka.“ Na otázku jestli to oni nepoznají, trenér odpovídá, že není důvod se bát, je premiantem a za trenéra má jeho. Dodává ale: „Vypadáš

⁷⁰ BRAUNER, David. *Philip Roth*. 1. Vydání. Manchester: Manchester University Press, 2007. 243 s. Str. 172.

⁷¹ Philip Roth se historickým začleněním příběhu hodně zabýval. Potřeboval přesvědčivou platformu pro Colemanovo rozhodnutí a skutečná historie Spojených států po roce 1945 je tím pravým obdobím, kdy člověk jako Coleman mohl přijít ke svému příběhu. Jak píše sám Roth, byla to doba před obhajováním lidských práv a takovéto rozhodnutí udělalo v té době mnoho lidí, pokud si chtěli zajistit úspěšnější budoucnost. Hollywood Classic Entertainment 2004, *Lidská skvrna* [online], [citováno 15. 4. 2012], dostupné z WWW: www.hce.cz/download.php?file=presskit/human_stain_presskit.doc.

⁷² *Lidská skvrna*, 00:37:22.

⁷³ Jde o situaci předcházející jeho rozhodnutí při vstupu do armády, označí políčko s rasou na bělocha.

jako žid.⁷⁴ Dokládá tak závěr ke Colemanovu rozhodnutí stát si za svým, nijak prezentovaným, židovstvím. Jestli ovšem tento myšlenkový přerod hlavního hrdiny zaznamenal divák, který nečetl Braunerovi studie nebo alespoň samotnou knihu, je těžko odpovědět.

Ve snímku Roberta Bentona není ani stopy po Colemanově současné rodině, synech a dceři, stejně tak je opomenuta linie Delphiny Rouxové. Ta se sice se filmu objeví, zastává zde ovšem pouze jakousi epizodní roli, kdy je členkou univerzitního sboru, který Colemana obviní a následně odsoudí z rasismu, a poté je svou přítomností u uvítání Colemana Faunie před kampusem stvrzuje pohled společnosti nad jejich sexuálním vztahem. Také je zmiňována jako autorka uštěpačného anonymního dopisu. Coleman sice ve filmu tvrdí, že to je její práce a iniciativa, ovšem opírá se pouze o znalost jejího písma. Nemá k jejímu obvinění žádné pádné vysvětlení, nebo alespoň není divákovi předáváno zřetelnou cestou. Zmiňuje se o ní jako o profesorce, kterou přijímal na Athena College, ale ani nenaznačí jakýkoliv osobní vztah k ní. Román je v tomto ohledu mnohem plastičtější.

Pochopitelně, román prošel v rámci scénářistických úprav mnohým krácením, však podle mého názoru, absence této ženské hrdinky působí značnou trhlinu jak v celistvosti příběhu, tak ve větší míře také oslabuje obraz Silkovi charakterové plasticity. Delphina v sobě nese mnohem více, než roli pouhého dějového katalyzátoru. V rámci románu je Delphina, vedle Faunie, jedinou současnou ženskou hrdinkou (nepočítáme-li Ernestinu). Ač Rothovy ženské postavy často nebývají právě bohatě vykresleny, v případě Delphiny šlo o zajímavou výjimku. Na rozdíl od profesurovy milenkyně je zobrazena přímo a pouze ve chvíli psychického vypětí, v době osobní krize. Nesetkáváme se s ní během jejich všedních pracovních dnů, nedovídáme se nic z jejího praktického života. Jediné, co je nám sděleno, jsou strasti související s milostným životem a frustrací plynoucí z osobnosti Colemana Silka. V návaznosti na tyto skutečnosti pak sledujeme Delphinu v momentě až psychopatického jednání, kdy vymýšlí možnosti, jak se dostat ze zapeklitého omylu (vlastní chybou pošle svůj seznamovací inzerát místo do redakce novin všem členům katedry). Jediným řešením se jí jeví varianta zinscenovaného vloupání do své vlastní kanceláře Colemanem Silkem za účelem jejího všeobecného zesměšnění. Navíc je také obětí utlačující mánie správných názorů společnosti. Postava profesorky Rouxové není pouhý výkřikem ženského zastoupení. Je

⁷⁴ Lidská skvrna, 00:40:19.

právoplatným článkem Colemanova životního příběhu. A to i za předpokladu, že o jejich osobních tužbách neměl osobně ani zdání.

