

Literatura v českém filmu na přelomu tisíciletí

Bakalářská práce

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obory: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Historie se zaměřením na vzdělávání

Autor práce: **Zdeněk Brož**
Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc.
Katedra českého jazyka a literatury





TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta přírodovědně-humanitní
a pedagogická ■

Zadání bakalářské práce

Literatura v českém filmu na přelomu tisíciletí

Jméno a příjmení: **Zdeněk Brož**
Osobní číslo: P17000478
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obory: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání
Historie se zaměřením na vzdělávání
Zadávací katedra: Katedra českého jazyka a literatury
Akademický rok: **2018/2019**

Zásady pro vypracování:

Práce je zaměřena na interpretaci vybraných filmových adaptací a jejich literárních předloh (próza Kuře melancholik Josefa K. Šlejhara a romány Hlídač číslo 47 Josefa Kopty a Sestra Jáchyma Topola). Práce bude analyzovat interpretační přístup k literární předloze a sledovat rozdíly mezi vyprávěcími postupy daných literárních a filmových děl. Student si prostuduje příslušnou odbornou literaturu a při přípravách a zpracování práce se bude řídit metodickými pokyny vedoucí práce.

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování práce:
Jazyk práce:

tištěná/elektronická
Čeština



Seznam odborné literatury:

- BĚBAROVÁ, Jana: Tři filmové adaptace románu Josefa Kopty Hlídač č. 47. in: KŘIPAČ, Jan, HAIN, Milan: Hugo Haas mezi středoevropskou a americkou kulturou. Olomouc: Univerzita Palackého. 2012.
- BILÍK, Petr a Luboš PTÁČEK. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000.
- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. Illuminace. 2010, 22, 1, s. 7-21.
- CHATMAN, Seymour.: Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- ČULÍK, Jan. Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let. Brno: Host, 2007.
- HALADA, Andrej. Český film devadesátých let: Od tankového praporu ke Koljovi. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- HODROVÁ, Daniela. Citlivé město: (eseje z mytopoetiky). 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006. s. 99- 110.
- HUTCHEONOVÁ, Linda. Co se děje při adaptaci. Illuminace. 2010, 22, 1, s. 23-60. KOPTA, Josef. Hlídač č. 47. V Praze: XYZ, 2008
- MRAVCOVÁ, Marie: Literatura ve filmu. Praha: Melantrich 1990.
- ŘÍHA, Ivo: Otevřený rány: vybrané studie o díle Jáchyma Topola. Praha: Torst, 2013.
- SMUTNÝ, Aleš. Porevoluční český filme, kam kráčíš?. Cinema 2009, 19.10.
- ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik, in: Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí. Praha: Lidové noviny, 2002.
- TAUSSIG, Pavel. Český biják. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Slávka Kopecká, 2009.
- TOPOL, Jáchym. Sestra. Brno: Host, 2019.
- VORÁČ, Jiří. Kuře melancholik. Film a doba. 1999, 45, 4, s. 207-209.
- WEISS, Tomáš. Jáchym Topol: nemůžu se zastavit. Praha: Portál, 2000.
- Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14. – 16. 11. 2002]. Editor Brigita PTÁČKOVÁ. Praha: Národní filmový archiv, 2004.
- ŽILKA, Tibor. Modernismus a postmodernismus. Tvar. 1995, 1, s. 4-5.

Filmové adaptace:

- Hlídač č. 47 [film]. Režie Filip RENC. ČR, 2008.
- Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. ČR, 1999.
- Sestra [film]. Režie Vít PANCÍŘ. ČR, 2008.

Vedoucí práce:

doc. PhDr. Eva Štědroňová, CSc.
Katedra českého jazyka a literatury

Datum zadání práce:

30. dubna 2019

Předpokládaný termín odevzdání: 30. dubna 2020

L.S.

prof. RNDr. Jan Pícek, CSc.
děkan

prof. PhDr. Oldřich Uličný, DrSc.
vedoucí katedry

V Liberci dne 30. dubna 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že svou bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně jako původní dílo s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Jsem si vědom toho, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu Technické univerzity v Liberci.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti Technickou univerzitu v Liberci; v tomto případě má Technická univerzita v Liberci právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Současně čestně prohlašuji, že text elektronické podoby práce vložený do IS/STAG se shoduje s textem tištěné podoby práce.

Beru na vědomí, že má bakalářská práce bude zveřejněna Technickou univerzitou v Liberci v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Jsem si vědom následků, které podle zákona o vysokých školách mohou vyplývat z porušení tohoto prohlášení.

9. července 2022

Zdeněk Brož

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Evě Štedroňové, CSc., za vedení práce, především za trpělivost, za cenné rady a připomínky.

Velký dík rovněž patří mé kolegyni Bc. Kristině Koudelkové za podporu, uklidňování a odbornou korekturu. Poděkování patří i dalším kolegům, kteří mě doprovázeli mým studiem, jmenovitě Janu Kopeckému a Milanu Šormovi.

V neposlední řadě děkuji rodině za neustálou podporu ve studiu.

Věnováno mému otci (1959–2021)

Anotace

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu vybraných filmových adaptací a jejich literárních předloh. V teoretické části se zabýváme vztahem mezi literaturou a filmem, filmovou adaptací a filmovými žánry. Analytická část metodologicky vychází z narativní teorie Seymoura Chatmana, naratologických koncepcí Lubomíra Doležela a Franze K. Stanzela. Cílem práce je analýza a komparace literární předlohy (próza *Kuře melancholik* Josefa K. Šlejhara a román *Sestra* Jáchyma Topola) a filmové adaptace (film *Kuře melancholik* Jaroslava Brabce a film *Sestra* Víta Pancíře).

Klíčová slova

filmová adaptace, vztah literatury a filmu, český film, česká literatura, Josef Karel Šlejhar, *Kuře melancholik*, Jaroslav Brabec, Jáchym Topol, *Sestra*, Vít Pancíř

Annotation

The bachelor thesis analyses selected film adaptations and literary pieces these adaptations are based on. The theoretical part looks into the film–literature relationship, film adaptations and film genres. The analytical part methodologically follows Seymour Chatman’s narrative theory and the narratological concepts of Lubomír Doležel and Franz K. Stanzel. The thesis’s goal is to analyze and compare literary works (*The Melancholy Chicken* written by Josef K. Šlejhar and *City, Sister, Silver* written by Jáchym Topol) with their film adaptations (*The Melancholy Chicken* directed by Jaroslav Brabec and *Sister* directed by Vít Pancíř).

Keywords

film adaptation, literature and film relation, Czech film, Czech literature, Josef Karel Šlejhar, The Melancholy Chicken Jaroslav Brabec, Jáchym Topol, City, Sister, Silver, Vít Pancíř, Sister

Obsah

Úvod.....	11
I. TEORETICKÁ ČÁST.....	13
1 Vztah literatury a filmu.....	13
1.1 Naratologie.....	15
1.2 Naratologie ve filmu.....	17
2 Adaptace.....	28
2.1 Modely adaptace.....	30
3 Film a žánr.....	32
II. ANALYTICKÁ ČÁST.....	34
4 Kuře melancholik.....	34
4.1 Šlejharovo Kuře melancholik.....	34
4.1.1 Tematická rovina.....	35
4.1.2 Kompoziční rovina.....	44
4.1.3 Jazyková rovina.....	46
4.2 Brabcovo Kuře melancholik.....	47
4.3 Shrnutí.....	52
5 Sestra.....	55
5.1 Jáchym Topol, Sestra.....	55
5.1.1 Tematická rovina.....	56
5.1.2 Jazyková rovina.....	67
5.1.3 Kompoziční rovina.....	71
5.2 Vít Pancíř, Sestra.....	73
5.3 Shrnutí.....	78
Závěr.....	81
Bibliografie.....	83

Úvod

Bakalářská práce s názvem *Literatura v českém filmu na přelomu tisíciletí* se věnuje filmovým adaptacím v českém kulturním kontextu po roce 2000 a jejich literárním předlohám. Přestože film a literatura představují odlišná kulturní média, navzájem se ovlivňují. Vliv literatury na film je patrný již v počátcích kinematografického vývoje, kdy se autoři prvních filmů inspirovali právě u knižních předloh. Filmoví tvůrci čerpali z literatury témata, náměty, motivy, postavy, ale i narativní vzorce. Zájem filmového průmyslu o literární příběhy neustal ani během 21. století. Na jeho počátku vznikla řada dnes již kultovních filmů a sérií jako *Harry Potter* či *Pán prstenů*. S vývojem streamovacích platforem zájem o již hotové příběhy rovněž neupadá, jelikož v takto přesyceném kinematografickém trhu se klade důraz především na produkci. Vzájemný vztah mezi filmem a literaturou je však oboustranný, proto se setkáme i s literárním přepisem úspěšných filmů či seriálů.

V teoretické části se zabýváme vztahem mezi literaturou a filmem. Nejprve se zaměříme na naratologické teorie, na jejichž základě se pokusíme popsat, co má film a literatura společného. V této části vycházíme především z teoretických konceptů amerického literárního a filmového teoretika Seymoura Chatmana, které sepsal v dílech *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* a *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Dalšími teoretickými východisky jsou práce Franze K. Stanzela, Gérarda Genetta a Lubomíra Doležela. Následně se budeme zabývat teorií filmových adaptací a představíme základní modely adaptace. V neposlední řadě uvedeme problematiku filmových žánrů.

Druhá část práce se věnuje analýze a následné komparaci vybraných literárních děl a jejich filmových adaptací na základě naratologických konceptů z teoretické části. Na základě analýzy literárních děl sledujeme, jaké prvky poetiky byly převedeny do filmové podoby. Zaměříme se i na samotné filmové adaptace a jejich analýzu.

Prvními zkoumanými díly jsou *Kuře melancholik* Josefa K. Šlejhara a Jaroslava Brabce. Próza *Kuře melancholik* byla zvolena kvůli specifické poetice vycházející z naturalismu, symbolismu a v některých znacích předjímající expresionismus. Hlavním předmětem analýzy je přenesení charakteristických rysů jako absolutizace zla, pohled do vnitra postav a popis přírody.

Ve druhé analýze představíme dílo *Sestra* od autora Jáchyma Topola a režiséra Víta Pancíře. Román *Sestra* se řadí mezi postmoderní prózu, kterou není snadné zařadit k jednomu žánru. Můžeme ho interpretovat jako generační výpověď, milostný román či akční thriller.

Nejvýraznějšími rysy jsou vypravěč, prolínání pásem promluv, mísení různých vrstev jazyka, proto někdy získává označení chaotický. Filmová *Sestra* jakožto zástupce experimentálního celovečerního filmu je v kontextu české kinematografie spíše výjimkou. Zaměříme se na to, jakým způsobem přenesl animátor a experimentátor Vít Pancíř na plátno polytematický a mnohvrstevný román *Sestra*.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Vztah literatury a filmu

Film a literatura představují sice dvě odlišná a svébytná umělecká vyjádření, přesto se navzájem ovlivňují a jsou propojeny. Provázanost literatury s filmem začíná spolu s počátky rozvoje kinematografie. Filmoví tvůrci se od jejího zrodu inspirovali tématy, náměty, motivy i postavami z oblasti literatury. Zájem filmařů neustal ani v dalších etapách, podle Dudley Andrewa byla natočena více než polovina komerčních filmů podle knižní předlohy.¹ Tento trend pokračuje i v 21. století, například podle výzkumu *Publishers Association* z roku 2018 vzniklo podle literárního díla 53 % filmů.² Literární a filmový teoretik Petr Bubeníček příklon ke knižním předlohám vysvětluje vzrůstajícím zájmem filmových producentů o již hotové příběhy, které bude možno využít při tvorbě nového filmu, ale i zřejmým komerčním cílem.³

Zájem filmařů o využití literárních příběhů v dnešní době dokládá řada filmů a seriálů vzniklých na motivy knižní předlohy. Mezi nejúspěšnější díla můžeme zařadit sedmidílnou sérii *Harry Potter* (předloha J. K. Rowling), trilogii *Pán prstenů* (předloha J. R. R. Tolkien), nebo seriál *Game of Thrones* (předloha G. R. R. Martin). Uvedená díla spojuje i společný žánr fantasy. Na pomezí žánru fantasy a sci-fi se pohybují i filmy o superhrdinech (*Spider-Man*, *The Avengers*, *Batman*), především z produkce *Marvel Comics* a *DC Comics*, které jsou podobně úspěšné.

Pozastavíme-li se nadále u adaptací, nalezneme i další pojitko mezi filmem a literaturou. Spojení lze pozorovat nejen u příběhu, ale i u postav. Samotné postavy mohou cestovat z jednoho textu do druhého a přes adaptace v odlišných látkách, z knihy do filmu.⁴ Díky tomu jsou postavy a jejich osudy neustále aktualizovány v nových příbězích. Cestování není charakteristické jen pro adaptace, ale může fungovat obousměrně.

Neméně důležitým aspektem, jenž blíže propojil literaturu s filmem, byla spolupráce filmařů se spisovateli. V českém, respektive československém prostředí se v meziválečném období na vzniku filmů podíleli sami tvůrci předloh: Karel Poláček (1892–1945) spolupracoval jako scenárista na filmech *Muži v offsidu* (1931), *Načeradec, král kibiců* (1932) a *Dům na předměstí* (1933), Karel

¹ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1984. S. 98.

² JOYNOS, Jasmine. Film, TV and theatre adaptations of books attract more revenue, viewers and critical acclaim. In: *Publishers Association* [online]. 10. 6. 2018 [vid. 1. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.publishers.org.uk/film-tv-and-theatre-adaptations-of-books-attract-more-revenue-viewers-and-critical-acclaim/>

³ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 8-9.

⁴ ECO, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-588-6. S. 13.

Čapek (1890–1938) působil jako scenárista filmu *Hordubalové* (1937), Jaroslav Žák (1906–1960) se spolupodílel na scénáři díla *Cesta do hlubin študákovy duše* (1939), Vladislav Vančura (1891–1942) sám režíroval film *Na sluneční straně* (1933), k němuž napsal i scénář společně s R. Jakobsonem (1896–1982) a M. Dismanem (1904–1981). Spolupráce filmových tvůrců a spisovatelů pokračovala i nadále, například v šedesátých letech se na scénáři filmu *Farářův konec* (1968) podílel autor knižní předlohy Josef Škvorecký (1924–2012). Ze současnosti můžeme zmínit spisovatele Michala Viewegha (*1962) a jeho spolupráci na filmu *Román pro muže* (2010).

Vztah literatury a filmu však není jen jednostranný, ale je založený na vzájemném ovlivňování a inspiraci. Díky filmovým adaptacím mohou být literární díla znovu vydávána a dokáží oslovit větší část publika. Současní autoři bestsellerů píšou romány takovým způsobem, aby je bylo možné převést do filmového formátu. Ani adaptace není jednosměrná, a tak jsou úspěšné filmy či seriály předělávány do knižní podoby. Podle kultovního filmu *2001: Vesmírná odysea* (1968, režie S. Kubrick) vyšla v roce 2008 stejnojmenná knižní verze; dále můžeme zmínit knižní adaptaci filmového počínu *Vetřelec* (1979, režie R. Scott), z aktuálnějších děl se přepisu dočkala v roce 2013 první série seriálu *Bylo, nebylo* (2011–2018).

Vzájemného působení literatury a filmu si je vědom i Josef Škvorecký, ve své eseji *O nesnázích adaptací beletrie* konstatuje: „je známo, že některé z nejlepších filmů byly natočeny podle velmi špatných románů a naopak.“⁵

Působení filmu na literaturu popisuje André Bazin: „Nové způsoby vnímání diktované filmem, jako je po vizuální stránce detail, nebo ve způsobu vyprávění střih, nesporně pomohly romanopiscům při obnově technických prostředků vyjadřování.“⁶

Vliv filmu je podle Petra Bubeníčka patrný i v románech modernistických autorů, jejich experimentální techniky jsou označovány za filmové.⁷ Proti tomu stojí ale názor Marie Mravcové, podle níž to, co se může jevit jako přejímání (porušování chronologie vyprávění, omezení na věcně faktickou stránku, simultaneismus), je fakticky výsledkem samotného literárního vývoje. Dále vysvětluje, že simultaneismus, neboli zachycení různých událostí probíhajících v témže čase na různých místech nezávisle na sobě, je odvozován z filmové techniky, a přitom k němu tradiční

⁵ ŠKVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. V Praze: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. ISBN 978-80-904186-6-0. S. 269.

⁶ BAZIN, André. In: MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 8070230622. S. 16.

⁷ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 9.

umění dospěla, když na základě kubistického impulsu začala rozrušovat kontinuitu skutečného modelu.⁸ Mravcová si je vědoma složitosti vzájemného ovlivňování filmu a literatury, ale poněkud přehlednější a jednoznačnější jsou podle ní ovlivnění ve směru literatura–film.

Mezi filmem a literaturou existuje vzájemné ovlivňování i přes jejich rozdíly, které byly podle P. Bubeníčka ale spíše zveličovány.⁹ Na vztah filmu a literatury můžeme pohlížet z hlediska sémiotiky. Jedním ze základních rozdílů je verbální povaha literatury a audiovizuální charakter filmu. Literatura jakožto kultura verbální dominovala v dřívějších dobách, ale ve 20. století získal převahu audiovizuální systém. Film je v rámci sémiotiky formován kombinací systému verbálního a nonverbálního, dokáže tak pracovat s několika různými kódy – kombinuje jazykový projev, obraz v pohybu, zvuky (ruchy), hudbu, kostýmy či osvětlení. Oproti tomu literatura funguje pouze v jedné vrstvě, a to jazykové.

I přes základní rozdíl mezi filmem a literaturou je spojuje nejdůležitější schopnost, a to vyprávět příběh. Podle M. Mravcové neznamena vyprávět příběh nic více a nic méně, než zajímat se o osudy lidí, o lidské charaktery a mezilidské vztahy.¹⁰

1.1 Naratologie

Podle Seymoura Chatmana dokáže pouze obecná naratologie vysvětlit, co mají film a literatura společného a pouze vědomí toho společného nám dovolí pochopit, co je filmové, a co literární.¹¹ Naratologie propojuje literární a filmovou vědu, ale i další disciplíny, které nám pomohou pochopit vztah mezi dvěma odlišnými sémiotickými systémy, filmem a literaturou.

Na úvod kapitoly alespoň stručně shrneme, co znamená, respektive čím se zabývá a co zkoumá naratologie. Naratologie je specifický vědní obor zabývající se všemi složkami, které utvářejí *narativ*. Zkoumá vztahy mezi pojmy jako je *narace* (vyprávění), *narativ* (vyprávěný jazykový projev), *narátor* (vypravěč) apod. Především se soustředí na souvislosti mezi vyprávěnými příběhy a způsobem jejich zachycení. Základní složkou vyprávění jsou události (*jednání*, které je aktivní a pasivní *dění*) a existenty (postavy, prostor). Aby vznikl vyprávěný příběh, musí někdo/něco jednat, nebo se s někým/něčím musí něco dít. O naratologickém pohledu na text můžeme mluvit již

⁸ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 8070230622. S. 15–16.

⁹ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Š. 10.

¹⁰ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 8070230622. S. 9.

¹¹ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 10.

v díle *Poetika* od Aristotela. Aristoteles se zabýval řadou kategorií, které platí i dodnes: zásada tří hodnot (antická tragédie), fáze dramatické výstavby (kolize, krize, expozice, peripetie, katastrofa / úvod, zápletka, rozuzlení). Pro naratologii jsou však přínosné pojmy *mimésis* a *diegésis*. Zatímco *mimésis* chápeme jako nápodobu skutečného světa, *diegésis* jako vyprávění. Naratologie pak s *diegésis* pracuje jako s jednou z principiálních kategorií. Systematičtější metody narativního zkoumání textu se však objevují až ve spojitosti se strukturalistickými teoriemi. V šedesátých letech 20. století se pojem *naratologie* objevuje nejprve u literárního teoretika Tzvetana Todorova, který vědní disciplínu definuje jako teorii o vyprávění.¹² V dalším vývoji se problematika naratologie komplikuje, obsahuje totiž jak příběh, tak způsob vyprávění. Moderní analýzy narativu nalezneme u Clauda Lévi-Strausse¹³ či Vladimíra Jakovleviče Proppa¹⁴.

Zásadní význam pro naratologii měla *Teorie vyprávění* od Franze Karla Stanzela.¹⁵ Stanzelův model rozlišení vyprávěcích situací vznikl již během padesátých let 20. století, ale vyšel až v polovině sedmdesátých let. F. K. Stanzel se zaměřil na zprostředkovanost děje, která mu umožnila vytvořit komplexní model a podrobné rozlišení vyprávěcí situace. Pro členění způsobů vyprávění zavedl Stanzel tři kritéria: 1) osobu, 2) perspektivu a 3) modus. Osoba představuje *identičnost* či *neidentičnost* existenciálních oblastí vypravěče a postav vzhledem k textovému fikčnímu světu. *Identičnost* znamená, že vypravěč existuje ve stejné oblasti jako postavy, je tedy postavou stejného vyprávění jako ostatní postavy. O *neidentičnosti* mluvíme, pokud vypravěč existuje v jiné oblasti než postavy a není součástí vyprávění jako postavy. Kategorie perspektivy se rozděluje na *vnější* a *vnitřní*. Vyprávění ve vnitřní perspektivě je orientováno do centra vyprávěných událostí, často je vedeno z úhlu hlavní postavy. Oproti tomu ve vnější perspektivě je vyprávění vedeno mimo centrum událostí a je spojeno s plynutím času. Dochází tak k rychlejšímu vyprávění a k zaznamenávání časových významů, což vede obvykle ke zrychlení vyprávění. Kategorie modu vyjadřuje zprostředkovací funkci, rozlišujeme mezi *vyprávěním* a *reflektováním*. Při reflektování je zastřena zprostředkovávací role vypravěče. Vypravěč omezeně vypráví to, co se děje s vybranou postavou, proto ho můžeme označit jako *reflektora*. Jedná-li se o vyprávění, hovoříme o klasickém zprostředkování událostí vypravěčem. Na základě výše uvedených tří kategorií (a jejich opozic) rozlišujeme tři vyprávěcí situace: 1) vyprávěcí situaci v 1. osobě (identičnost, vnitřní perspektiva,

¹² TODOROV, Tzvetan. *Gramaire du Décámeron*, The Hague, Paris, 1969.

¹³ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologica I. Syrové a vařené*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-644-0; LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologica II. Od medu k popelu*. Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-737-4.

¹⁴ PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.

¹⁵ STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.

vyprávění), 2) autorskou vyprávěcí situaci (vnější perspektiva, vyprávění, neidentičnost) a 3) personální vyprávěcí situaci (reflektování, neidentičnost, vnitřní perspektiva).

V etapě strukturalistické, která trvá asi od druhé poloviny šedesátých do osmdesátých let 20. století, dochází k posunu na hlubší rovinu, sledují se systematické modely, popisují se struktury textu a dochází k hledání adekvátního jazyka. Do centra dění se dostává pátrání po rozdílu mezi *fabulí a syžetem / příběhem* (histoire) a *vyprávěním* (discourse). Jedním z předních představitelů byl Gérard Genette. Genette popsal v rámci narativu tři složky: 1) skutečný příběh (*histoire*), 2) vlastní akt vyprávění (*naration*) a 3) řazení událostí v textu (*récit*).¹⁶ *Histoire* pak vznikne v případě, že dojde k spojení *naration* a *récit*. Genette dále rozlišuje ve vyprávění tři stupně zprostředkovanosti, neboli vztah vypravěče k vyprávěnému světu: 1) extradiegesis, 2) intradiegesis a 3) metadiegesis. V prvním stupni se nachází vypravěč a vyprávění, spadá sem mluvčí a jeho akt promluvy. Do druhého stupně patří to, co je vypravěčem a jeho vyprávěním vytvořeno, neboli fikční svět, jenž zahrnuje postavy, události, prostor atd. Poslední stupeň můžeme označit jako „zprostředkovanou zprostředkovanost“. Subjekt z druhého stupně se může stát vypravěčem, čímž vytvoří další stupeň zprostředkovanosti (metadiegesis).

1.2 Naratologie ve filmu

Pro naši práci je důležité zmínit i francouzského literárního teoretika Rolanda Barthesa. V oblasti zkoumání narativu dělí příběh na tři roviny: funkce, akce a narace.¹⁷ Funkce je základní rovinou textu, která popisuje postavy a elementární jevy. Ty pak vstupují do akce a posléze se stanou i součástí narace. Pro vztah literatury a filmu nemůžeme opomenout i jeho kódový systém. Barthes dělí kódy podle jejich vztahu k času na 1) kódy temporální, které řídí čtenářovo očekávání číst v čase, 2) kódy bez nutného propojení s časem, mezi něž patří i *kulturní kódy*.¹⁸ Protože došlo k vymezení kulturních kódů, musíme se věnovat i ostatním druhům umění, ne jen literatuře. Sám Roland Barthes se věnoval filmu, srovnával ho s literaturou a analyzoval jej (především filmy z tzv. francouzské Nové vlny).

¹⁶ GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha-Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, v. v. i., 2007. ISBN: 978-80-85778-56-4.

¹⁷ BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu (usp. P. Kyloušek). Brno: Host 2000. ISBN 80-7294-016-3. S. 9-43.

¹⁸ BARTHES, Roland. *S/Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007. ISBN 978-80-86955-73-5.

Jedním z nejnápadnějších průkopníků naratologie a jejího aplikování mimo literaturu je Seymour Chatman. Chatman dokázal přenést narativní poznatky nejen na literaturu a film, ale i na umění, jež primárně nevypráví příběh jako malířství či sochařství.

Příběh a diskurz

Abychom dokázali uchopit vzájemné ovlivňování filmu a literatury, musíme si uvědomit, že jejich elementárním pojícím prvkem je schopnost aktualizovat narativ (prezentovat příběh). Obě kulturní roviny příběh zároveň reprodukuje odlišnými způsoby. Film pomocí audiovizuálních prostředků, literatura využívá slova. Specifickou oblastí je adaptování literárního textu. Filmová adaptace totiž může jednoduše kopírovat knižní předlohu, nebo může využít zcela odlišné narativní prostředky. Z tohoto důvodu souhlasíme s výrokem Petra Bubeníčka: „Je nutné, aby interpretace literárního textu a jeho filmové adaptace byly postaveny na analýze principů literárního a filmového vyprávění. Tak se dostáváme k obecnějším strukturám uměleckého díla.“¹⁹

Rozdíly mezi příběhem (u ruských formalistů označovaným jako *fabule*, u francouzských strukturalistů jako *histoire*) a vyprávěním (u ruských formalistů *syžet*, u francouzských strukturalistů *discourse*) se zabýval i Seymour Chatman, který vycházel z narativní teorie G. Genetta. Chatman si byl vědom stejně jako Genette existence tříložkového modelu: 1) skutečný příběh (*histoire*), 2) vlastní akt vyprávění (*naration*) a 3) řazení událostí v textu (*écrit*). Přesto nakonec přišel s vlastním modelem a rozlišením mezi příběhem a vyprávěním. Podle Chatmana je *příběh* to, co je v narativu zobrazeno, a *diskurz* je způsob, jakým je to zobrazeno.²⁰ Chatmanův model se tedy dělí na příběh (obsah) a diskurz (vyjádření). Do oblasti diskurzu spadá struktura narativního zprostředkování a uskutečnění, to může být verbální, filmové, baletní. Příběh zahrnuje události (jednání, dění) a existenty (postavy, prostor).

Problematiku *fabule* a *syžetu* zkoumal i filmový vědec David Bordwell. Bordwell však nevyužívá jen naratologické přístupy, nýbrž i kognitivní teorie a konstruktivistickou psychologii. Jejich využití vyplývá jednak z toho, že autor odmítá nejen přirovnávání filmu k výtvarnému umění, ale i analogii film–jazyk, nechápe tak film jako literární médium. Zároveň si uvědomuje, že film má specifické nástroje k vyprávění příběhu a že jsou využívány k vystavění fikce. Tyto nástroje či prvky filmu nějakým způsobem působí na diváka, jenž pak příběh sestavuje.

¹⁹ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 44.

²⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 18.

Podle Bordwella je *fabule* vytvářena během sledování, kdy divák řadí události chronologicky a kauzálně. Je tvořena divákovým předpokládáním a vyvozováním, k čemuž musí využít *prototypy*, *šablony* a *procedurální schémata*. Z toho Bordwell usuzuje, že *fabule* není nikde dána, není materiálně přítomna v textu. To ale neplatí u *syžetu* a *stylu*, které jsou dané. Syžet a styl jsou označovány jako systémy, jelikož oba organizují. Syžet charakterizuje jako konkrétní uspořádání *fabule* pomocí filmového textu. Systémem je proto, že organizuje komponenty. Styl organizuje filmové prostředky, ty zahrnují kameru, střih, zvuk a další. Divák vytváří *fabuli* z textury filmu, která vzniká interakcí syžetu a stylu.²¹

Implikovaný autor, implikovaný čtenář

V této práci se zabýváme komparací literární předlohy a filmového díla. Zmíníme-li tato dvě kulturní média, často zmiňujeme i jejich psychofyzického (empirického) autora. Bez jeho existence bychom v každém případě neměli co srovnávat. Přesto je důležité připomenout, že psychofyzického autora nemůžeme považovat za to stejné, jako je vypravěč, postava nebo textový postup. Psychofyzického autora zmiňuje i S. Chatman, když se zabývá textem: „Textem budu mínit každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci.“²² Text vnímá jako komunikaci, jež má odesílatele a příjemce. Odesílatelem je *reálný autor*, kterého definujeme jako psychofyzickou osobnost pocházející z aktuálního světa, do textové komunikace je zapojen produkcí textu. Podle Chatmana je zásadní nezaměňovat ho za vypravěče.²³ Příjemcem je *reálný čtenář*, neboli psychofyzická osobnost z aktuálního světa, jež přijímá text.

Jelikož jsme zmínili textovou komunikaci a složky aktuálního světa, nesmíme opomenout složky světa fikčního. Fikční (textový) svět se nám otevírá díky uměleckému dílu. Fikční světy jsou aktuálním vždy motivované, ale nejsou identické. Mezi oběma světy existují zásadní odlišnosti:

- a) všechno, co existuje ve fikčním světě, je založeno jazykovým materiálem, ale v aktuálním světě tomu tak není,
- b) kategorie pravdy je v aktuálním světě problematická, ale ve fikčním je zavedena vypravěčem,

²¹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The university of Wisconsin Press, 1985. S. 49–50.

²² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 14.

²³ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 18.

c) kategorie času má definiční problémy i v aktuálním světě, čas může být biologický, fyzikální, fenomologický apod., ve fikčním světě pak rozlišujeme několik typů času a budeme se jim věnovat samostatně v kapitole 1.2 *Časoprostor*.

Stejně jako literární teorie se i my posuneme od psychofyzického autora ke konceptu implikovaného autora. Jako první se mu věnoval americký literární kritik Wayne Booth v díle *The Rhetoric of Fiction*²⁴. Booth zavedl tento pojem, aby oddělil *reálného autora* (psychofyzického) od *virtuálního* (druhé já, alter ego) pořadajícího text a utvářejícího rámec celého díla. Koncept implikovaného autora byl zpracován i v dalších teoriích: W. Schmid ho nazval *abstraktním autorem*, U. Eco *modelovým autorem*, R. Barthes mluví o *skriptorovi*. Přestože je nazýván odlišně, teorie se celkem shodují v tom, k čemu slouží a jak funguje. Můžeme říci, že *implikovaný autor* představuje abstraktní mysl či inteligence pořadající text, jejichž intence lze rekonstruovat z užitých znaků a kompozice určitého díla a jež tvoří rámec celkového smyslu textu jako literárního díla.²⁵

Koncept *implikovaného autora* zastává i S. Chatman a tvrdí, že naratologie ho potřebuje (i jeho protějšek *implikovaného čtenáře*), aby vysvětlila charakteristické znaky, které by jinak zůstaly nevysvětlené nebo nevysvětlené dostatečně.²⁶ Implikovaný autor je zdrojem invence díla, ale i místem záměru²⁷ díla. Existuje přímo v narativní fikci, již provází během celého čtení. Z implikovaného autora dostáváme určité pojmenování a analyzování textuálních záměrů narativních fikcí pod jednotlivým termínem, ale bez biografismu. To je zvláště důležité pro texty, jež tvrdí jednu věc, ale vyplývá z nich jiná.²⁸ Nastolení implikovaného autora podle Chatmana zapovídá ukvapené tvrzení, že čtenář má skrze fiktivní text přímý přístup k reálným autorovým intencím a ideologii. Neodmítá existenci důležitých spojů mezi textovými a reálnými autorovými pohledy²⁹, ale odmítá zjednodušující tvrzení, že čtenář je jaksí v přímé komunikaci s reálným autorem nebo s fiktivním mluvčím.³⁰ V neposlední řadě musíme zmínit, že implikovaný autor je

²⁴ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

²⁵ MÜLLER, Richard: AUTOR A PSANÍ. In: KARLÍK, Petr, NEKULA, Marek, PLESKALOVÁ, Jana (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [vid. 22. 11. 2021]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/AUTOR_A_PSANÍ

²⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 76.

²⁷ Záměrem Chatman odkazuje k „celku“ díla nebo k „celkovému“ smyslu, což zahrnuje i jeho konotace, implikace, nevyslovené vzkazy.

²⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 76.

²⁹ Přesto můžeme tvrdit, že povědomí o životě autora nám pomůže v tom případě, jestliže souvisí s poetikou díla.

³⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 78.

přítomen vždy, i když nemusí existovat jediný reálný autor v běžném slova smyslu: narativ mohl být vytvořen kolektivem (filmy), různorodou skupinou lidí během dlouhého období (lidové balady), ale i nahodilým generováním počítače apod.³¹ Koncept implikovaného autora je důležitý i proto, že implikovaný autor nepředstavuje stanovisko autora psychofyzického.

Chatman proto stanovil i model narativní komunikace³²:

reálný autor >> implikovaný autor > (vypravěč) > (adresát) > implikovaný čtenář >> reálný čtenář

Z tohoto modelu vyplývá, že protějškem implikovaného autora je *implikovaný čtenář*. Toho nechápeme jako psychofyzického čtenáře, nýbrž jako publikum postulované samotným narativem.³³ Implikovaný čtenář je, stejně jako implikovaný autor, vždy přítomen. To neplatí pro vypravěče a narativního adresáta, kteří mohou, ale nemusí být přítomni, jsou tedy potenciální. Reálný autor a čtenář stojí mimo tento rámec a existují vně vlastního narativního přenosu. Zároveň platí, že reálný autor, implikovaný autor a vypravěč popisují vztah autora a textu samotného, zatímco implikovaný čtenář, reálný čtenář a narativní adresát popisují vztah čtenáře a textu.³⁴ Díky modelu narativní komunikace můžeme spojit akt čtení se strukturou textu, v níž je role čtenáře zakotvena. V souvislosti s rolí čtenáře můžeme dodat klasifikaci podle U. Eca. Umberto Eco dělí čtenáře na: a) sémantického, jehož zajímá významová rovina díla, jak skončí děj apod., a na b) kritického, jenž se zaměří na způsob podání narativu a na strategie implikovaného autora.³⁵

Na závěr zmíníme vztah Chatmana k reálnému autorovi. Podle Chatmana reálný autor dílo vytváří, ale v momentě promítání filmu nebo vytvoření a následné publikace knihy se z textu stahuje. Není v něm přítomen, ale zůstávají po něm principy invence a záměru. Obecenstvo je rekonstruuje při každém čtení, projekci či představení.³⁶

Proti Chatmanovu konceptu implikovaného autora se vymezuje David Bordwell. Bordwell vychází z toho, že Chatman zasazuje proces vyprávění do klasického komunikačního diagramu: zpráva je předávána od vysílače k příjemci. To zavazuje teoretiky k vyhledávání implikovaných autorů a vypravěčů, kteří nejsou postavami, nemluvě o „narativních adresátech“ a „implikovaných

³¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 18. S. 156.

³² Tamtéž, s. 157.

³³ Tamtéž, s. 156.

³⁴ Tamtéž, s. 156–157.

³⁵ ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. ISBN: 80-246-0740-9. S. 64 – 65.

³⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 77.

čtenářích“.³⁷ Účastníky narativní komunikace nelze podle Bordwella ve filmovém textu jednoduše najít, a proto se soustředí na diváka a ne na odesílatele zprávy. Diváka vnímá Bordwell jako aktivního spolutvůrce filmového vyprávění.

Vypravěč

Nejprve zmíníme fakt, že literární narativ musí mít vypravěče, jelikož to, co nám je vyprávěno, musí mít někoho (něco), kdo (co) vypráví. O kategorii zprostředkování vyprávění jsme se zmínili již v kapitole 1.1. Pro lepší pochopení na tomto místě shrneme naše poznatky. Nejprve připomeňme klasické rozlišení mezi *diegesis* a *mimésis*. Tyto dvě kategorie zpracoval Aristoteles i Platón. Aristoteles chápe *mimésis* jako nápodobu skutečného světa a *diegesis* jako vyprávění. Platón od sebe odděluje situaci, v níž vypravěč o událostech hovoří (*diegesis*), a situaci, v níž jsou události představeny přímo (*mimésis*). Zásadně do kategorie vypravěče zasáhl F. K. Stanzel, jenž zavedl tři vyprávěcí situace: 1) vyprávěcí situaci v 1. osobě, 2) autorskou vyprávěcí situaci a 3) personální vyprávěcí situaci. Teorie o vypravěči rozvinul i G. Genette, ten rozlišuje ve vyprávění tři stupně zprostředkovanosti, 1) *extradiegesis*, 2) *intradiegesis* a 3) *metadiegesis*. Jestliže vypravěč zprostředkovává příběh, jehož není součástí, jedná se o *heterodiegetického vypravěče*. Pokud je vypravěč součástí příběhu, nazývá se *homodiegetickým*.

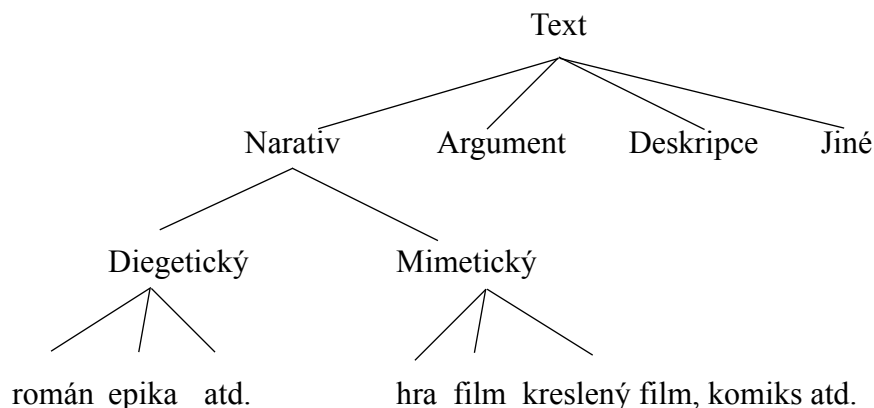
Konceptem vypravěče se zabývá i Seymour Chatman. Jestliže Genette rozlišuje mezi dvěma narativními módy *diegesis* a *mimesis*, a pouze *diegesis* považuje za vyprávění, tak Chatman tento rozdíl stírá. Sice si je vědom rozdílu, ale ten pro něj existuje jen na povrchu: „Rozdíl mezi *mimesis* a *diegesis* nebo, ujmeme-li jejich syrová moderní synonyma ‚předvádění‘ a ‚vyprávění‘, je jednoduše mezi ikonickými a neikonickými nebo symbolickými znaky.“³⁸ Narace podle něj zahrnuje předvádění i vyprávění. Oba módy mohou předávat příběhy, a to v každé kombinaci.³⁹

³⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The university of Wisconsin Press, 1985. S. 62.

³⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 111.

³⁹ Tamtéž, s. 113.

Seymour Chatman navrhl místo opozice diegésis versus mimésis hierarchii:⁴⁰



Z výše uvedené hierarchie vyplývá, že autor se může rozhodnout, jak zprostředkuje příběh, zda-li způsobem mimetickým, či diegetickým. Chatman tak tvrdí, že narativní literatura i film mohou předávat příběhy a zavádí pro ně zastřešující termín „prezentování“. Aby mohl být příběh prezentován, musí ho implikovaný autor zprostředkovat pomocí vyprávěcího, předváděcího nebo nějakou kombinaci obou.⁴¹ Tohoto prezentujícího můžeme nazvat vypravěčem.

Chatman si již v díle *Příběh a diskurz* položil otázku, jestli je narativní vyjádření prezentováno publiku přímo či je někým zprostředkováno – někým, kdo si říká vypravěč? Došel k závěru, že vypravěč nepotřebuje být „někdo“. Vypravěčem může být i něco. Neztotožňuje tak kategorii vypravěče s lidskou bytostí.

Filmový vypravěč

Filmy se od románů liší tím, že mohou akci spíše ukázat, než popsat. To, co v literárním díle zprostředkovává vypravěč jazykově, může být ve filmu (ale i v dramatu) ukázáno přímo, například pomocí kamery. Filmového vypravěče chápeme tedy ve smyslu technického nástroje, jehož tvoří komplex zvukového a vizuálního kanálu.

Podstata narativu zdůrazňuje, co mají filmy a literární díla společné. Příběhy prezentované pomocí kamery nejsou méně narativy než ty vyprávěné literárními vypravěči. Chatman zastává názor, že o filmech se obecně nemůže říci, že jsou vyprávěny, což neznamená, že nejsou vypravovány – a pokud jsou vypravovány, musí mít vypravěče.⁴² Tento vypravěč však není člověk,

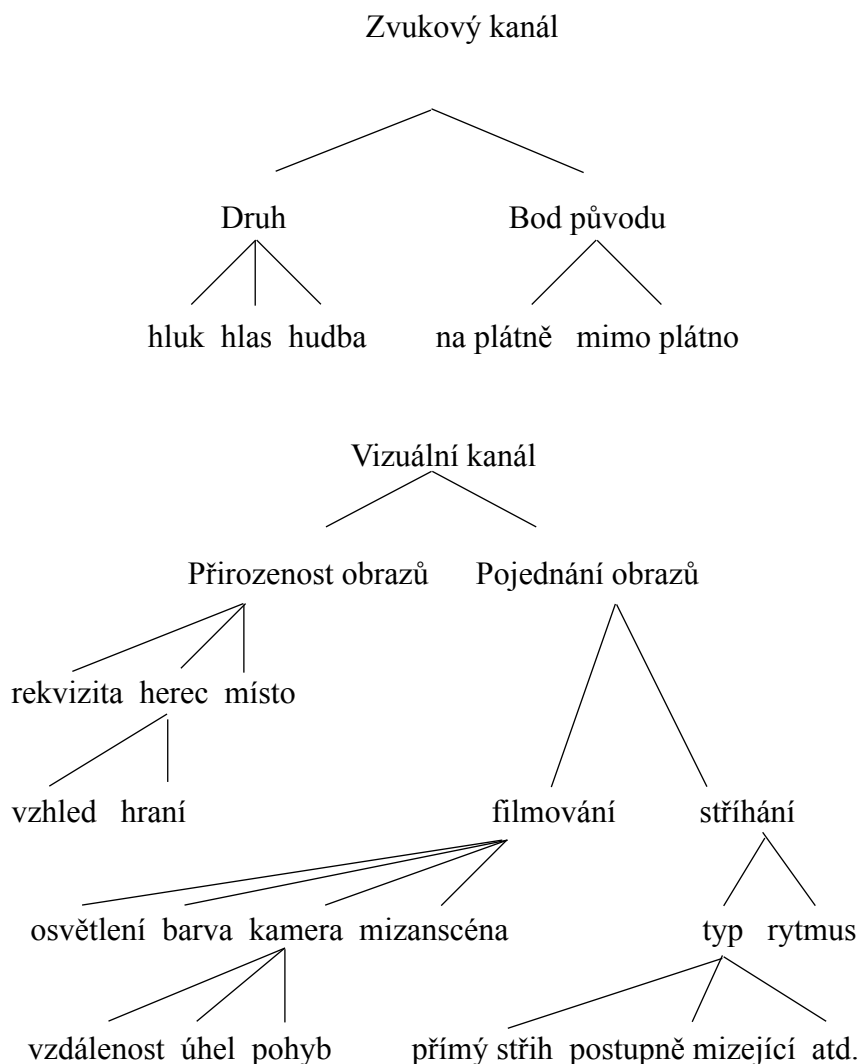
⁴⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 112.

⁴¹ Tamtéž, s. 112.

⁴² Tamtéž, s. 11.

ale „činitel“. V textu můžeme nalézt dokonce i více těchto činitelů. Stejně jako u vypravěče literárního, i u filmového Chatman odmítá, že filmy musí vypravovat lidský hlas.

Důležité je oddělit filmového vypravěče od hlasu vypravěče⁴³. Hlas vypravěče (vypravěčský hlas) může představovat jednu složku celkového předvádění, jeden z přínosů filmového vypravěče. Filmový vypravěč je oproti hlasu vypravěče mnohem komplexnější – zahrnuje jak obrazový, tak i zvukový materiál, například hudební nahrávky, zvukové efekty, střih, osvětlení, kameru, rekvizity, herce.⁴⁴ Chatman pro větší přehlednost vytvořil diagram⁴⁵:



⁴³ Sarah Kozloff vypravěčský hlas (voice-over) vymezila v knize *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American fiction film* (1988): „hlas“ (voice) je podle ní médium, které nám zprostředkovává příběh. Termín „Mimo“ (Over) vystihuje situaci, kdy vypravěče nevidíme v obraze.

⁴⁴ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 133.

⁴⁵ Tamtéž, s. 133.

Filmový vypravěč se skládá ze všech variant z diagramu. Jejich syntézy jako vypravěče je dosaženo sémiotickým procesem předváděným divákem.⁴⁶ Na diváka upírá svou pozornost David Bordwell⁴⁷, jenž zároveň nepovoluje filmového vypravěče. Podle Bordwellovy teorie je film vyprávěn bez vypravěče, nepředpokládá totiž činitele narace, ale soustředí se na činitele percepce a srovnává ho s aktem narace. Bordwellův divák (činitel percepce) je aktivní účastník, který virtuálně tvoří filmovou naraci. Proti jeho teorii filmové narace se postavil S. Chatman: „Neříkám, že divák konstruuje, ale že *rekonstruuje* filmový narativ ze sady vsuvek zakódovaného filmu.“⁴⁸ Jak Chatman, tak Bordwell zdůvodňují, proč film patří do obecné naratologie, ale také že jsou vypravované a nemusí se jednat o lidský hlas. Odlišují se však ve způsobu pojednání o narativním procesu.

Narativní proces Chatman realizuje skrze implikovaného autora a vypravěče a staví se na jejich obranu. Bordwellova teorie podle něj nedokáže vysvětlit nespolehlivé vyprávění. Nespolehlivé vyprávění popisuje Chatman jako skrytou komunikaci, která probíhá mezi implikovaným autorem a implikovaným čtenářem na úkor vypravěče.⁴⁹ Můžeme ji ale interpretovat jako vyprávěcí situaci, kdy divák (recipient) neuvěří faktům prezentovaným vypravěčem. Vznikají pak dvě verze příběhu: 1) falešná, prezentovaná vypravěčem, a 2) skutečná, prezentovaná implikovaným autorem. A na tomto místě podle Chatmana selhává Bordwell, protože nedokáže vysvětlit, kdo vymyslel verze příběhu. V Chatmanově teorii vypravěč sděluje vše, co mu poskytne implikovaný autor, který vymýšlí narativ, diskurz i příběh. Implikovaný autor (jako vnitřní činitel) se rozhoduje, co skrze vypravěče sdělí, ale i jestli to sdělí skrze jednoho nebo více vypravěčů.⁵⁰

Zároveň Chatman uznává, že je ve filmu těžké shledat vypravěče: „Svou povahou film odolává tradičním lingvocentrickým poznámkám vypravěče. Většina filmů samozřejmě ‚nevypráví‘ své příběhy v žádném obvyklém smyslu slova.“⁵¹

⁴⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 133.

⁴⁷ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

⁴⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 125.

⁴⁹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 241.

⁵⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 130.

⁵¹ Tamtéž, s. 123.

Postava

Postavu lze vymezit buď na základě toho, že je určena vypravěčem, nebo si ji skládá sám čtenář na základě literárního či filmového textu. E. M. Forster rozlišuje mezi *postavou plastickou* a *plochou*. Ploché postavy jsou obvykle konstruovány jen na základě jedné myšlenky nebo vlastnosti, čtenář si je snadno zapamatuje. Zatímco plastické se v narativu vyvíjejí a umějí čtenáře překvapit přesvědčivým způsobem.⁵² Podle P. Bubeníčka však v literárním ani filmovém narativu nelze celou řadu postav označit za výlučně ploché nebo plastické, jejich charakteristika se nicméně pohybuje mezi oběma vytyčenými póly.⁵³

Další rozdělení postav pochází od Shlomith Rimonn-Kenen. Jestliže Forster klasifikoval postavy podle příběhu, tak S. Rimonn-Kenen pracuje s postavou jako konstruktem z textu. Rimonn-Kenen rozlišuje postavy podle textových indikátorů, které prezentují povahu postavy: přímá definice a nepřímá prezentace.⁵⁴ *Přímá definice* přímo pojmenovává určitý rys. Zatímco u *nepřímé prezentace* jsou charakteristické rysy vyjádřeny pomocí činnosti, řeči, prostředí. Přičemž zcela záleží na čtenáři, aby si z předložených informací tento rys vyvodil.

Postavu definuje Daniela Hodrová jako „slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek.“⁵⁵ Postava existuje jako nositel děje, myšlenky, ideologie. Je budována pomocí vypravěče či bez něj ve výstupech a promluvách. Postavy pak rozděluje na: a) postavu-definici a b) postavu-hypotézu. Postava-definice je bez tajemství, předvídatelná, nemá žádný nezjevný vnitřek. Oproti tomu postava-hypotéza je vysvětlitelná jen částečně, chování nelze předvídat, není zcela explicitní.

Postava literární i filmová jsou zakotveny v narativních možnostech vlastního média, úplnost nabývají až při své aktualizaci.⁵⁶ Podle Chatmana se postava nachází vždy mezi textem a čtenářem. V textu (literárním či filmovém) je postava charakterizována, podle čehož čtenář/divák rekonstruuje postavu.⁵⁷ V literárním díle postavu rekonstruuje pomocí jazykového narativu, u filmu z

⁵² FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971. S. 67.

⁵³ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 108.

⁵⁴ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN: 80-7294-004-X. S. 67.

⁵⁵ HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-140-1. S. 519.

⁵⁶ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 105.

⁵⁷ CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu: úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3. S. 84.

prezentace herce. Čtenář/divák si pak díky rekonstrukci utváří vztah k postavě. Může taktéž vstoupit do mysli postavy, pokud je to umožněno, v případě, že ne, se musí spolehnout na vypravěče. Každý příjemce si může pomocí vlastního postupu rekonstrukce vytvořit jiný obraz o postavě.

U filmové postavy je princip rekonstrukce odlišný, jelikož nelze vycházet z jazykového narativu, na jehož základě si vytváříme obraz postavy. Ve filmu vystupuje do popředí akt herectví, díky němuž si divák skládá podobu postavy.

Časoprostor

Typologie času je velice rozmanitá oblast literatury (i filmu). Kategorii času můžeme chápat hned v několika smyslech. *Autorský čas* popisuje dobu, po níž autor psal text. *Čtenářský čas* charakterizuje úsek, za nějž čtenář dílo přečetl. Existuje i *čas historický*, neboli předobraz z aktuálního světa. Z hlediska struktury rozlišujeme mezi *časem vyprávění* a *časem událostí* (čas vyprávěný). Čas vyprávění chápeme jako pozici, ze které vypravěč prezentuje události, je dán volbou a použitím kompozičních prostředků. Čas událostí představuje časovou rovinu, v níž se příběh odehrává.

Kategorií času se zabývá i S. Chatman, a to když rozlišuje na základě vnitřní časové struktury čtyři druhy textu: narativ, deskripce, argument, expozice. *Text* definuje jako každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci.⁵⁸ *Expozice*, neboli aktem komentování, výkladu či vysvětlování se Chatman nezabývá, jelikož tvrdí, že vysvětlení je vždy buď *deskripce*, nebo *argumentace*.⁵⁹ Mezi zbylými textovými typy vidí zásadní rozdíl. Pro *narativ* je specifická chronologičnost a pohyb skrz dvojí časovou logiku. První nazývá jako *externí*, řadí sem trvání prezentace románu či filmu. Druhá, *interní*, představuje trvání sekvence událostí, které konstituují zápletku. Externí časová logika působí v diskurzu (*récit, syžet*) a interní v příběhu (*histoire, fabule*). *Deskripce* a *argument* jsou nenarativní textové typy, jež nemají interní časovou sekci, a to přesto, že čtení či dívání trvá v čase. *Argumenty* Chatman charakterizuje jako texty, které mají čtenáře či posluchače přesvědčit o platnosti některých tvrzení, aby přijali vypravěčovu logiku. *Deskripce* je typ textu vyjadřující vlastnosti či podobu postav, věcí. Může být vyjádřena vypravěčem, postavou v dialogu, ale i v myšlenkách.

⁵⁸ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 14.

⁵⁹ Tamtéž, s. 14–15.

Jelikož Chatman odděluje čas diskurzu a příběhu, rozlišuje i mezi *prostorem* diskurzu a příběhu. Ve filmu je „explicitním prostorem příběhu výsek světa aktuálně ukázaný na plátně; implikovaným prostorem příběhu je všechno, co sice nevidíme my, co však vidí postavy, anebo to, co pouze slyšíme, nebo vyvozujeme z dějových náznaků.“⁶⁰ Film podle Chatmana představuje fikční prostor v celistvosti. Avšak při čtení literárního textu si čtenář vytváří obrazy. Prostorem diskurzu rozumí v obecné rovině ohnisko prostorové pozornosti. To lze vysvětlit jako rámem vymezené pole, na nějž diskurz zaměřuje pozornost implikovaného publika. Neboli jako část celkového prostoru příběhu, jež je ohraničena podle podmínek média buď vypravěčem, nebo okem kamery.⁶¹ Prostor příběhu popisuje Chatman jako to, co text čtenáře nutí vytvořit ve své fantazii na základě vnímání postav nebo vypravěčových zpráv.⁶²

2 Adaptace

Jedním z nejvýraznějších projevů vztahu mezi literaturou a filmem je adaptace. Nejprve se pokusíme vysvětlit, co vůbec pojem *filmová adaptace* znamená. Linda Hutcheon v knize *A Theory of Adaptation*⁶³ definuje adaptaci jako: a) hotový produkt, ale i jako b) proces vzniku nového díla. V prvním případě se tedy hodnotí hotový film, jenž může být překladem či parafrází. Překladem přitom nerozumíme pouhý převod jednoho jazyka do druhého, ale i interkulturní dialog. Parafrázi pak Hutcheon chápe jako odstín překladu, jeho uvolněnost.⁶⁴ Vymezením pojmu se zabývá i Julie Sanders v knize *Adaptation and Appropriation*⁶⁵. Sanders rozlišuje mezi *adaptací* a *přisvojením*. Při adaptaci dává autor najevo vazbu ke zdrojovému textu. Přisvojení představuje zcela nový kulturní produkt, jenž se vzdaluje od originálního textu.⁶⁶

Filmovou adaptací můžeme rozumět i přenesení literárního příběhu do filmové podoby. Aby mohl filmař převyprávět literární příběh, musí převést jazykové, kompoziční a významové prvky do audiovizuální podoby filmu. Slovy S. Chatmana: „Ústředním problémem filmové adaptace je transformovat narativní rysy, které lze snadno uplatnit v jazyce, ale těžko v médiu, které operuje

⁶⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 100.

⁶¹ Tamtéž, s. 106.

⁶² Tamtéž, s. 109.

⁶³ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Taylor and Francis, 2007. ISBN 978-04-1553-938-8.

⁶⁴ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010, č. 1. S. 11.

⁶⁵ SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge: London–New York, 2005. ISBN 978-04-1531-172-4.

⁶⁶ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010, č. 1. S. 11.

v reálném čase (...)“⁶⁷. Rozdíly mezi filmem jako audiovizuálním médiem a literaturou jako verbálním vyvolávají otázky, jakým způsobem lze převedení uskutečnit.

Dalším problémem v debatě o adaptaci je, že filmové adaptace byly dlouho dobu považovány za pouhé kopie hodnotnějších literárních děl.⁶⁸ Proti tomu se vymezil George Bluestone⁶⁹, jeden z prvních teoretiků filmové adaptace. Podle Bluestona se adaptace nemůže nikdy podobat své předloze, jelikož literatura má jazykovou povahu, zatímco film se prezentuje vizuálně. Literární předloha je pro filmaře pouze výchozím bodem vlastní tvorby. Bluestone svou teorií odstartoval fázi hledání rozdílů mezi filmem a literaturou.

Podle logocentrického postoje film stojí na obrazu a literatura na slovu, zároveň mezi sebou soupeří o prostor ke sdělování příběhu. Tento pohled přispěl k představě o nadřazenosti literatury a podporoval ji. Film se tak musel vypořádat s tím, že nebyl vždy považován za prostředek umělecké komunikace. Logocentrismus byl však oslaben strukturalismem, který zbořil řadu mýtů o věrnosti předloze a nadřazenosti. Film a literatura se staly rovnocennými médii, jež spoluvytvářejí kulturu.⁷⁰

Další předsudky o nadřazenosti literatury vycházely z představy o filmu jako „nesrovnatelně mladším uměleckém druhu s velmi kratičkou pamětí (...)“⁷¹. Na druhou stranu, literatura je vnímána jako médium s dlouhodobou tradicí. Tato skutečnost má dopad na vnímání adaptace jako pokusu o navázání na literaturu a získání její prestiže.⁷²

Na filmové adaptace bylo nahlíženo s opovržením i kvůli masovému charakteru filmu, který značí diváckou pokleslost, zábavu či odpočinek. Proti tomu stojí v opozici četba knihy, která vzbuzuje dojem intelektuálního úsilí.⁷³ Adaptace se dále musely vypořádat s obviněním, že zaplňují příliš mnoho mezer. Slovy Wolfganga Isera: „(...) bez mezer v textu, bychom nebyli schopni užít

⁶⁷ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 158.

⁶⁸ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010, č. 1. S. 7.

⁶⁹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. ISBN 080187386X.

⁷⁰ BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 16-17.

⁷¹ Srov. MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2. S. 9.