Román se ve značné míře zaobírá tématem čistoty, očisty, převážně duševní. Termín „Lidská skvrna“ je zde chápán v mnoha rovinách, ať už jako pigmentová značka, jedinec jako společenský vyděděnec nebo ve filmu značně nadhodnocená vrána, jež se díky lidskému odchovu není schopna naučit vlastní zvířecí komunikaci⁷⁵. Očisty se však Coleman ani v jednom provedení příběhu nedočká. Skončí zneuznán a ponížen, zatracován kvůli ženě, kterou miloval jako žádnou jinou. Nebyla jeho první nebo největší, ale rozhodně byla tou poslední. Otázkou ovšem zůstává, jestli Coleman ve svém pokročilém věku a po odkrytí pokrytectví tolika údajných „přátel“ kolem sebe, skutečně toužil po uznání právě od nich. Možná byl skutečně šťastný právě v ten moment, kdy mu Faunia usínila na rameni a cítil v sobě konečně klid. A pak by dávala smysl i jeho poslední očištná koupel. V tomto ohledu film zachoval původní záměr a nechal dvojici skončit tak, jako to zamýšlel Philip Roth.

⁷⁵ Román se o této vráně z útluku zmiňuje především v rovině společníka „chápatícího“ Fauniiny pocity. I když mu odevzdá prsten, který jí věnoval Coleman, jedná spíše instinktivně, je to pro ni další zážitek, zkušenost v životě. Navštěvuje ji opakovaně. Oproti tomu film nabízí jednu značně teatrální scénu, kdy Faunia vyznává vráně své dojmy, opovrhne lidmi a vykládá jí tragedie svého života. Zarážející je fakt, že podle ošetřovatelky i ve filmu vránu již několikrát předtím navštívila, a tak její náhlá zpovědní tajemství působí jako nalíčená na diváka, aby se o ní mohl dozvědět víc. Svůj monolog vedle klece zakončuje hořkou otázkou: „Vezmeš si mě?“ a postava Faunie Farleyové tak ve filmu definitivně ztrácí na důstojnosti a o to více nabírá na sebelítostivosti. *Lidská skvrna* 01:17:15.

Závěr

„Ohromnou věcí na literatuře je, že si můžete představovat, ohromnou věcí na filmu je, že to dělat nemůžete.“⁷⁶

Adaptace románu filmovým médiem je vždy základnou záležitostí. Přináší s sebou mnohá úskalí a problémy, které jsem popsala v jedné z předcházejících kapitol v první půli. Největší komplikací bývá přijetí čtenářské obce, která poctivě zná literární předlohu a podle ní o to přísněji soudí film. Je v tom skryto jisté očekávání, které tito diváci nejsou schopni potlačit, stejně jako nemají schopnost vymazat zažitý příběh známý z dříve přečtené předlohy. Alicja Helmanová však argumentuje tvrzením, že adaptace v současné době stále častěji nahrazují originál⁷⁷. Dodává však, že takový divák srovnává knihu a její adaptaci již v průběhu sledování filmu. Zároveň s vyhledáváním odlišností, hledá i jejich shody. V rámci tohoto procesu se divákově myslí nerodí rozpolcenost, ale naopak jde o hledání jednoty, jejímž výsledkem je virtuální dílo.⁷⁸

Oproti tomu tací diváci, kteří k filmové *Lidské skvrně* přistupují jako k realizaci původního scénáře, se potýkají s jiným problémem. Totiž, že: „Základní mechanismus recepce filmu spočívá v tom, že divák stále musí vzpomínat na to, co viděl dříve, přičemž tehdy ještě neměl povědomí o významu daného momentu.“⁷⁹