⁷² BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. S. 13.

⁷³ BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010, č. 1. S. 9.

naši imaginaci (...)"⁷⁴. Podle Isera dokáže čtenář při procesu čtení virtuálně zviditelnit hrdinu, díky tomu jeho imaginace pocítuje velké množství možností. S literárním dílem musí čtenář využít imaginaci, zatímco film diváka omezuje na fyzickou percepci a na to, co si pamatuje ze světa. Proti tomu se vymezuje Seymour Chatman, který si klade otázku, zdali potřebuje být imaginace výlučně ztotožněna s obrazovou představou.⁷⁵ Podle Chatmana vizuální explicitnost filmů neznamená, že nejsou „bezmezerovité“. Mezery se totiž nevyskytují ani na obecné narativní úrovni, tedy v elipsách příběhu, ani na stylistické úrovni. Chatman sice uznává, že „vizuální imaginace“ může být méně stimulována filmem než románem, na druhou stranu „konceptuální imaginace“ může být stimulována tváří naplněnou emocemi, jež není vysvětlena dialogem nebo diegetickým kontextem.⁷⁶

2.1 Modely adaptace

Modely adaptace z počátku vycházely především z komparace filmu a literární předlohy. Kvalita filmového ztvárnění byla posuzována především ve vztahu k předloze, tedy jak moc jí film zůstal věrný. Takovýto přístup ale přinášel zkreslený pohled a ignoroval umělecké kvality filmu. Jestliže se hodnotí filmová adaptace, nelze se zaměřovat jen na věrnost literární předloze. Je zapotřebí uvědomit si rozdílné možnosti filmového a literárního média. Především si však musíme uvědomit, že filmovou adaptací vzniká zcela nové umělecké dílo.

Jak jsme zmínili v kapitole 2, jako jeden z prvních se teorií filmové adaptace zabýval G. Bluestone, na něhož navázala řada dalších autorů. Jedním z nich je i Goeffrey Wagner, který v knize *The Novel and The Crime* (1975) popsal tři možné druhy adaptace: 1) transpozici, 2) komentář, 3) analogii. *Transpozice* je prostým přenesením románu na plátno, takže vzniká snímek velmi věrný předloze. Při transpozici nedochází k zásahům do původního textu. *Komentář* volněji parafrázuje předlohu. Adaptátor vědomě změní určité části původního díla. V případě *analogie* se jedná o výrazné vzdálení předloze a vzniká zcela nové umělecké dílo.

Michael Klein a Gillian Parker v díle *The English Novel and the Movies* (1981)⁷⁷ představují obdobný model jako G. Wagner. Rozlišují tři módy: a) věrnost vůči podstatě příběhu, b) hlavní

⁷⁴ ISER, Wolfgang In: CHATMAN, Seymour. CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 157.

⁷⁵ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 157.

⁷⁶ Tamtéž, s. 158.

⁷⁷ KLEIN, Michael, PARKER, Gillian (ed). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederik Invar Publishing, 1981. ISBN 978-08-0442-472-1.

podstata příběhu je ponechána, ale samotný text je reinterpetován/dekonstruován, c) předloha slouží jen jako námět pro vytvoření nového díla.

Dudley Andrew v práci *Concepts in Film Theory*⁷⁸ zavedl model tří adaptačních situací: a) výpůjčka, b) transformace, c) křížení. *Výpůjčka* představuje nejvolnější situaci. Spočívá v inspiraci určitým prvkem, motivem, zápletkou či myšlenkou. Autor při adaptaci vychází ze známosti látky (například mýty, biblické příběhy). *Transformace* oproti výpůjčce zachovává podstatné rysy originálu. Buď zachovává narativní vzorce a struktury, přenáší tak fakta ze světa příběhu (postavy, vztahy mezi nimi atd.), nebo hodnoty, styl, klima. *Křížení* je situací, kdy se autor snaží zůstat co nejvěrnější originálu.

Brian McFarlane titulem *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996)⁷⁹ navazuje na G. Bluestona. Odlišuje od sebe prvky literárního díla, které lze, nebo naopak nelze převést do filmu. McFarlane oproti předchozím pracuje s dvoustupňovým modelem a rozlišuje: a) transfer, b) vlastní adaptaci. Při *transferu* dochází k přenosu prvků, které nejsou spjaty s jedním sémiologickým systémem (zápletky). Tento proces je pro filmaře jednodušší. *Adaptace* zahrnuje přenos prvků, které nelze jednoduše užít v jiném sémiologickém systému (atmosféra, charakteristika postav).

V českém prostředí sice nevznikl samostatný adaptační model, nicméně nalezneme několik osobností, které se této problematice věnují. Jiří Cieslar v *Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací* (1988) rozlišuje dva pojmy – interpretaci a adaptaci. Adaptací rozumí přenos literární látky do filmového média (Babička Jana Čápa) a interpretace zohledňuje autorský zásah do zdrojového textu a přináší „relativně nové přečtení díla“⁸⁰ (Babička Antonína Moskalyka). Jako další můžeme zmínit Marii Mravcovou (*Literatura ve filmu*, 1990, *Od Oidipa k Francouzově milence*, 2001), Petra Mareše (*Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*, 1992, *Tvořivé zrady*, 2005) a v neposlední řadě Petra Bubeníčka.

⁷⁸ ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1984.

⁷⁹ McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996. ISBN 978-01-9871-150-6.

⁸⁰ CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací. In: *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1988. S. 238.

3 Film a žánr

V této kapitole se pokusíme alespoň ve zkratce nastínit problematiku filmových žánrů, což by nám mělo sloužit k lepšímu uchopení filmových adaptací. Kategorie žánru se může na první pohled jevit jako zřejmá, obecně známá. O tom svědčí, s jakou automatizací je využívána – neobejdou se bez ní producenti, distributoři, programy kin, recenze, kritiky, filmové databáze, ale i diváci. Pojem žánr je přitom nestabilní. Jeho definice se vyvíjí a proměňuje v rámci kontextu historického, společenského, politického i kulturního.

Na žánr můžeme pohlížet z hlediska historického i teoretického. Z historického pohledu lze zkoumat vznik, vývoj a proměnu žánru. Historickou kategorií se zabývali například teoretici René Wellek a Austin Warren – podle nich spočívá problematika v paradoxu, že dilema historie žánru je dilema celé historie. Aby bylo možné určit vzorec žánrů, musí se studovat historie, tu ale není možné studovat bez toho, aniž by existovala představa o vzorci žánrů.⁸¹ K podobnému paradoxu došel i Andrew Tudor – aby šlo zařadit film ke konkrétním žánru, musíme znát charakteristické rysy žánru, ty nemůžeme znát bez korpusu filmů stanovujících žánr.⁸² Filmový historik Tom Ryall rozděluje kritické uvažování o historické kategorii do tří základních skupin: žánrový systém, konkrétní žánry a konkrétní film.⁸³

Jestliže budeme na žánr nahlížet z hlediska teoretického, budeme se zabývat především jeho definicí, vymezením na základě logicky odvoditelných rysů. Teoretických přístupů ke kategorii žánru je celá řada, což pro naši práci není zcela důležité, přesto zde několik teorií uvedeme. Teorie žánrů se začíná vyvíjet od padesátých let 20. století jako alternativa k auteurské teorii. Auteurská teorie je filmová analýza, která se zaměřuje na režiséra jako primárního autora. Film na základě tohoto přístupu reflektuje autorovy umělecké vize. Tato teorie však začala ustupovat konceptům strukturalismu, sémiotiky a ideologické kritiky. Kritici přesunuli zájem na to, jak je vytvářen význam filmu. Strukturalisté vidí v žánrech nové formy kolektivního mýtu, plnící rituální funkci: žánry specifickými způsoby artikuluji skutečná témata, problémy a konflikty ve společnosti, inscenují její systém hodnot a podílejí se na utváření jejího imaginárna (mýtus o původu ve

⁸¹ WELLEK, René a Austin WARREN. *Teorie literatury*. V Olomouci: Votobia, 1996, 555 s. Velká řada, sv. 25. ISBN 80-7198-150-8.

⁸² TUDOR, Andrew. *Theoris of film*. New York: Viking Press, 1973.

⁸³ RYALL, Tom. Genre in Hollywood. In: HILL, John, GIBSON, Pamela Church. *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*. Oxford University Press, 2000.

westernu, vztah člověka a stroje v grotesce, soubor pohlaví v komedii či melodramatu).⁸⁴ Francouzský filosof Jean-Marie Schaeffer vymezuje žánr pomocí pěti základních rovin:

- 1) rovina vyprávění – díky ní můžeme odlišit kategorii dokumentárního a fikčního filmu;
- 2) rovina určení – komu je film určen vymezuje například kategorii filmů pro děti či rodinného filmu;
- 3) rovina funkce – komedie má diváka rozesmát, horor vyvolat strach, reklama prodat produkt;
- 4) rovina sémantická – pomocí ní můžeme film zařadit k žánru na základě jednotlivých prvků, které jsou pro tento žánr specifické, mezi tyto prvky patří postavy, rekvizity apod.;
- 5) rovina syntaktická – představuje soubor širších formálních struktur s daným žánrem (vztah postav, struktura zápletky, obrazová a zvuková montáž).⁸⁵

Sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup zastává odborník na žánrový film Rick Altman. Altman spojil v této teorii dva doposud samostatně uplatňované způsoby definování žánru, tedy sémantický a syntaktický. Navíc se zaměřil na pragmatickou rovinu a na to, kdo a z jaké pozice o žánru promlouvá, co svým sdělením o žánru sleduje. Altman dochází k závěru, že žánry představují multidiskurzivní systém, který je definován mnoha kódy a odpovídá různým skupinám uživatelů podílejících se na definování žánru.⁸⁶

Definici žánru nabízí například i kanadský kritik Barry Keith Grant, žánr chápe jako systém opakujících se vzorců (příběhy, postavy, prostředí) a diváckého očekávání. Divák si podle něj během předchozích sledování filmů vytvořil představu žánru a následně očekává naplnění této představy o žánru.⁸⁷

⁸⁴ KUČERA, Jakub. Filmový žánr: Pojem. In: Cinepur: časopis pro moderní cinefily [online]. © Cinepur. FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení. [cit. 2022-04-15]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Bloomsbury Publishing, 1999. ISBN 978-0851-70-717-4.

⁸⁷ GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. ISBN 978-0292-70-184-7.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

4 Kuře melancholik

4.1 Šlejharovo Kuře melancholik

„Osudy nás všech jsou jednotny. A my všichni jsme: lidé i nemá tvář i mrtvá hmota...“⁸⁸

Povídka s názvem *Kuře melancholik* byla vydaná nakladatelstvím *Hlas národa* na podzim roku 1889. Přestože je tato práce pravděpodobně nejznámějším Šlejharovým dílem, v době vydání na sebe tolik pozornosti nestrhla. Šlejhar se větší pozornosti těšil až o pět let později, kdy jeho díla vyšla v souboru povídek *Dojmy z přírody a společnosti*. Ještě větší ohlas zaznamenal vydáním sbírky *Co život opomíjí*, obě sbírky dohromady tvoří souhrn autorových prací z devadesátých let 19. století. Díla jsou v nich značně upravena, buď z důvodu kritiky, nebo Šlejharovy reflexe. První zmínku o povídce *Kuře melancholik* nalezneme v časopisu *Světlozor*⁸⁹, kde je zmíněna jen krátce jako paralela ke knize *Věště* od J. Sumína⁹⁰. První statí věnovanou výhradně próze *Kuře melancholik* představuje kritika J. Kuchaře z *Lumíru*.⁹¹ Nejdůležitější a nejrozsáhlejší recepcí tvoří kritika od V. Mrštíka otištěna v *Národních listech*.⁹²

Prózu *Kuře melancholik* nelze jednoduše přiřadit k jednomu literárnímu směru. Svým stylovým projevem Josef Karel Šlejhar osciloval na pomezí naturalismu, symbolismu, expresionismu, ale i jemu blízkému mysticismu. Expresionistické tendence pramení především z toho, jak Šlejhar zachytil vnitřní, citové stavy a projevy lidské psychiky. Sám autor popsal svou motivaci k psaní těmito slovy: „Nikdy nebylo mým vysloveným úmyslem ani jakýmkoliv zdáním někdy psátí. (...) To byly jediné popudy k činnosti literární – uspokojit duši, urovnati protesty nitra svého (...). Chtěl jsem jen naznačiti, že jednalo se mně vždy jen o nenastrojenou náladu nitra mého, jíž lehce zbaviti jsem se nedovedl (...).“⁹³ Směřování k naturalismu vychází především ze základních rysů tematické roviny – zlo, tragický osud, nespravedlnost, bída, utrpení, surovost, krutost. Šlejhar ve svých naturalistických popisech míří i k shrnujícím a zobecňujícím principům absolutizace zla. Zlo již

⁸⁸ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 215.

⁸⁹ *Světlozor* 33, 1898–1899, č. 9. S. 108.

⁹⁰ Jiří Sumín je pseudonym pro spisovatelku Amálii Vrbovou.

⁹¹ KUCHAR, Josef. *Lumír* 18, 1890. č. 9.

⁹² MRŠTÍK, Vilém. *Kuře melancholik*. in: MRŠTÍK, Vilém. *Moje sny: Pia desideria : epistoly, úvahy, essaye, články, kritiky, polemiky i s pamflety*. 1.vyd. Praha: Nakl. družstvo Máje, 1901, 471 s.

⁹³ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 207–209.

není jen projevem lidské nespravedlnosti, ale i prvkem, který ovládá životy lidí, přírodu i vesmír. Tím, že Šlejhar dochází k principu absolutizace zla, vymaňuje svůj pohled z naturalismu a povyšuje jej do polohy symbolické. Symbolizace je objektivně postup, jenž směřuje k potlačení subjektivity. U Šlejhara má ovšem funkci opačnou, působí jako prostředek subjektivizace, jako autorův nástroj významové hierarchizace struktury textu.⁹⁴ Mysticismus narozdíl od výše zmíněných tendencí není literárním směrem, ale kategorií z oblasti duchovní. Zdrojem mystičnosti je celý soubor prvků, jež souvisejí s plánem děje, postav a prostředí. Nejzřetelnější podobou mystičnosti je nevysvětlitelná propojenost osudů mezi některými postavami (hřešící otec a umírající dítě) a osudu člověka a zvířete (dítě–kuře). Do této kategorie patří rovněž existence nejrůznějších mysteriózních prvků, snových či halucinačních vidění.⁹⁵ Od naturalismu se autor pak vzdaluje i uměleckými postupy (aktivní vypravěč, kompoziční principy, více viz další kapitoly), které vedou k subjektivizaci.

4.1.1 Tematická rovina

Téma, motivy, náměty

Kuře melancholik se může povrchově jevit jako běžný žánrový obrázek s jednoduchou fabulí. O tom svědčí i to, že ústřední téma představuje sám vypravěč, když označí příběh za *dětský románek*. Vypravěč do centra příběhu zařazuje dítě: „V románu dětském nemohou se nalézt vlivy silné vůle... Nenaleznou se v něm otřásající scény vyvinutého rafinovaného citu, žádné vypestřené situace ani vybroušené salónní dialogy (...) Zabývá se dětský román dítětem (...) Však je tu zase příčina, proč dětský román dítětem se zabývá, ani nemůže míti nahoře vytčených a estetických předností. Prostota jich nepotřebuje a k vystižení tajemství zase nestačí. Bývá proto dětský román tak prostý, směšný, drsný i naivní jako je tento.“⁹⁶ Autor tak naznačuje, že mu jde především o pozorování, které citlivě, někdy až naivně líčí krutost a primitivní rysy života.

Příběh (fabule, histoire) začíná jednoho jarního rána, kdy dítě vyjde z kamenného domu, posadí se na můstek, uvažuje a rovná si v hlavě, co se děje. Na chlapce čekají dvě nové zprávy. První je, že mu umřela maminka: „(...) táž, co ještě včera tiskla je dlouho a neústupně k svým prsoum a přitom líbala je (...) tak neúnavně, tak horečně (...) dnes jeho maminka našla se ráno na posteli s rozevřenými rty, s vytřeštěnýma očima (...) a studená jako led (...) Řekli mu ovšem: hle, umřela ti

⁹⁴ ŠTĚDRŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 335.

⁹⁵ Tamtéž, s. 343.

⁹⁶ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 258.

maminka (...).⁹⁷ Dítě této události však prozatím nerozumí. Jeho pozornost je upřena na mnohem radostnější událost: „ta slepice chocholačka dnes, to samé ráno, co se stal ten případ s maminkou, vyhrnula se z košíku ze sklepa s hejnem žluťoučkých, drobounkých kuřátek.“⁹⁸ Chlapci se tak v mysli prolíná obraz nového rodičího se života s obrazem mrtvé, ze života odcházející matky.

Jasně jitro naruší zvuk linoucí se z malé vížky kostela – umíráček. Dítě však nechápe jeho symboliku a zní mu radostně. Z nevědomosti dítě nevytrhne ani stařena, která jako by předjímalá budoucí vývoj: „Nebožátko, sám Pán Bůh si tě vem do ochrany, až ti přijde jiná.“⁹⁹

Od této chvíle příběh probíhá útržkovitě, částečně v přítomnosti, v minulosti a ve snech. Dítě usíná, zdá se mu o mamince, o kuřatech. Když se probudí, spatří v místnosti otce: „Stál stranou u okna muž, jenž s patrnou zálibou prohlížel v pověšeném tam zrcátku svou snědou vousatou tvář (...) Byl to otec dítěte.“¹⁰⁰ Dítě udiveně kouká na otce, který si v zrcadle prohlíží své zdravé zuby, což je příznakem kruté a bezohledné živočišné vitality.¹⁰¹ Dítě sice osloví muže tatínku, ale zvuk je zcela rozdílný, než když oslovovalo maminku. Z jeho hlasu je cítit strach a nejistota. Od otce odchází pryč do kuchyně, jeho zřetelný hlas však neustále slyší. Z jeho hlasu je mu nevolno, proto se raději vytratí ven. Na statku chlapec narazí na kvočnu s kuřaty a díky nim zapomíná na svou tíseň. Právě v momentech, kdy pozoruje kuřata, nachází útěchu a harmonii. Stále si není vědom toho, že jemu samému byla odebrána mateřská láska, kterou vidí u kvočny a kuřat.

Smrt matky si dítě uvědomí v době před pohřbem. Otec ho vezme do pokoje, kde je zatím uložena jeho matka. Dítě pociťuje úzkost, snaží se pochopit, co se děje a táže se, co to všechno znamená. Otec mu vysvětluje smrt: „Vzal ji Pán Bůh, umřela nám. A zapamatuj si dobře, dítě, jak vypadalo. Zanedlouho víc ji nikdy nespattíš (...) Zapamatuj si teda dobře její podobu, abys jednou až budeš větší, mohl si vzpomenout na nebožku svou maminku.“¹⁰² Chlapec se tesklivě a plaše dívá na svou mrtvou matku a v jeho duši se jako by rozjasnilo a pochopil, co se stalo.

Doba mezi úmrtím a pohřbem matky je naplněna přípravami. Nikdo nemá čas starat se o dítě, které tak zůstává ponecháno samo sobě. Po celý tento čas se nejraději věnuje kuřatům. Jedno kuře „jakoby mezi všemi činilo výjimku...tělíčko mělo slaboučké, sotva stálo na nohou a často zůstalo

⁹⁷ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 215–216.

⁹⁸ Tamtéž, s. 217.

⁹⁹ Tamtéž, s. 218.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 221.

¹⁰¹ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 77.

¹⁰² ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 226.

bezmocně ležeti na bříšku, netípalo tak hlasitě a vesele jako ostatní a mělo smutná, zkalená očka, jimiž jaksi beznadějně dívalo se dokola.¹⁰³ Dítě si povšimlo tohoto kuřecího jedinca a zmocnila se ho lítost. Ubohého kuřete si začalo více všimát, pečovalo o něj a ošetřovalo ho. Vzniká hrozivá předtucha, že i dítě čeká podobný osud. Bytosti nyní sobě blízké spojuje i zoufalé hledání nějaké ochrany a pomoci. Paralela mezi dítětem a kuřetem se rozvíjí v chmurnou a baladickou představu nadcházejícího konce.¹⁰⁴

Katastrofická předzvěst se naplní na pohřbu, kde se objevuje „mladá ženština“. Žena předstírá zájem o dítě, líbá ho, chová ho, ale „děcku bylo u ní nevolno a bálo se jí nevědouc proč“.¹⁰⁵ Tato ženština zapůsobila především na otce, kterému se chtěla zalíbit. V tomto ohledu uspěla a vdovec ji po několika týdnech představil doma chlapci jako novou maminku.

Příchodem ženštiny do domu započnou velké změny. Macecha obměnila celé služebnictvo, zbavila se i Katly, která se o dítě po smrti matky starala. V tomto období nachází chlapec jedinou útěchu ve starání se o kuře. Zatímco ostatní kuřata povyroستla a zesílila, pouze chlapcovo kuře činilo výjimku: „(...) povyroستlo jen málo, zesílilo nepatrně. Jeho očka zůstávala bez jiskry, hlas bez zvučnosti... ostatní kuřata jako by se proti němu umluvila, stalo se veškeré jejich obcování nepřetržitým útokem proti němu.¹⁰⁶ Chování kuřat je další paralelou k životu chlapce – ten začne být stejně jako kuře šikanován macechou a jejím služebnictvem. Odstrčenému kuřeti se však dostávalo ochrany a lásky od chlapce: „Jedině v dětské duši nepovšimnuté tyto výjevy zvířete našly patřičného ohlasu. Kuře naleznouví takového ohlasu soustrasti a lásky v duši dítěte.“¹⁰⁷ Poté, co chlapec přišel o služebnou Katlu, neměl už nikoho jiného než kuře. To mu sice nemohlo poskytnout žádnou ochranu, ale zato v něm našel přítele a útěchu. Pro chlapce začalo nejtěžší období, laskavý přístup jeho maminky byl nahrazen krutým přístupem macechy. Dítěti bylo odepíráno jídlo, bylo bito, vystavěno posměškům od macechy i služebnictva. Krutost macechy časem gradovala, chlapce trestala i za věci, které neudělal. Zakazovala mu jíst u stolu, proto ho přesunula do kuchyně, ale ani tam ho nestrpěla, nakonec chlapec mohl jíst jediné v rohu opuštěné místnosti. Životem zničený chlapec se ve svých představách obrací k mamince, teprve teď začíná chápat smrt. Ochrany nenachází ani u otce, jenž jeho týrání přihlíží.

¹⁰³ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 229.

¹⁰⁴ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 77.

¹⁰⁵ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 233.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 241.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 242.

V důsledku otřesného zacházení chlapec onemocněl, byl jako bez citu a paměti, přešel v jakousi strnulost: „Dál to ale bylo hůře. Veškerá životní činnost hochova úžasně zemdlívala. Nebyl si již skoro ničeho vědom, co týče tělesných potřeb, a byl i jinak tak sláb, že naprosto nemohl vyhověti tomu, co slušnost žádala. Dalo pod něho řeznou plachtu, sloužící dřív na vůz, a jeho postýlku odšoupla Pepka do nejzadnějšího kouta; šel totiž z něho opravu puch.“¹⁰⁸

Chlapcův osud je zakončen, když ho macecha se služebnou Pepkou přesunou z domu do kůlny. Pro dítě to je jakýmsi vysvobozením, jelikož již nemusí trpět přítomnost lidí, jež nenávidí, a může být se svým kuřetem: „(...) tlačilo se kuře do vrat. Slepě prodíralo se mezi nahromaděným papírem, mezi hadry, bednami a dřívím (...) Do té slámy rychle zalezlo. Lezlo, vydíralo se na povrch. Náhle radostně zatípalo a bezmezné ulehčení nastalo jeho zvířecímu srdci (...) Tak se sešli zas. Stejně žili, stejně trpěli, týmž osudem svedeni. Jsou zas pospolu, aby pospolu dotrpěli (...) Povstalo tu ve tmě děcko na lůžku. Vidělo v tmě a slyšelo v tichu smrtelných svých mrákot. To byla ona, již vidělo a slyšelo. Vztáhlo ručinky do tmy, po jasném jejím zjevu z temnot vystupujícím vztáhlo ručinky. ‘Maminko!’ zašeptaly mroucí rty zvukem opanovavší svrchované naděje. Ticho zas; matka děcko si vzala. – Kuře se znepokojilo, zatípalo a úžeji se přisunulo k mrtvému děcku.“¹⁰⁹

Na závěr této kapitoly je nutno zmínit i motivy, které jsou pro Šlejhara klíčové. V první řadě je to motiv smrti. Šlejhar díky němu zvýznamňuje detaily, jimž dává tajemnou, mysteriózní platnost. Tajemno je propletené všudypřítomností symbolického konce lidské existence, smrti.¹¹⁰ Motiv smrti povznáší detaily do polohy metaforické, mění každodennost v náznaky netušených příčin a nedozírných následků. Dochází tak ke zvýznamnění dojmů, postřehů a nálad v jednotný pocit marnosti, uplývání života, nesmyslné nicotnosti lidské existence.¹¹¹ Šlejhar tímto způsobem vidění směřuje do polohy mystické, filozofické. Významovou stránku motivu je však nutné dát i do souvislosti se stylovou a slohovou výstavbou. Motiv smrti, neodvratného konce se vyskytuje většinou ve vrcholech děje.

Další klíčové motivy souvisejí s paralelou života a přírodního cyklu. U Šlejhara je častý motiv březnové noci jako zrodu nového života, kdežto podzim symbolizuje jeho odumírání.¹¹² Jinak tomu není ani v díle *Kuře melancholik*, příběh začíná jarním jitem a končí za blížícího se podzimu.

¹⁰⁸ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 261.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 269–270.

¹¹⁰ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 77.

¹¹¹ Tamtéž, s. 90.

¹¹² ŠTĚDRŮŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 334.

Zásadní roli má motiv noci jako symbol zániku, smrti, ale také vysvobození ze životních útrap a duševních trýzní.¹¹³ Právě v neprůhledné podzimní noci umíral protagonista dětského románu, zároveň mu smrt byla vysvobozením.

Vypravěč

Jedním z hlavních charakteristických rysů, kterým se Šlejhar vzdaloval od naturalismu, je autorův subjektivní pohled. Na Šlejharova specifického vypravěče, jenž neodpovídal dobové poetice, upozornil již spisovatel a literární kritik Vilém Mrštík (1863–1912): „Autor Kuřete melancholika je v románu svém přítomen ve dvou osobách. Jedna stojí úplně stranou a vypravuje, co se v románu děje, druhá se tlačí do popředí a vysvětluje, proč se tak děje... Šlejhar moralizuje, omlouvá, poučuje... vnucuje svoje mínění o jednotlivých osobách a kritizuje jejich skutky.“¹¹⁴ V *Kuřeti melancholikovi* je nejčastější typem promluvy rétorická er-forma.¹¹⁵ Touto funkční konstalací se nutně ruší objektivita vyprávění. Vypravěčská promluva nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí a soudí.¹¹⁶ Lubomír Doležel zároveň varuje před tím, aby čtenář nebo kritik nepřisoudil rétoriku vyprávění autorovi, i když se dá prokázat, že názory vyjádřené vypravěčem jsou blízké názorům historického autora.¹¹⁷ V případě Šlejhara je to ovšem poněkud složité, například z jeho úvodu *Několik slov ku této knize*¹¹⁸ lze vydedukovat, že má totožné názory na zlo jako vypravěč.

Absolutizace zla má totiž v Šlejharově tvorbě klíčovou roli. Je pro něj prostorem, v němž si uvědomuje, že život je podřízeností osudu, že všechno je navzájem spjato. Stejně si to uvědomuje vypravěč: „Život se pohybuje ve stejných kolejích; jsa na ně jednou zavlečen, tíhne po nich neúprosně dál, byť se i zdálo, že se z nich pořád vymyká a jinými směry stranou uniká. Tyto cesty stranou, to stálé se vymykání... jsou právě oním směrem, jímž osud vleče nás k tomu cíli, u jakého chce nás míti. To, co zda se, že je uniknutím osudu, to je s ním největším sblížením; a kdo myslí, že

¹¹³ Tamtéž, s. 334.

¹¹⁴ MRŠTÍK, Vilém. *Moje sny*. Praha: Nakladatelství družstva Máje, 1901. S. 116.

¹¹⁵ ŠTĚDROŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 331.

¹¹⁶ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0. S. 45.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 45.

¹¹⁸ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 207–214.

osudu nějak zavzdoroval, vymkl se mu či jinak sebou naložil, ten právě jen věčný, neúprosný osud naplnil...“¹¹⁹ Vypravěč se stává Šlejharovi protestem proti zlu, násilí, krutosti a nespravedlnosti.

Role vypravěče dětského románu se v průběhu příběhu proměňuje, možná až graduje. Od počátku vypravěč vidí postavám do hlavy, ví, co si myslí. Postupně začíná vyjadřovat i vlastní názory („Mladé příbuzné (...) docela bych nevěřil...“)¹²⁰, pochyby („Pochybuji, že v takových chvílích přemítalo...“)¹²¹ i nevědomost („Kdož to může vědět (...) kdož ví, o čem přemítalo...“)¹²². Šlejharův vypravěč se dotýká neslučitelnosti člověka a přírody, v níž je subjekt neustále zraňován.¹²³ Vypravěč naléhá na otázky týkající se existence zla ve světě a v člověku: „Kdy se končí lidská zloba? Pravím, kdy se končí? Je naděje, že ukojivši svou vášeň, sama se rozplyne a uklidní? Nikoliv! Konec jí není.“¹²⁴ Nesouhlasí s tím, co se odehrává, ale nemůže to jakkoli změnit. Uvědomuje si bezvýchodnost situace, přesto hledá naději. V závěru adresuje své promluvy přímo k dítěti: „Jsi tedy sám, vyhoštěn a zavržen, hochu ubohý! Týrali tě, rvali, posměchem zavrhovali, mořili hladem a bitím (...) Proto takto dovršili dílo své. Jsi tedy sám, zápase se smrtí a objat mrárotami.“¹²⁵ Chlapce zároveň utěšuje a představuje mu východisko: „Anděl smíru kyne ti v mukách tvých. Spěješ k oné svrchované, vyrovnávající pravdě, (...) a ta přinese ti úklid vděčný a zadostiučinění.“¹²⁶ Vypravěč vidí ve smrti vysvobození ze světa zla, krutosti, bídy, násilí.

Postavy

Postavy vystupující v Šlejharových povídkách jsou často charakterizovány jako trpící, pasivní, předem smířené se svým osudem, často jsou redukovány do role funkcí,¹²⁷ není tomu jinak ani v díle *Kuře melancholik*. Většina postav je stylizována se značnou jednostranností, bez odstínění či zlidšťujícího zjemnění. Sám Šlejhar to formuloval tak, že na svých postavách postihuje jediný rys,

¹¹⁹ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 259.

¹²⁰ Tamtéž, s. 238.

¹²¹ Tamtéž, s. 231.

¹²² Tamtéž, s. 231.

¹²³ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 83.

¹²⁴ ŠLEJHAR, Josef Karel. *Kuře melancholik*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 255.

¹²⁵ Tamtéž, s. 265.

¹²⁶ Tamtéž, s. 265.

¹²⁷ KUDRNÁČ, Jiří. *Komentář*. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 513.

pozoruje je z povzdálí a podává je způsobem, jakým se mu jeví v daném okamžiku.¹²⁸ Zobrazuje tím zlo v jeho samotném působení. Vedle toho se objevují i postavy, které jsou autorovou sebeprojekcí. Autor přesunul pozornost do nitra postav a hledal motivaci zla. Tyto figury překračují rozměr morality, jsou modelované mnohem sofistikovaněji, s pomocí narativních postupů¹²⁹, jež umožňují odkrýt jejich vnitřní svět, proniknout do intimních, zamlčených vrstev psychiky.¹³⁰ Postavy jsou často bezejmenné, což umocňuje symbolizaci. Šlejhar téměř zcela potlačuje psychologickou analýzu a motivaci, zjednodušuje individuální charakteristiku na několik vyhocených rysů, někdy až do podoby pouhého symbolu nebo nositele obecnějšího postoje a kolektivních hodnot. Tímto postupem se postava, její existence, charakter i řeč stávají prostředkem pro demonstraci hodnotícího a významově vyhoceného přístupu, individuální příběh je povyšován k obecnější, často symbolické platnosti.¹³¹

Dítě

Hlavní postavou příběhu je chlapec, jehož věk ani jméno neznáme. Šlejhar si záměrně vybírá dětský subjekt jako protagonistu – dítě je totiž naivní, upřímné, nedokáže ještě rozpoznat rozdíl mezi dobrem a zlem. Dítě se svým viděním světa oprostuje od běžných souvislostí, od iluzí a falešných představ.¹³² Svět dítěte je vzdálený světu dospělých, dokonce jsou stavěny do kontrastu. Svět dospělých se pak jeví jako cizí, krutý a nepřátelský. Vypravěč s duševním světem dítěte **sounáleží**. Radko Pytlík v tom vidí, společně s principem absolutizace zla, odlišení autora subjektu od konvenční morálky, konflikt mezi subjektem a společností. Tento konflikt se stává názorovou a estetickou základnou Šlejharova díla.¹³³

Dítě již od počátku příběhu naplňuje charakteristické rysy Šlejharových postav. Dozvídáme se, že mu umřela maminka, i když si to v tu chvíli protagonista neuvědomuje. Dítě je již od této chvíle trpící a tragickou postavou. Vypravěč naznačuje i jaký bude jeho osud poté, co se chlapec začne věnovat kuřatům a to nejtragičtější, nejslabší si oblíbí a vznikne mezi nimi něco jako přátelství. Kuře, které potřebuje chlapcovu ochranu se mu stává partnerem. Mezi osudem dítěte a kuřete

¹²⁸ KUDRNÁČ, Jiří. Komentář. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 513.

¹²⁹ Např.: vnitřní monolog, proud vědomí, řeč snu, halucinace.

¹³⁰ ŠTĚDRONŮVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 351.

¹³¹ Tamtéž, s. 336.

¹³² PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 82.

¹³³ Tamtéž, s. 82.

existuje paralela – přihodí-li se něco jednomu z nich, následuje podobná událost v životě toho druhého. Paralela je tak předzvěstí toho, jak jejich příběh skončí.

Nejenže se malé dítě musí vypořádávat se smrtí matky, jediného člena rodiny, jemuž na dítěti záleželo, ale osud před něj postaví další překážky v podobě otce, mladé ženštiny, jež se mu stane macechou, a novým služebnictvem. Dítě od nich musí snášet šikanu, nenávisť, bití, týrání, posměch. Chlapec proti nim působí pasivně, nemůže se bránit, postupně se smíří se svým osudem a poddá se mu. Jediné světlé chvílky zažívá, když se stará o malé slabé kuře. Ale právě po těchto okamžicích naděje se jeho příběh čím dál více přibližuje konci. Dítě není fyzicky ani psychicky schopné vydržet týrání a jeho stav se zhoršuje. Útěkem mu přitom není pouze kuře, ale přesouvá se do prostoru mystického, upadá do snů a halucinací, v nichž se setkává se svou matkou. Jinak tomu není ani na úplném konci příběhu této tragické postavy.

Matka

Postava matky se v příběhu vyskytuje v menší míře než hlavní postava, přesto má důležitou funkci. Matka chlapce je vyobrazena jako symbol všeho dobrého, jako původce absolutního dobra. Na jejím pohřbu upřímně plakali všichni účastníci se lidé, neboť „nebožka byla dobrodějka všech a žena citlivého, velkého srdce.“¹³⁴ Nebyla však dobrosrdečná jen k lidem, ale ke všemu živému i neživému. Dokonce i nebohé kuře, které ji ani neznalo, jako by uvažovalo „v kuřecí své duši, že ta, již sice neznalo, ale o níž samou chválu slyšelo od celého drůbežího světa v domě, že ta milosrdná bytost také jeho byla by si povšimla a nějakou péčí mu věnovala v nepříznivém osudu.“¹³⁵

Matka stojí v kontrastu s principem absolutního zla, jenž se nachází všude okolo. Její smrt je zachycena jako prvopočátek chlapcova krutého osudu. Poté, co dítě ztratí matku, nemá nikoho, kdo by mohl poskytnout ochranu a mateřskou lásku. Jedinou postavou, která mohla dítě chránit, starat se o něj a nabídnout mu lásku, byla služebná Katla. Právě z jejích úst zazní vyjádření hlavního symbolu: „Zeptalo se děcko jednou Katly, proč se to má tak s tím kuřátkem... ‚Víš, je to nějaký melancholik?...‘“¹³⁶ Katla je však společně s ostatními služebnými propuštěna poté, co do domu přijde macecha.

Důležitost postavy matky je zdůrazněna i tím, že se v příběhu vyskytuje i po smrti, objevuje se v chlapcových vzpomínkách, snech a halucinacích. Motiv snu má velký význam zejména v rámci

¹³⁴ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 236.

¹³⁵ Tamtéž, s. 237.

¹³⁶ Tamtéž, s. 243.

stylizování životních obsahů nebo představ.¹³⁷ Sen „se stával vyšší formou reality pro tvůrce okouzlené mysticismem (...) Sen jako bytostná potřeba člověka uvolnit se z pout reality a racionality, jako varianta obrazu světa i satisfakce.“¹³⁸

S matkou je rovněž spojen i motiv náboženství – chlapec se k ní modlí, vypravěč ji označuje jako *anděla smíru*, který má dítě zachránit a přijít si pro něj. Šlejharova spiritualita je vzdálená katolické ortodoxii a jakékoliv církevní autoritě, vyvěrá především z pojetí Boha raného křesťanství s centrem v Ježíši Kristu a jeho učení. Autor citlivě rozlišuje mezi individuální vírou a její zinstitutionalizovanou podobou.¹³⁹

Otec

Otec je postavou, která má v chlapcově příběhu jednoznačně zápornou roli. O dítě neprojevuje sebemenší zájem, není mu oporou, a už vůbec ho nedokáže ochránit před krutostí, kterou přichystal osud. Dítě se ho dokonce bojí, utíká, když slyší jeho hlas. Otcův vztah k manželce byl na podobné úrovni. Můžeme tak soudit například z toho, že v díle není ani jeden náznak zármutku či smutku z její smrti. Radko Pytlík dokonce píše o „kruté a bezohledné živočišné vitalitě otce“, který v místnosti, kde leží mrtvá žena, pozoruje svůj zdravý chrup.¹⁴⁰ Vypravěč nám vztah otce a matky přibližuje jen útržkovitě, dozvídáme se ale, že na matku často křičel, ošklivě jí nadával, pravděpodobně i bil.

Macecha

Mladá ženština je rovněž jako otec zcela zápornou postavou. Zpočátku sice vystupuje jako starostlivá, milá, hodná a pečující, ale jedná se pouze o přetvářku. Jejím hlavním cílem je získat náklonnost chlapcova otce a převzít moc nad domácností. Je charakteristickým zástupcem „ostatního světa“ a naplňuje jeho definici. Její úmysly jsou zlé a nenávistné, předstírá zájem, utiskuje slabé. Jakmile se jí podaří stát se paní domu, ukazuje svou pravou tvář. Nyní již není starostlivou ženou, která chce pečovat o dítě a o dům. Nejprve se zbaví starých služebných, které představují časy minulé, dobré, plné mateřské lásky. Do domu přivede nové služebnictvo v čele s Pepkou.