Co tedy stojí za poněkud vlažným přijetím filmové *Lidské skvrny* oproti nadšeným reakcím ohledně Rothova románu. Určitý podíl na nevalném úspěchu vidím v pojetí příběhu jako takovém. Roth byl fascinován nejenom postavou Colemana samotného, ale také jeho postojem k různým společenským otázkám. Jeho prostřednictvím tak vyjádřil názor na tehdejší aféru Billa Clintona s jeho stážistkou Lewisnskou, kdy oceňuje jeho lidské a přirozené chování a navzdory odsouzením společností je neschoval za laciné výmluvy nebo politikaření. Coleman by dokonce na stěnu Bílého domu umístil nápis: Zde žije člověk! na důkaz své solidarity a soucítění s otevřeným lidstvím. David Brauner se k této myšlence také vrací a přiznává, že Coleman se cítí být člověk v tom nejpůvodnějším slova smyslu. Se všemi jeho naturálními projevy, nezakrývající svou přírodní podstatu a chybující a zároveň velkorysý – to vše nás dělá pravými lidmi⁸⁰.

⁷⁶ MONACO, James. *Jak číst film*. 1. Vydání. Albatros, 2004. 740 s. Str. 155.

⁷⁷ Helmanová, cit. d., str 139.

⁷⁸ HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady*. 1. Vydání. Národní filmový archiv, 2005. 500 s. Str. 138 – 144.

⁷⁹ Tamtéž, s. 140.

⁸⁰ Brauner, s. 179.

I Philip Roth vysvětluje jeden z důvodů pojmenování právě *Lidská skvrna*. Zdůrazňuje, že naším pravým životním posláním je skutečně tady být, žít, zanechat po sobě stopu. Skvrnu. V případě příběhu Colemana Silka se tato myšlenka vyplnila naplno, myslím si, že by v jeho příběhu nebylo nikoho, kdo na jeho život zapomene. Ovšem na filmovou Lidskou skvrnu zapomenete možná ještě předtím, než dojdete domů z kina.

Celým příběhem Colemana je od počátku podkreslen motivem čistoty a přidáme-li k tomu další motiv lidskosti, vyjde nám postava, kterou bychom ve filmu hledali stěží. Ať více či méně, Anthony Hopkins se Colemanova charakteru zhostil poněkud chladně. Není z něj cítit ta opravdovost, ryzí lidství, které je pro jeho postavu tolik podstatné. Působí chladně a s odstupem, divák se těžko může vcítit do role někoho, kdo nám nezavdá ani stopu po smyslu jeho jednání.

Film Roberta Bentona dopadl mezi kritiky neslavně. Největší síla literární *Lidské skvrny* vězí v hloubce jejích myšlenek, v myšlení Colemana bez ohledu na to, jako moc je transformované skrz Zuckermanův pohled. Ovšem filmové zpracování se snaží absenci tohoto prvku dohnat na poli technických parametrů, střihovou skladbou, výmluvnými záběry kamer. Bohužel tento prvek ozvláštnění nefunguje tak, jak by měl a tak zůstane *Lidská skvrna* filmem s velikým potenciálem, který ovšem nebyl využit.

Lidská skvrna může být chápána jako román o zlobě a sváru. Připomíná tím snadno schéma antických tragédií, jejíž prvky jsou s příběhem jakoby mimochodem spojeny. Coleman zasvětil svůj život zvelebení a zvýšení odborné prestiže univerzity pojmenované Athena College, profesor sám vyučuje antickou literaturu a jeho první a jediná prezentovaná přednáška vypráví o příběhu velké lásky a zloby, evidentní paralela jeho budoucího milostného vztahu se školní uklízečkou. Epitaf Lidské skvrny je pak pasáž z tragédie Král Oidipus dramatika Sofokla, kdy se Oidipus ptá Kreona: „Jaký je obřad očištění“? Poslední, pátá kapitola románu má název „Očistný obřad“⁸¹ a plně tak odkazuje k tomuto klasickému dílu v plné síle jeho váhy.

Ve filmu pak mnohem častěji než v předloze používá Coleman v rozčilení přirovnání slavných antických dvojic či mýtů, dokládající tak svou akademickou vyspělost. Je to vlastně jeden z dalších momentů, které diváka odvádí od možnosti Colemana jako postavu pochopit. Jeho vystupování společně s často odborným vyjadřováním vzbuzuje dojem povýšeného

⁸¹ Brauner, cit. d., s. 181.

sobce, který nemá dostatek soudnosti, aby si ve svém věku uvědomil, že se má místo věnování milostným pletkám soustředit raději na opatrování vnoučat. Bohužel kvůli takto zkreslenému filmovému charakteru nemůžeme docenit hloubku Colemanova příběhu a celá antická tragédie se tak mění na středověkou frašku. Syrovost literárních postav se ztrácí v rozmělněnosti filmové verze.