¹³⁷ ŠTĚDRŮŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 343.

¹³⁸ MERHAUT, Luboš. *Cesty stylizace*. Praha: Ústav pro českou literaturu, AV ČR, 1994. ISBN 80-85778-03-3. S. 67–68.

¹³⁹ ŠTĚDRŮŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 359.

¹⁴⁰ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 77.

Poté, co si získá otcovu náklonost a stane se „novou maminkou“, což dítě nelibě nese a má z ní pocit nevolnosti, začne chlapce odstrkovat. Mladá ženština chlapce psychicky týrá, nedostává najíst, nosí staré šaty, není mu zajištěna lékařská pomoc, nesmí jíst s ostatními lidmi u stolu, nakonec ani spát v domě. Fyzické týrání chlapce obstarává služebná Pepka. Macecha je vyobrazena jako kontrast k milující matce. Tento kontrast umocňuje i vztah chlapcova otce k oběma ženám: „(...) tatínek pořád tuhle [pozn. macechu] objímá a líbá, vůbec chová se k ní tak pěkně a nějak zvláště, co s nebožkou maminkou hrubě nakládal, spával s ní často, křičel na ni a ošklivě jí nadával, natož aby ji někdy obejmul nebo políbil.“¹⁴¹

Časoprostor

Příběh se odehrává v prostředí venkovského statku – tvoří ho velký kamenný dům, zahrada, stodola se zvířaty a kůlna. Časová rovina je ohraničena ročními obdobími, vyprávění začíná jarního rána plného svěžesti a končí temnou nocí přecházející v ranní úsvit blížícího se podzimu. Motiv jarního rána symbolizuje zrod života. Naproti tomu motiv podzimu a noci symbolizuje umírání. Motiv noci je rovněž symbolem vysvobození z tragického a krutého života.

Přírodní motivy a cyklický čas mají funkci paralelního či kontrastního doprovodu epického dění.¹⁴² Vypravěč zasazuje příběh do konkrétního časoprostoru a díky tomu může vyjadřovat jak stavy a nálady postav, tak i ty svoje. Prostor přírody je mu především sférou, v níž je rovina lidské existence konfrontována s věčností.¹⁴³

Příroda je představena prostřednictvím vypravěčova popisu, ten někdy až narušuje plynutí příběhu, ale zároveň ho tím dokresluje. Přírodní prostor zůstává jakýmsi neměnným kontextem příběhu. Ať už se odehrává cokoli, ať chlapec trpí sebevíc, příroda je líčena pořád jemně a krásně.

4.1.2 Kompoziční rovina

Šlejhar se kompozicí odlišoval od dobové realistické a psychologicky motivované prózy. Nedbá o souvislý děj ani o gradaci. Spoléhá zcela na svůj pohled, který se dostává pod povrch skutečnosti a odhaluje tajemství a záhady dětské duše.¹⁴⁴ Zdrojem vnitřní dynamiky není princip gradace, ale střídání principu paralelního a kontrastního. Jak jsme již zmínili v kapitole 4.1.1, funkci paralelních

¹⁴¹ ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1. S. 243–244.

¹⁴² ŠTĚDROŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 334.

¹⁴³ Tamtéž, s. 335.

¹⁴⁴ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 79.

či kontrastních principů mají zejména přírodní motivy a cyklický čas, do popředí vystupují především motiv jarního rána, podzimu a noci. Paralela mezi životem chlapce a kuřete je prostředkem symbolizace, hodnotové charakteristiky, přispívá k významové intenzifikaci výpovědi. Zároveň je důležitým stylizačním prostředkem k vyjádření vnitřních pocitů a k proniknutí za hranice smysly vnímatelného světa.¹⁴⁵

Důležitou složku v kompozici představuje literární popis, slovy R. Pytlíka „napětí mezi detailním popisem každodennosti a obecnou absolutizací, jež míří k symbolům řádu vesmírného.“¹⁴⁶ Šlejharův popis se odlišuje od naturalistických tendencí zaměřených na detailní a faktografický popis výrazným subjektivním hodnocením vypravěče. Subjektivita se projevuje ve vytváření citové atmosféry prostředí, ale i technikou zvýznamňování detailů, kterým je přisuzována tajemná až mysteriózní platnost navozená přítomností symbolické smrti.¹⁴⁷ Mysteriózní momenty, které většinou značí smrt, se vyskytují většinou v dějových vrcholech.

Za dějové vrcholy můžeme označit smrt matky, paralelu dítě a kuře, pohřeb, příchod macechy, týrání a smrt. Již u prvního dějového vrcholu nalezneme jak princip kontrastu, tak i ony mysteriózní momenty, které vyvěrají z vypravěčova popisu. Kontrastní princip shledáváme mezi smrtí matky, tedy končícím životem, a nově narozenými kuřaty. Tyto události dostávají symbolickou platnost zasazením do jarního jitra, tedy jednoho z klíčových přírodních motivů. Počátek dne je navíc doplněn motivem náboženským, zvukem umíráčku. Seznámení s postavou otce sice není dějovým vrcholem, ale i takovýto moment zapadá do výše vymezeného rámce. Otec je představen v kontrastu s matkou, o které dítě snilo. Zároveň zde působí kontrast otce, který vyvolává u chlapce tíseň, a kuřat, za nimiž dítě utíká, aby na tíseň zapomnělo. Za jeden z nejdůležitějších okamžiků můžeme považovat seznámení s kuřetem. Kuře je jednak představeno v kontrastu k ostatním tvorům, za druhé zde nalezneme předzvěst paralely osudu mezi chlapcem a kuřetem. Pohřeb nabývá na důležitosti, protože tu v kontrastu vystupují matka a budoucí macecha. Nejprve vypravěč popisuje matku jako milující ženu, proti tomu staví mladou ženštinu, z které se dítěti dělá nevolno. Objevují se i motivy spojení přírody a člověka – domácí zvířata, ale i stromy teskní, neboť statek opustila žena, jež se o ně starala. Příchod macechy do domácnosti znamená největší zásah do života chlapce, čeká na něj již jen krutost a týrání. Paralelně s osudem chlapce se vyvíjí osud kuřete – ostatní kuřata vyrostla, jsou silná, jen to jedno činí výjimku, je nemotorné, škaredé a potřebuje

¹⁴⁵ ŠTĚDRŮŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 335.

¹⁴⁶ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 90.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 90.

ochranu. Předzvěst neblahého osudu protagonistů se tedy naplňuje. Od této chvíle do popředí vystupují především motivy zla, krutosti, násilí a týrání. V závěru získává na mystičnosti motiv noci jako symbol smrti a chlapcova vysvobození ze světa absolutního zla.

4.1.3 Jazyková rovina

Jazyková vrstva představuje další výrazný prostředek, který přispívá k subjektivizaci vyprávění. Pytlík uvádí, že základní slohovou jednotkou je u Šlejhara symbol.¹⁴⁸ Symbolizaci chápe Pytlík jako přeměnu konkrétního znaku v obecné, jako prostředek k vyslovení něčeho hlubšího. Symbolika u Šlejhara vyrůstá z napětí mezi výrazy spisovnými až básnickými, archaickými a hovorovými. Podobné napětí lze vyzorovat i v rovině syntaktické mezi složitými větnými konstrukcemi a jednoduchými, citovými dialogy.

Dalším charakteristickým rysem jazykové roviny jsou i sporadicky se vyskytující dialogy. Dialog ustupuje do pozadí, protože u Šlejhara nalezneme minimum dějových konfliktů. Na druhou stranu můžeme si povšimnout, že se více prosazují promluvy vypravěče, což opět zintenzivňuje subjektivnost. V textu převládá vyprávění, které je emocionálně vzrušené, promísené vstupy vypravěče, jeho vlastními úvahami a poznámkami někdy přímo adresovanými čtenáři. To vše umocňuje povahu vzrušeného projevu, silně citově angažovaného.¹⁴⁹

Stejně jako pro kompozici, tak i pro jazyk je důležitou složkou popis, jelikož obsahuje výrazné subjektivní hodnocení vypravěče. Popis často nahrazuje absenci vnějšího děje. Dominuje v něm personifikace, přirovnání a kontrast. V textu nalezneme velké množství adjektiv a adverbí, pomocí nichž jsou charakterizovány postavy, situace a přírodní děje, ale i deminutiv a homonym. Dochází tím k zpřesňování a zároveň k zmnožení významové vrstvy textu.¹⁵⁰ V textu se deminutiva objevují v souvislosti s dětským hrdinou, autor tím dává najevo, že s ním soucítí.

Subjektivizace se projevuje i uvolněným grafickým členěním. V textu je poměrně častá absence grafické opozice a segmentace promluvy vypravěče a postav, z grafických znamének se vyskytují zejména pomlčka a výpusťka. Význam výpusťky lze u Šlejhara vyložit jako výraz překypění autorského subjektu, který nemůže najít přiměřené prostředky pro svou emocionalitu.¹⁵¹

¹⁴⁸ PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978. S. 93.

¹⁴⁹ HOMOLOVÁ, Květa, ed. a kol.. *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století: slovníková příručka*. Praha: Čes. spis., 1982. S. 277.

¹⁵⁰ ŠTĚDRONOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4. S. 348.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 358.

4.2 Brabcovo Kuře melancholik

Režisér a kameraman Jaroslav Brabec (*1954) si pro svůj třetí režijní počín vybral jako předlohu povídku *Kuře melancholik*. Filmová adaptace se stejnojmenným názvem vznikla v roce 1999, v témže roce měla i premiéru. Na režii se spolu s Brabcem podíleli asistenti Richard Bobek, Marcela Rojíčková a Renata Čihulková. Na scénáři pracoval Brabec společně s Vladimírem Körnerem (*1939), scénáristou, spisovatelem, dramaturgem.¹⁵² Kameru obstarali J. Brabec, Martin Čech a Jiří Macák. Žánrově můžeme film označit jako drama. Filmová adaptace získala v roce 2000 ocenění Český lev za nejlepší kameru (Jiří Macák) a nejlepší výtvarný počín (Václav Vohlídal). V hlavních rolích vystupují Karel Roden jako otec, Anna Geislerová jako matka, Vilma Cibulková jako Róza a Radko Chromek jako chlapec Lojzík. Dále se ve filmu objeví Diana Márová jako teta, Vlasta Chramostová jako Pepina a Lubomír Kostelka jako Josef.

Téma, motivy

Ústředním tématem filmové adaptace je rodinné drama odehrávající se na venkově. Jedné červnové svatojánské noci se seznámí Alois s Marií, kteří spolu uzavřou manželský svazek. Žijí spolu na horském statku, kde se jim narodí syn Lojzík. Jednoho dne se na statku vylíhnou i malá kuřátka, která se stanu chlapcovými oblíbenými tvory. Rodina zdá se žije spokojený život. Idylické rodinné chvíle naruší bouřlivý den, kdy čeledín Josef nalezne mrtvou Marii, jež před bleskem ochránila Lojzíka.

Po smrti Marie přichází na statek její sestra, která se chce starat o domácnost a stát se součástí rodiny. Na její přítomnost si pomalu zvyká akorát otec Alois. Především Lojzík zaujímá k tetě negativní postoj, dokonce se mu zjeví jako jakási příšera. Malý chlapec se kromě tety musí vypořádat s další nepříjemností, na kuřata s kvočnou zaútočil dravec a všechny zabil až na jedno kuře, jež se celé od krve schovávalo u své mrtvé matky. Teta ještě nějakou dobu na statku žije, ale nakonec ji nahradí šenkýřka Róza, s níž měl Alois pravděpodobně milostný vztahu ještě před svatbou.

Po příchodu Rózy na statek se život rodiny opět vrací ke šťastným chvílím. Róza nakonec s Aloisem otěhotní a mají svatbu. Po bujarých oslavách nového svazku manželského se Alois, již podnapit, vydává s Rózou na vyjížďku povozem po okolní krajině. Když se vrací na statek, běží je přivítat malý chlapec. Opilý otec však v euforii zcela neovládá koňský povoz a srážce s chlapcem zabrání až Róza, přitom vypadne z povozu – pád sice přežije, ale potrací dítě. Smrt nenarozeného

¹⁵² Vladimír Körner je scénáristou filmů *Adelheid* (1969), *Stín kapradiny* (1984) a dalších.

dítěte dává za vinu Lojzíkovi: „Časem to všechno zmizí, jenom ať je pryč. To co mi vzal, to už mi nijak nevrátí.“¹⁵³ Po ztrátě dítěte se Róza změní a s ní i život na statku, nejprve nahradí čeledína Josefa hospodyně Pepina. Nejvíce ovlivní život chlapce, jehož psychický stav se začne zhoršovat. Vydá se na posed a chce odejít za svou matkou: „Matičko moje, chci jít za Váma, tam nahoru, už vím, jak to udělat.“¹⁵⁴ Snovou vizi matky vyruší až chlapcovo kuře, které se objevuje pod stromem. Chlapec se snažil buď skočit ze stromu, nebo onemocnět, to měl být jeho odchod ze světa.

Lojzík onemocní, jeho fyzický a psychický stav se stále zhoršuje a často uniká do snového světa, kde si představuje sebe, otce i maminku. Právě v těchto chvílích nachází klid a štěstí. Chlapcův odchod ze světa provází, stejně jako v den jeho narození, malé kuře. Zvířecí tvor připomíná Róze d'ábla a Alois, společně s pracujícími na statku, se ho snaží chytit a zabít. Kuře při útěku shodí lampu, jež započne veliký požár. Hořící kuře běhá po statku, který je pomalu v plamenech. Uhašené kuře nakonec nalézá úkryt ve světnici u chlapce, vlezte mu do náručí a oba společně umírají. Oheň a plameny se mění v příjemnou oranžovou barvu a chlapec se setkává znovu s maminkou. Otec se snaží uhasit oheň a zachránit již mrtvého chlapce. Alois, jenž přišel o svého syna, obrací se v pláči k vyšší moci. Upadá do transu, v němž vidí sebe, chlapce i Marii. Chce rovněž odejít ze světa, v němž přišel o celou rodinu. „Nebeská matko... mě si vem taky. Prosím. Nenechávej mě už naživu... Já chci za ním. Slyšíš. Seber si nás všechny. Proklínám tě, proklínám.“¹⁵⁵

Z výše popsané fabule je patrné, že filmová adaptace se značně liší od knižní předlohy. Ve filmovém *Kuřeti melancholikovi* se nevychází z hlavního rysu Šlejharovy tvorby, a to principu absolutizace zla. Zlo, tíseň a krutost se sice ve filmu objevuje, ale není s nimi pracováno jako s něčím univerzálním a všudypřítomným. Šlejharův vypravěč si pokládá otázky ohledně existence zla ve světě a v člověku, hledá naději. Takové otázky o zlu ve filmu nenajdeme, zato naději ano, v postavách otce a Josefa. Zlo zde nalézáme v podobě vyústění náhodné události, přesto zůstává projevem nespravedlnosti světa. Chlapec si nezaslouží být odstrkován nevlastní matkou. Není ani jednoznačnou příčinou potratu. Přeci jen zásluhu nese i otec. Ten se ale rovněž potýká s nelehkou situací. Žena, kterou miluje, nechce být na blízku jeho synovi. Přinutí ho vyhodit přítele Josefa a trpět přítomnost Pepiny. Samotný nositel onoho zla, Róza, není od počátku vykreslen jako krutá bytost, jak je tomu v předloze. Róza má zpočátku chlapce ráda, nepřetváří se. I chlapec ji má rád, dokonce ji oslovuje „maminko“. Jestliže je v předloze chlapcova nemoc vyústěním soustavného

¹⁵³ *Kuře melancholik* [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999, [1:11:26 – 1:11:43].

¹⁵⁴ *Tamtéž*, [1:26:59 – 1:27:11].

¹⁵⁵ *Tamtéž*, [1:52:12 – 1:52:27].

psychického a fyzického týrání, tak zde tomu je jinak. Chlapcova nemoc sice přichází s jakousi mystickou platností – onemocní, protože hledá odchod ze světa. Ale cesta k odchodu ze světa se diametrálně odlišuje. V předloze je pro něj smrt vysvobozením ze světa, kde o něj nikdo nestojí, a kde se ho chtějí všichni zbavit. Ve fikčním světě filmové adaptace má však stále otce, který se ho snaží do poslední chvíle ochránit.

Pro knižní předlohu jsou zásadní motiv smrti a motiv související s paralelou života a přírodního cyklu. Ztvárnění motivu smrti Šlejhar směřuje do polohy mystické, filozofické. Filozofickou polohu v adaptaci nespátřujeme, nepracuje se zde totiž se zlem jako principem. O mystické platnosti hovořit můžeme. Smrt matky je spojena se zásahem přírody, tedy s něčím, co převyšuje lidskou existenci. Postava Josefa nemůže vědět, že matka umřela, ale přesto jde ke stromu jako by věděl, že se něco stalo. I otec má osudného dne stejný pocit: „Dneska je peklo od rána... mouchy žerou, visí to ve vzduchu.“¹⁵⁶ Paralela mezi člověkem a přírodou je zde v podobné formě jako u Šlejhara. Šlejhar pracuje s motivem jara jako zrodem nového života, Brabec pracuje s motivem léta. Svatojánskou nocí začíná vztah Aloise a Marušky. Motiv jara nelze vyloučit, ale z filmu nelze poznat, zdali se jedná o jaro, či léto. U Brabce není roční období jinak konkretizováno než červnovou nocí. Zrod nového života ale přichází v teplých a slunných měsících – líhnou se kuřata. Stejně tak motiv noci funguje jakožto symbol smrti a úniku z životních útrap. Důležitost získává i motiv bouře, který symbolizuje smrt matky.

Do popředí vystupuje motiv ohně – tím jednak film začíná, ale i končí. Na prvním záběru plane oheň v doprovodu s hudbou, jako by měl předjímat závěr filmu. V ohni pak končí celý příběh, když začne hořet kuře a s ním celý statek. Osudovost ohně umocňuje i kniha, kterou čte maminka chlapci: „Ohnivý král... chtěl upálit i osiřelého prince, ale samotná královna nebes se proměnila v orlici velikou a odnesla si dítě vzhůru do oblak, kde ho netrápil žádný žár, ani plamen krutovládců.“¹⁵⁷ Oheň tak získává na platnosti předurčenosti osudu, mimo to je spjat i s lidovou tradicí; při svatojánské noci se na návrších zapalovaly ohně. Motiv ohně působí při situaci na trzích, kde se stává symbolem pro smrt. Chlapec ve městě pozoruje plivače ohně, následně utíká za kůzlem, jež skončí s podříznutým hrdlem.

Neméně důležitý přírodní motiv nalezneme v podobě ptáka dravce. Dravec se objevuje v úvodu filmu, kdy krouží nad statkem. Při dalším setkání se dravec snaží ulovit kuřata. Létající dravec se objeví za bouřlivého dne, kdy umírá matka. Společně s ním matčinu smrt předurčuje had, který

¹⁵⁶ Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999, [00:16:45 – 00:16:53].

¹⁵⁷ Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999, [00:12:45 – 00:13:10].

bývá často vyobrazen jako symbol zkázy. Dravec sám pak přinese utrpení do života chlapce, když roztrhá slepici a kuřata. Osud není milostivý ani k němu, pták přichází o mláďata, která vypadnou z hnízda a sám je zabit Josefem.