Anotace

Cílem této bakalářské práce je porovnání románu *Lidská skvrna* amerického prozaika Philipa Rotha a jeho filmové adaptace v režii Roberta Bentona. Zabývat se budu především významovým posunem díla a jeho pochopením ve filmové řeči. V případě románu budu postupovat podle teorií Seymoura Chatmana a filmovou část analyzuji pomocí neoformalistické analýzy autorů Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Adaptační teorie budu čerpat z myšlenek Alicje Helmanové.

Annotation

The target of this work is comparison of the novel called *The Humain Stain* from Philip Roth, american novelist and his film adaption directed by Robert Benton. I will mainly deal with semantic shift work and his understanding of film language. In the case of the novel I will follow the theory of Seymour Chatman and film part I will analyzing using neoformalistg analysis of authors Kristin Thompson and David Bordwell. Adaptaion theory will draw ideas from Alicja Helman.

Prameny a literatura

Prameny

Lidská skvrna (*The Humain Stain*, USA, Německo, Francie, 2003)

Režie: Robert Benton. **Střih:** Christopher Tellefsen. **Scénář:** Nicholas Meyer. **Kamera:** Jean – Yves Escoffier. **Hudba:** Rachel Portmanová. **Produkce:** Gary Lucchesi, Thomas Rosenberg, Scott Steindorff **Námět:** Philip Roth. **Produkce:** **Hrají:** Anthony Hopkins (Coleman Silk), Nicole Kidmanová (Faunia Farleyová), Ed Harris (Lester Farley), Gary Sinice (Nathan Zuckerman), Kerry Washingtonová (Ellie), Ron Canada (Herb Keble), Wentworth Miller (Coleman Silk jr.), Jacinda Barrettová (Steen Paulssonová), Clark Gregg (Nelson Primus), Lizan Mitchellová (Ernestine Silková). **Formát:** 35mm, anglicky, barevný, 106 minut. **Česká premiéra:** 11. března 2004.

ROTH, Philip. *Lidská skvrna*. Praha: Abonent, 2005. 284 s. ISBN 80-7207-582-9

Literatura

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 7. Vydání. McGraw-Hill College, 2003. 532s. ISBN-10: 0072484551.

BRAUNER, David. *Philip Roth*. 1. Vydání. Manchester University Press, 2007. 272 s. ISBN 9780719074257.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. Vydání. Albatros, 2004. 740 s. ISBN 80-00-01410-6.

PARRISH, Timothy. *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge University Press, 2007. 196 s. ISBN-10: 0521682932.

SÝKORA, Michal. Být obkroužen dějinami: „Americká trilogie“ Philipa Rotha. *Svět literatury* XXI, 2011, č. 44, s 144-176. ISSN 0862-8440.

ŠKLOVSKIJ, Viktor, *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, s. 11-12.

HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivé zrady. 1. Vydání. Národní filmový archiv, 2005. 500 s. ISBN 80-7004-119-6.

THOMSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-36. Přel. Zdeněk Böhm (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988). ISSN 0862-397X.

Internetové zdroje

EBERT, Roger. *The human Stain*. 2003 [online]. Chicago Sun – Times. [citováno 10. 4. 2012]. Dostupné z WWW:

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20031031/REVIEWS/310310303/1023>.

Hollywood Classic Entertainment 2004, *Lidská skvrna* [online], [citováno 15. 4. 2012], dostupné z WWW: www.hce.cz/download.php?file=presskit/human_stain_presskit.doc.

SCOTT, A. O. *Secrets of the Skin, And of the Heart*. 2003 [online]. The New York Times. [citováno 10. 4. 2012]. Dostupné z WWW:

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9505E4D81430F932A05753C1A9659C8B63>.

ŠŤASTNÁ, Barbora. *Lidská skvrna* 2004 [online]. Časopis Premiere. [citováno 10. 4. 2012].

Dostupné z WWW: http://premiere.maxim.cz/film/474/lidska_skvrna.html.