Postavy

U Šlejhara se setkáváme s postavami pasivními, trpícími, jejich hlavním rysem je bezejmennost. Ve filmové adaptaci se postavy od této charakteristiky vzdalují. Bez hlubší analýzy spatřujeme hlavní odlišnost v pojmenování postav – všechny lidské postavy mají jména. Postavy ve filmu vystupují výrazně, což umocňuje především akt herectví. Díky vizuálnímu charakteru filmu se jako diváci setkáme i s vnějším popisem postav. Jestliže se v předloze objevuje vnější popis postavy, je funkční. Vypravěč v předloze popisuje chlapce v zuboženém fyzickém stavu, aby umocnil jeho utrpení a osud.

O filmových postavách můžeme tvrdit, že jsou trpící. Chlapci zemře matka, otec přichází o manželku, Josef musí opustit statek, Róza potratí dítě, nakonec umírá i Lojzík. Na druhou stranu nejsou tolik pasivní a smířené s osudem. Osud se objevuje především s postavou chlapce a motivem ohně. V úvodu díla čte maminka dítěti knihu o ohnivém králi, který chce upálit osiřelého prince, toho zachrání nebeská královna a odnese si ho do oblak. Jako by postava matky předjímalá osud chlapce, který umírá v plamenech a právě jeho již mrtvá matka ho s sebou bere do nebe. O osudu hovoří postava Josefa, když se otec obrací k bohu a chce vědět, proč musela jeho milovaná žena zemřít: „Pane bože, proč... proklínám tě.“¹⁵⁸, na což Josef odpovídá: „Nerouhejte se. Osud nezměníte.“¹⁵⁹ Samotné postavy však nejsou zcela pasivní a předem smířené se svým osudem. Nemají ovšem možnost ani síly proti osudu zasáhnout.

Filmové postavy nejsou zjednodušené do funkce nositele zla a vyobrazeny jako zrůdy týrající malého chlapce. Postavy ve filmové adaptaci získávají na lidskosti, jsou jemné, citlivé, pociťují smutek, záleží jim na druhých. Především postava otce Aloise získává tyto vlastnosti. Alois miloval svou ženu, byl k ní hodný, nebil ji, prožívali spolu šťastné chvíle. Po smrti Marie se trápí, chybí mu. I poté, co naváže vztah s Rózou, k ní chová úctu a respekt. Alois se vypraví na hřbitov, aby svou mrtvou ženu požádal o svolení k milostnému vztahu s Rózou. Když Róza zpochybní, že Marie byla „pocitivá ženská“ a „svěťice“, Alois ji dokonce uhodí. Otec není vyobrazen s lhostejností ke svému dítěti, o chlapce se stará, spí s ním v jedné místnosti, utěšuje ho, zpívá mu písně o mamince a kuřeti,

¹⁵⁸ Tamtéž, [00:21:56 – 00:22:04].

¹⁵⁹ Tamtéž, [00:22:05 – 00:22:08].

aby usnul. Snaží se ho chránit a být mu oporou. Když Alois zjistí, že chlapec není vedle něj v posteli, ihned běží ven a hledá ho. Nechá zničit posed, aby na něj již malý Lojzík nemohl lézt. I po smrti matky spolu zažívají hezké chvíle, například když jsou venku v přírodě a loví raky. Otec se svého syna zastává i před Rózou. Poté, co Róza potratí, dává smrt nenarozeného dítěte za vinu chlapci: „... to, co mi vzal, to už mi nijak nevrátí...“, otec: „Ale Lojza tobě nevzal nic, Růžo.“¹⁶⁰ Když služebná Pepina dává Lojzíkovi za vinu psychický a fyzický stav Rózy a navíc zpochybní, že je Alois jeho biologickým otcem, tak ji švihne proutkem. Otec se snaží své dítě chránit až do posledních chvil. Po smrti Lojzíka je zcela zničen a prosí boha, aby si vzal i jeho.

Postava chlapce ve filmové adaptaci ustupuje do pozadí právě otcí. Otec jako by dokonce trpěl více než chlapec. Lojzík přichází o svou milovanou maminku, její smrt nese těžce. Často se obrací do světa vzpomínek a snů, aby se s ní mohl setkat. Maminku se mu snaží nahradit teta, tu ale odmítá, nechce být u ní a bojí se jí. Mnohem radši se nachází v přítomnosti svého otce, kuřat nebo Josefa. V den pohřbu se však Lojzík musí vyrovnat s další těžkou ztrátou, dravec zabil slepici a kuřata, jen jedno jediné přežilo. Jestliže paralela mezi životem chlapce a kuřete je jedním z hlavních kompozičních principů v Šlejharově díle, ve filmu tuto funkci ztrácí. Propojení osudu spočívá pouze v tom, že oba dva tvorové přišli o svou matku. Do Lojzíkova života po odchodu tety přichází nová žena, Róza. K ní si chlapec vybuduje vřelý vztah, dokonce ji nazývá maminkou. Poté, co Róza potratí, se vztah k Lojzíkovi proměňuje. Nechce být v jeho přítomnosti, straní se mu. Chlapec to těžce nese a znovu začíná vyhledávat svou maminku ve snech a představách. Jak Lojzík přichází o vztah s Rózou, začíná strádat nejen po psychické, ale i fyzické stránce. Stesk po mateřské lásce ho dožene až k tomu, že hledá cestu za svou maminkou. Chlapcův fyzický stav nakonec vrcholí dětským záškrtem a jeho život je zakončen v plamenech, po boku kuřete. Až na závěr se tedy znovu setkáváme s paralelou dítě–kuře.

Kompozice

Stejně jako Šlejhar i režisér Jaroslav Brabec pracuje s principem paralely a kontrastu. Převážnou část příběhu sledujeme pohledem dítěte. Jak dítě není schopné vnímat kontinuitu času, prolíná se zde fikční realita se vzpomínkami, sny a představami. Dětský pohled se pak projevuje právě v kompozici filmového díla. K situování kompozice slouží především střídání světla a tmy. Zpočátku, kdy rodina prožívá šťastné až idylické chvíle, obraz prostupují světlé barvy a odstíny. Dochází-li k narušení a nahrazení těchto momentů chladnými fakty a vypjatými situacemi, světlo

¹⁶⁰ Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999, [1:11:42 – 1:11:47].

nahrazuje tmavé prostředí. Objevuje se tak bouře, déšť nebo noc. Ke zvýznamnění světelné kompozice využívají filmaři i prostředí přírody, tím nahrazují literární popis. Prostředí přírody ve světlých barvách je vždy spojeno s momenty štěstí – především s obrazem spokojené rodiny. Totožnou funkci jako světlo má i hudba.

K vytvoření paralely mezi jednotlivými prvky je použita barva a přírodní motivy. Opakuje se použití oranžové barvy, která je vždy spojena s obrazem matky. Z přírodních motivů vystupuje do popředí především oheň, noc, bouře a dravec (viz kapitola 4.1.1 *Téma, motivy, náměty*).

4.3 Shrnutí

Režisér Jaroslav Brabec si jako předlohu pro svůj třetí celovečerní film vybral povídku *Kuře melancholik*. Filmové ztvárnění můžeme zařadit k několika typům adaptace z kapitoly 2.1. Brabec se neinspiroval pouze u hlavní dějové linie, tedy u příběhu trpícího chlapce, ale pokusil se na plátno přenést řadu prvků utvářejících Šlejharovo dílo. Termínem D. Andrewa bychom označili filmovou adaptaci jako *transformaci*, v typologii B. McFarlanea se řadí film k *vlastní adaptaci* a u G. Wagnera ke *komentáři*.

Přestože film ponechává ústřední motiv trpícího chlapce, postavy tvořící rámec děje značně pozměnil. Oproti literární předloze mají postavy jména a díky vizuálnímu charakteru se setkáváme i s vnějším popisem. Projev herců vede k tomu, že postavy působí výrazněji jako individuality. Šlejhar jejich individualitu naopak potlačuje, aby dosáhl zobecňujících až symbolických významů. U Šlejhara tvoří charakteristický rys postav pasivita a smířenost s osudem. Postavy v Brabcově filmu si uvědomují nemožnost vzpírat se síle osudu, ale jejich jednání pasivně nepůsobí. Rozdílnost mezi pojetím postav je patrná i na rovině absolutizace zla. Filmové subjekty v adaptaci získávají na lidskosti, především kvůli emocionalitě, zatímco u Šlejhara dochází ke stylizaci postav bez zlidštění, což mu umožnilo zachytit zlo (či hledat motivaci zla) v jeho působení. Nejvýraznější posun v kategorii postav nastal u otce (Aloise) a u macechy (Rózy). Jestliže v literární předloze otce charakterizuje především lhostejnost k vlastnímu synovi, ve filmové adaptaci vystupuje zcela odlišně. Stejně tak macecha, ta je sice v obou dílech příčinou zhoršení stavu chlapce, ve filmu má však zpočátku chlapce skutečně ráda. Dětský hrdina působí ve Šlejharově díle jako hlavní postava, u Brabce ustupuje do pozadí postavě otce. To je dáno zejména hereckým výkonem Karla Rodena. Funkce postavy matky získává ve filmovém provedení větší důležitost. Matka v obou dílech představuje „absolutní dobro“ a zjevuje se v halucinacích a snech, u Brabce se k ní navíc obrací i manžel.

V literárním *Kuřeti melancholikovi* zvolil Šlejhar pro vypravěče rétorickou er-formu, díky níž může hodnotit a soudit fikční svět. Vypravěč si uvědomuje podřízenost osudu, pokládá si otázky ohledně existence a původu zla v člověku i ve světě. Princip absolutizace zla je převeden do filmové adaptace, v níž je však filozofická poloha zastřena mystickou a symbolickou rovinou. Absence filozofických otázek pramení z toho, že na filmový fikční svět se díváme pohledem dětského hrdiny. Postava malého chlapce není s to si klást otázky po původu zla, proto se mu svět spíše než „absolutně zlý“ jeví nepřátelský.

Dětský pohled se projevuje i na kompozici filmového díla a formální stránce. Stejně jako u literární předlohy jedním z kompozičních principů adaptace je kontrast v podobě střídání světla a tmy. Světlé a barevné odstíny se objevují ve šťastných okamžicích, když dojde k jejich narušení vizuální stránku vyplní tmavá (bouře, déšť, noc). Ke zvýraznění světelné kompozice využívají filmaři prostředí přírody a hudbu, které nahrazují literární popis předlohy. Celkový rámeč díla obou uměleckých děl podtrhuje kromě kontrastu paralelní princip. V celém vyprávění se proto setkáváme s motivy, jenž se pravidelně opakují. Šlejhar pracuje s paralelou mezi člověkem a přírodou a cyklickým časem. Ráno a jaro symbolizuje zrod nového života, chladný podzim a noc souvisí se smrtí (vysvobozením ze světa). Brabec nahrazuje jaro letními měsíci, motiv noci jako zánik života zůstává. Nejvýraznější paralelou v literárním *Kuřeti melancholikovi* je propojenost osudu chlapce s kuřetem. V den smrti matky se narodí kuřata, jedno z nich je odstrkované a trýzněné dalšími tvory. V takto stanovém světě nemá nikoho, kdo by se o něj staral. Chlapec si ho však všimne a rozhodne se ho chránit. Zubožený stav kuřete však napovídá, jaký osud čeká chlapce. Příhodí-li se něco jednomu z nich, podobná situace nastane v životě druhého. Brabec sice paralelu mezi kuřetem a chlapcem přebíral, ale ztrácí funkci hlavního kompozičního principu. Jejich osud zůstává propojen ve ztrátě matky. Společný osudu pak znovu vyvstává v závěru filmu, kdy společně umírají.

Šlejhar v literárním díle pracuje především s motivem smrti. Povznáší ho do polohy metaforické a mystické. Smrt propojuje s každodenními náznaky a předzvěstí konce lidské existence. Podobně posouvá Brabec smrt do polohy mystické. Smrt je propojena s několika přírodními motivy, jež ji symbolizují. Jedním z nich je dravec, ten jednak zabije kuřata s kvočnou, jednak se objevuje v den smrti matky. Smrt nakonec čeká i jeho samotného, nejprve mu zemřou všechna ptáčata, následně je usmrcen rukou Josefa. V den smrti matky však zasahují další přírodní motivy přinášející smrt – had a bouře. V Brabcově filmové adaptaci má největší význam motiv ohně. Adaptace jím začíná i končí. Oheň nabývá rovněž na mystické platnosti, protože předznamenává osud chlapce – chlapcova matka mu čte úryvek z knihy „O ohnivém králi“: „Ohnivý král... chtěl upálit i osiřelého prince, ale

samotná královna nebes se proměnila v orlici velikou a odnesla si dítě vzhůru do oblak, kde ho netrápil žádný žár, ani plamen krutovládce.“¹⁶¹

¹⁶¹ Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999, [00:12:45 – 00:13:10].

5 Sestra

5.1 Jáchym Topol, Sestra

Románová prvotina *Sestra* autora Jáchyma Topola (*1962), představitele mladší generace undergroundu, vyšla v roce 1994 v brněnském nakladatelství Atlantis. Autor dílo dokončil během tříměsíčního pobytu v Německu, který absolvoval díky stipendiu pro české autory nadace Heinricha Bölla. V roce 1995 Topol získal za román cenu Egona Hostovského.

Jáchym Topol napsal svůj románový debut v devadesátých letech 20. století, jež jsou specifickým obdobím české literatury. Tato fáze, v níž dochází k destrukci kategorizace proudů literatury (oficiální, samizdatový a exilový proud), je charakteristická pluralitou, velkým množstvím autorů, poetik a stylů. Přesto můžeme hovořit o základních tendencích v poetice české prózy – vyprávění směřující k autenticitě, fantasknosti, konstruovanosti či postmoderně. Zároveň platí i základní atributy poetiky moderního evropského románu jako zpochybnění fabule, ztráta hrdiny či předimenzování role času.¹⁶²

Román *Sestra* často získává přívlastek „postmoderní“, v němž jsou zachyceny jeho základní rysy: rozmanitost inspiračních zdrojů, bohatství aluzí a citátů, ironie;¹⁶³ nezařaditelnost (pozn. k žánru) a proteovská oscilace na žánrové hranici „vysokého“ a „nízkého“ a na hodnotové hranici mezi moderní ambivalencí, víceznačností a postmoderní indiferencí, lhostejností k dobru a zlu, pravdě a lži.¹⁶⁴ Románu se přisuzuje jako jeden z hlavních motivů cesta, tím je Topol připodobňován k Jacku Kerouacovi a vypravěč Potok k „postmodernímu Odysseovi“¹⁶⁵.

V souvislosti s dílem se rovněž často zmiňuje vícežánrovost či nezařaditelnost k žánru. Román představuje zároveň společenskou reportáž z porevolučního Československa a provokativní generační prózu, pikareskní román, milostný román, pohádku O bratříčkovi a sestřičce, román akční

¹⁶² ŠANDA, Zdeněk. Komentář. In: TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 580.

¹⁶³ ZANDOVÁ, Gertruda. „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 23–30.

¹⁶⁴ CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost, s. 36–39. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.

¹⁶⁵ LAHODA, Robert. *Sestra v depresi a s pesimismem*, *Babylon* 4, 1994–1995, č. 2, 7.–21. 12., s. 5. In: TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 580.

a dobrodružný¹⁶⁶, detektivní příběh, western odehrávající se na Východě, drogový trip, středověkou alegorickou prózu, jakož i moderní odyseu.¹⁶⁷ Román bychom mohli označit i jako „milostný (...), ale rovněž jako portrét jedné generace a také jako pokus o zobrazení nové postkomunistické doby v Čechách. Ani to by však nestačilo. Sestra je totiž mimořádně mnohotvará a heterogenní (...), je to také moderní postmoderní epos o věčném boji sil světla a temnoty, dobra a zla.¹⁶⁸ I přes často zmiňovanou mnohožánrovost sám autor označil *Sestru* jako „love story, milostnej příběh. V zásadě.“¹⁶⁹

5.1.1 Tematická rovina

Ústřední dějovou linii románu představuje cesta, jejíž hlavní význam nespočívá v konci, ale v ní samotné. Hlavní postava a vypravěč zároveň, Potok, vypráví příběh, který má počátek v období před Listopadem 1989. Autor na pozadí reálné historické události exodu východních Němců („výbuch času“), kteří vyhledali na pražské ambasádě SRN azyl, líčí milostný vztah s Malou Bílou Psicí. „Výbuch času“ a zmizení jedné z osudových žen (později se dozvídáme, že ji Potok zabil, ale ani tím si nemůžeme být zcela jisti) odstartují veškeré další dění. Následující fáze příběhu je vyplněna hledáním sestry, kterou Potokovi posílá Psice. V porevoluční době („roky 1 a 2 a 3 a dál po výbuchu času“) Potok se svými přáteli vytváří „Organizaci“, tu můžeme charakterizovat jako společenství, jež se snaží přežít v kapitalistické džungli „Divokého Východu“. Přežití jednak znamená začít „byznys“, vydělávat peníze i za cenu nelegálních kriminálních činností, ale i uzavřít „Smlouvu“. Ve Smlouvě šlo především o „Tajemství, protože my jsme se v té tehdejší dnešní době po výbuchu času modlili nejvíc ze všeho právě o Mesiaha... aby přišel...“¹⁷⁰ a o stanovení hranic, aby se nezalíbili ďáblu: „(...) přes všechnu svou divokost, dravost a neslitovnost, ctí nějaký jasný řád, jsou to takoví zpustlí rytíři, kteří pořád ještě vědí, že se nemá ubližovat vdovám a sirotkům.“¹⁷¹ Organizace fungovala v podstatě jako mafie typická pro devadesátá léta – vydírala úředníky,

¹⁶⁶ Vojtěch Daniel upozorňuje na to, že od dobrodružné literatury se odlišuje chaosem a rozpadem. DANIEL, Vojtěch. Příběh naší zkušenosti. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 31–35.

¹⁶⁷ ZANDOVÁ, Gertruda. „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 30.

¹⁶⁸ ENGELKING, Leszek. „V mládí jsem občas chtěl být Polák...“. Polsko, polština a Poláci v románu *Sestra* Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.

¹⁶⁹ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1. S. 122.

¹⁷⁰ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 63.

¹⁷¹ PEŇÁŠ, Jiří. Topolův divoký román o lásce zpustlých rytířů. *Mladá fronta DNES*. 11. 5. 1994. ISSN 1210-1168. S. 11.

falšovala smlouvy, obchodovala s dováženými auty a uprchlíky. Potokův „kmen“ spolupracuje s „Laosáky“, dostává se do konfliktu s „hitlery“, zaplétá se s tajnou policií a musí se vypořádat se „Zónou“. Na pozadí divoké éry devadesátých let Potok stále vzpomíná na Psici a snaží se najít sestru, zatímco společenství očekává příchod Mesiáše. Přestože se Organizace řídila Smlouvou, nakonec došlo k jejímu porušení. Organizace byla využita jiným „kmenem“ a zapletla se do obchodu se zbraněmi. Porušení pevně daných pravidel znamenalo konec Organizace. Po rozpadu společenství se jeho členové vydávají každý vlastní cestou – Potok se zcela zaměří na hledání sestry. Jeho cesta je úspěšná a sestru najde v barové zpěvačce Černé. Společný život s Černou však ohrozí zapletení Potoka s Laosáky a tajnou policií. Následující cesta Potoka a Černé je ve znamení útěku – dostanou se až na východ Slovenska a dál putují po zapomenuté zemi, snaží se dostat zpět do Prahy, ale nakonec končí ve vesnickém prostředí Maďarska. Potok začíná pít, onemocní a vlastní vinou ztrácí Černou, když v deliriu utíká. Jeho cesta ho zavede do horských statků, kde se vyléčí u pasáků krav. Poté se vydává zpět do Prahy, kde nejprve žije jako bezdomovec na nádraží a poté na skládce. Potok se stále trápí myšlenkami na Černou a Malou Bílou Psici a chce se zabít. Na skládce nachází novou drogu v podobě psaní. Život na skládce mu však naruší přízrak ze „Studny“ v podobě chlapce z minulosti – ten žádá Potoka, aby ho zabil. Tím začíná další cesta Potoka, který se rozhodne, že se musí se Studnou vypořádat. Zároveň jeho cesta směřuje znovu k Černé. Hledání sestry je však přerušeno pobytem v klášteře, kde se ho ujme sestra Marie, která ho našla v bezvědomí. Potok se nakonec rozhodne klášter opustit a pokračovat v pouti za Černou. Přestože se mu nedaří Černou najít, setkává se s Laosankou Laou, jež byla přítelkyní jednoho z členů Organizace, Bohlera. Bohler je však mrtev a Potok navazuje s Laou vztah. Rozhodne se najít bývalého vůdce Organizace, Micku. Když se s ním setkává, dozvídá se, že našel Mesiáše. Po oznámení příchodu Mesiáše se znovu ve městě rozezní zvony a Potok v tu chvíli již ví, že Černá přijde.

Přestože se hlavní dějová linie jeví především jako milostný román s prvky thrilleru, *Sestru* můžeme číst jako analýzu a karikaturu stavu české společnosti v porevoluční době, ale i jako vyprávění naplněné filozofickými otázkami, jehož hlavním tématem může být konkretizace životního pocitu.¹⁷² Možností, jak číst a interpretovat *Sestru*, je několik. Jako východisko k analýze textu nám mohou posloužit tematické textové složky: postkatastrofický svět zmítaný zlem, mísení „reálných“, snových a halucinačních prvků fikčního světa, různý stupeň bizarnosti motivů či postav,

¹⁷² KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 89–113.

mystifikace a ironie jako součást budování tematicky významových komplexů¹⁷³. Ale především analýza vypravování.

Vypravěč a vypravování

V teoretické části jsme zmínili model vyprávěcích situací od F. K. Stanzela a koncepci G. Genetta. Při práci s textem *Kuře melancholik* jsme aplikovali i teorii L. Doležela, kterou se pokusíme stručně shrnout. V díle *Narativní způsoby v české literatuře*¹⁷⁴ rozlišuje narativní promluvy na *er-formu* a *ich-formu*. Er-formu následně dělí na *objektivní*, *rétorickou* a *subjektivní* a ich-formu člení na *objektivní*, *rétorickou* a *osobní*. Ve funkčním modelu přisuzuje vypravěči *funkci konstrukční* – fikční svět narativu se konstruuje především z informací vypravěčovy promluvy – a *funkci kontrolní* – vypravěč řídí celkovou výstavbu textu. Proti tomu staví postavy a jejich funkce: *akční* a *interpretační*. *Akční funkce* znamená, že postavy jako obyvatelé fikčního světa dokáží jednat, a tím rozvíjet děj. Díky *interpretační funkci* postavy dokáží zaujímat osobitý postoj k fikčnímu světu, jeho událostem, prostředí a dalším postavám. Hranice těchto funkcí nejsou zcela pevné, takže vypravěč může přejímat funkce postav a naopak. Jestliže autor přejímá funkci interpretační, stává se z něj *rétorický vypravěč*, v případě funkce akční *vypravěč osobní*. Výsledkem přejímání funkcí je soustředění funkcí vypravěče a postavy v jedné osobě, která je zároveň zdrojem vypravěčského aktu i jeho konstruktem.¹⁷⁵ Pro naši analýzu zmíníme typologii vyprávění v ich-formě:

- 1) Objektivní ich-forma – dochází k potlačení akční i interpretační funkce vyprávěcího subjektu, což vede k desubjektivizaci subjektu. Konstruktor fikčního světa nezasahuje do vyprávění svou akcí, a navíc se zdržuje jakéhokoliv hodnocení fikčního světa.
- 2) Rétorická ich-forma – vyprávěcí subjekt přichází o funkci akční, ale ponechává si funkci interpretační. Fikční svět, který konstruuje, je zároveň předmětem jeho hodnocení.
- 3) Osobní ich-forma – vypravěč jako fikční postava se různou mírou podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni je jeho hlavním hrdinou. Vypravěč svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran své sympatie či nesympatie.¹⁷⁶

¹⁷³ ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8. S. 104.

¹⁷⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 43.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 47–48.

Vypravěčem a ústřední postavou v *Sestře* je Potok, proto ho můžeme označit Genettovými termíny *homodiegetický* a *autodiegetický* vypravěč. U vypravěčova jména se často zmiňuje i hlásková podoba se jménem Topol, což vede k tezi o autorovu alter egu a autobiografičnosti.¹⁷⁷ Autobiografické prvky nalezneme i u dalších postav Kasela a Jichy.¹⁷⁸ Empiričnost v románu je evidentní, především kvůli sérii událostí odkazujících k poměrům v Československu před Listopadem 1989, a hlavně po něm. Pro vyprávění se však spíše nabízí označení autobiograficky stylizované či quaziautobiografické.¹⁷⁹

Na základě Stanzelova modelu můžeme tvrdit, že v románu převládá vyprávěcí situace v 1. osobě – vypravěč existuje ve stejné oblasti jako postavy a vyprávění je často vedeno z úhlu hlavní postavy. Vypravěč vypráví svůj příběh, který formuluje jako osobní výpověď, proto se zde setkáme s niternými pocity – úzkostí, samotou, pátráním po místě ve světě, hledáním východiska ze života, láskou či zranitelností. Na většinu událostí nahlížíme z jeho vnitřní perspektivy. Vyprávěcí situaci v 1. osobě pak odpovídá Doleželem stanovená osobní ich-forma.

Významové dění se odvíjí od toho, co a jak vypravěč říká, ale i od toho, co a proč neříká.¹⁸⁰ S osobní ich-formou je proto spojena i kategorie (ne)spolehlivosti vyprávění. Nespolehlivost se odvíjí od skutečností, v nichž se vypravěč ocitá. Ty určují i způsob jeho vyprávění – vytváří svět, v němž si se vším zahrává, zatajuje a mlží. Nespolehlivost rovněž souvisí i se samotnou osobní ich-formou. Vypravěč se pohybuje v promluvách na stejné rovině jako postavy, zároveň je však primárním nositelem informací o fikčním světě. Jádrem fikčního světa tak tvoří osobní zkušenost, vzpomínky (u Potoka někdy i vize). Zavádí-li motiv, který nezná z vlastní zkušenosti, uvádí svůj zdroj. Potok proto často hovoří ve vnitřních monologích s Malou Bílou Psicí: „(...) s Malou Bílou Psicí jsem žil, ještě když jsem nic nevěděl, neměl... Dělala mě, abych já pak mohl dělat někoho jiného, aby byl kmen. Ona věděla, že jestli chceme přežít a uchovat si alespoň nějaký čas pro sebe, musíme mít svůj kmen. Věděla, že budeme muset odevzdat všechn svůj čas... a taky věděla, jak si

¹⁷⁷ Srov. ZANDOVÁ, Gertruda. „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 23.

¹⁷⁸ FOLDYNA, Lukáš. Jáchym Topol: *Sestra*. In: HRUŠKA, Petr a kol.: *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0. S. 403–408.

¹⁷⁹ ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8, s. 104; ŠANDA, Zdeněk. Komentář. In: TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 577.

¹⁸⁰ BÍLEK, Petr A. Topolův román ...uličnický... In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 41.

alespoň kus času uchovat.¹⁸¹ Nespolehlivost podporují i textové signály¹⁸² – další postavy vypráví svůj příběh (členové Organizace vypráví sny), vypravěč několikrát upozorňuje na vyprávění („Budu psát o tom, jak to začalo...“¹⁸³) nebo oslovuje čtenáře. K nespolehlivosti vypravěče dochází i Petr A. Bílek: „(...) nedisponuje [pozn. autora: vypravěč] základními charakterovými vlastnostmi; není na něj spolehnouti, nejedná tak, jak si to žádá psychologicky pevný charakter...“¹⁸⁴

Přestože se ve vyprávění setkáváme s nespolehlivostí a „chaosem“, nalézáme zde i řád – ať už v podobě klíčových scén, motivů, časoprostoru, či právě ve způsobu vyprávění. Celkový rámec románu tvoří příběh založený na vztahu vypravěč–posluchač. Do tohoto vztahu vstupuje příběh jako proud vyprávění, který je uvolněný od vypravěčovy reflexe a svou jednotu neztrácí ani při změně mluvčího.¹⁸⁵ Vyprávění je založené na proudu (chrlení, toku, dynamizaci)¹⁸⁶, který představuje hlavní strukturní řád.

Pásmo řeči vypravěče můžeme charakterizovat i jako subjektivní, a to především kvůli emocionální funkci promluvy. K tomu přispívá vyjádření omezenosti vědomostního statusu vypravěče, který si ponechává především akci funkční a interpretační, tím určuje autoritativnost vůči fikčnímu světu.¹⁸⁷ Subjektivnost výpovědi vypravěče podporuje rovněž volba jazykových prostředků – prolínání spisovné a obecné češtiny, slang, neologismy, mísení cizích jazyků apod. Neméně výrazným rysem promluvy vypravěče je mísení mluvené řeči a literárního jazyka v jednom řečovém proudu. Tím se přibližuje k poetice Jaroslava Haška (*Švejk*) či Bohumila Hrabala (*Utrpení starého Werthera*).

¹⁸¹ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 12.

¹⁸² KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007, 240 s. Studium, sv. 20. ISBN 978-807-2942-152.

¹⁸³ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 10.

¹⁸⁴ BÍLEK, Petr, A. Topolův román ...uličnický... In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7, s. 40–45.

¹⁸⁵ DANIEL, Vojtěch. Příběh naší zkušenosti. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 33.

¹⁸⁶ Srov. BÍLEK, Petr, A. Topolův román ...uličnický... In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 40–45; ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8.

¹⁸⁷ ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8. S. 104.

Postavy

Již v teoretické části (kapitola 1.2 *Postava*) jsme zmínili typologii postav (postava plastická a plochá, definice a hypotéza, přímá a nepřímá definice). V románu *Sestra* se setkáváme s velkým množstvím postav, proto se zde vyskytují postava-definice i hypotéza (a jim odpovídajícím ekvivalenty). Velké množství postav v románu souvisí především s tím, že vypravěč a hlavní postava Potok je stále na cestě a hledá.

O postavách a jejich charakterizaci se můžeme dozvědět několika způsoby – promluvou vypravěče, dialogem, pomocí jiných postav, monologem, přičemž vzhledem ke způsobu vyprávění převažuje promluva vypravěče. Jestliže jsme zmínili nespolehlivost vypravěče, problematika se posouvá i do kategorie postav. Stejně jako při vyprávění se recipient musí vyrovnávat s mlžením, neznalostí, „chaosem“, sny a halucinacemi.

Pro výstavbu románu mají význam především jména označující postavy, čemuž částečně odpovídá i pravopis (viz 5.1.2). Jména postav často vycházejí z jejich charakteristiky, ale mohou vzniknout bez motivace. Vypravěč pojmenovává jmény nebo přezdívkami postavy, které dokáže charakterizovat, přímo či nepřímo. Spousta postav vystupuje bez jména – v takovém případě jsou označeny apelativy. Příkladem může být postava Švihák, označen nejprve jako „švihák“, až vypravováním získá označení funkci přezdívky. Postavy mající funkci symbolickou či charakteristickou získávají jména (David, Helena, Rudolf, Vasil, Ondráš), přezdívky (Černá, Malá Bílá Psice, Potok, Micka, Bohler, Žralok Štejn, Dědek, Kulečnick, Agent, Páter Chlast) nebo příjmení (Jícha, Viška, Hadraba, Vohřecký). Během vyprávění se jména mohou měnit – dozvídáme se celá jména (Malá Bílá Psice – Bára Závorová), křestní jména (Agent – Rudolf) či příjmení (Kulečnick – Vohřecký). Kvůli nespolehlivosti vypravěče však nemáme jistotu, jestli jsou jména „reálná“. Například v kapitole „Měl jsem sen“, se dozvídáme, že Bohlera ve snu oslovili jménem Michal a Micku jménem Lukáš. Jelikož se však tuto informaci dozvídáme ze snu, nemůžeme jejich „reálnost“ potvrdit (více viz kapitola 5.1.1 *Transcendentní rovina*).

Postavy nelze snadno identifikovat na základě jména, protože se může proměňovat. Tím dochází k individualizaci postav, nejsou jen svým jménem, ale i přezdívkou, která má funkci charakterizace. Sám hlavní hrdina Potok získává přezdívku Pátek (ten, kdo chodí jako poslední, tedy pátý), oslovují ho tanečník a herec – tím se odkazuje k jeho minulosti před „výbuchem času“. Přezdívka Potok

naznačuje i styl vyprávění sestry: „Uvědomuju si, že rozvodněnej potok prosákl léty až do mého způsobu psaní. Moje psaní je průzkum naplavenin v meandrech.“¹⁸⁸

Problém s pojmenováním, a tedy s identifikací, se vyskytuje i u dvou nejdůležitějších postav románu, Malé Bílé Psice a Černé. Postavu Psice nazývá přezdívkou pouze Potok, ostatní o ní hovoří jako o Báře nebo Barbaře Závorové. Pojmenování Malá Bílá Psice vychází z její vnější charakteristiky: „Tahle malá způsobná holčička (...) Malá Bílá Psice byla červonosá jako každá moje láska, bílá jsem jí říkal kvůli kůži.“¹⁸⁹ Bílá rovněž odkazuje ke kontrastu s druhou hlavní ženskou postavou. Označení Psice pak může naznačovat indiánské označení ženy, která vidí do budoucnosti (tak se prezentuje v promluvách s Potokem). Její hlavní význam spočívá v tom, že Potoka provází celým příběhem. S Psicí, Potokovou první láskou, je spojena i sexualita, jež nabývá na mytickém významu: „Naše vzájemné laskání, které časem končilo mým orgasmem, a dlouho poté i jejím, nebylo jen přijímáním a dáváním slasti, bylo obřadem kmene v obklíčení.“¹⁹⁰

Poté co Psice za nevyjasněných okolností odchází z Potokova života, slibuje, že mu pošle sestru. Její hledání pak prostupuje celý příběh a je jedním z principů, který určuje řád vyprávění. Tím získává i na významu mytickém, symbolickém, podobně jako Psice. I samotné pojmenování sestra je symbolické – může naznačovat náboženské motivy, blízký vztah, ale i ženu utěšující. Sestra se objevuje v postavě barové zpěvačky Černé. Krom symboliky sestry získává její pojmenování na dalších významech – můžeme ji vnímat jako náhradu za Psici, ale i opozici k ní (dualita černá a bílá). Ani její jméno nemůžeme s jistotou určit, ale mluví se o ní jako o Evě, Marii či Martě Moriak. Černou představí vypravěč až v druhém oddílu románu. Postupně se o ní dozvídáme v útržcích. Ani sám Potok o ní neví více, než prezentuje. Tím získává postava i vyprávění na autenticitě.

Obě ženské postavy patří v hierarchii postav mezi ty nejdůležitější, neboť zásadním významem ovlivňují hlavní postavu a vypravěče, a tím i vyprávění. Navíc mají i moc mytickou, symbolickou a transcendentní. Mezi další ženské postavy, které mají význam pro román, patří Laosanka, Helena a sestra Marie. Helena, bývalá přítelkyně Davida, by mohla porodit očekávaného Mesiáše. Sestra Marie naplňuje jednak náboženskou symboliku pojmenování sestra, ale především se stará o Potoka v klášteře, z něhož se vydává znovu za Černou. Poslední zmíněná Laosanka (Laa) byla přítelkyní

¹⁸⁸ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1. S. 7.

¹⁸⁹ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 14.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 14.

Bohlera, po jeho smrti naváže vztah s Potokem, s nímž pravděpodobně otěhotněla. Do vztahu s Potokem vstoupila až v závěru příběhu, Potok se tak po chaotické odyseji díky ní usadil, našel si obyčejnou práci a fungovali jako rodina.

Mezi další hybatele děje patří členové Organizace, tu tvořili Micka, Bohler, David, Žralok Štejn a Potok. Obdobně jako u dalších postav se o nich dozvídáme informace postupně a útržkovitě. Jejich společná cesta končí porušením Smlouvy a rozpuštěním Organizace: (...) došlo mi, že... jsme porušili smlouvu a sme špatnej kmen... ale nedošlo mi, že jdem od sebe, že mizí Žralok a Bohler a snad i ostatní... ještě mi nedošlo, že kmen se rozpad, že budem bez ochrany...¹⁹¹ Po rozpadnutí „kmene“ se Micka věnoval „byznysu“ v Perle (Praha), Bohler odjel s Laosankou na Skálu, Žralok odletěl do Izraele, kde vstoupil do armády, David se zbláznil a zmizel. Potok se nakonec setkává v Praze s Mickou, Bohler zemřel, Žralok pravděpodobně taky. Nevíme však, co se stalo s Davidem.

Prostor

Prostor v románu *Sestra* je prezentován skrz vyprávění vypravěče a hlavní postavy, Potoka. Vyprávění se vyznačuje dynamičností, což se odráží i na proměnách prostoru. Na proměnlivost prostředí má rovněž vliv jeden z hlavních motivů a stavebních prvků příběhu, cesta. Potok a členové Organizace žijí v Praze, o níž mluví jako o „Perle“. Jak se proměňuje čas (starý a nový svět), formuje se i Perla. Před „výbuchem času“ vypráví Potok o prostoru, v němž vládla „Zrůda“, je to město strachu a špíny. S nástupem nové etapy („roky 1 a 2 a 3 a dál“) se velkoměsto mění v místo nových možností, nového uspořádání, rozdělení moci. Z bývalého komunistického prostředí se stává „kapitalistická džungle Divokého Východu“. Prostřednictvím vypravěčova cestování po Perle se seznamujeme s centrem, periferiemi i různými zákoutími (nádraží, skládka). V kontrastu s velkoměstem se Potok na své cestě s Černou (a dál bez ní) přesouvá do krajiny opuštěných vesnic, vypálených kostelů, bývalých vojenských prostorů, horských a odlehlých zákoutí východních oblastí. Prostor spojuje jeho příznačnost, jedná se o dějiště divokých honiček a zběsilého milování, kulisy marného putování, marného tápání na rozhraní bdění a hrůzných snů.¹⁹²

¹⁹¹ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 219.

¹⁹² CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 37.

Čas

Pro kategorii času v Topolově románu je charakteristické: a) střet kulturních reprezentací času, b) s časem se nepracuje jako s veličinou, která se dá změřit, ale jako s hodnotou. Vypravěč Potok vypráví o pádu komunistického režimu a devadesátých letech. Nejedná se o popis historických událostí, ale o zkušenost vypravěče, o zachycení životního popisu, svědectví o současnosti. Současnost je ve vypravěčově pojetí probíhající proces, v němž se střetávají postavy. Aby mohl Potok reflektovat současnost, musí ji zachytit na pozadí předcházející doby. Minulost v komunistickém režimu se vyznačuje prostředím undergroundu, zkušeností s StB, omezením svobody a stísněností života. Takto vytvořený černobílý svět se mění s „výbuchem času“ v „barevný karneval“. Razantní změnu času provází neomezené možnosti. Tato skutečnost není reflektována jen jako pozitivní změna. Postavy se v novém hektickém světě musí zorientovat, aby uspěly a přežily. Svoboda není spojena jen s radostí, ale i se strachem z možností. V novém světě neplatí zákony, protože neexistuje nikdo, kdo by je vymáhal. To si uvědomují i členové Organizace, proto uzavírají Smlouvu a očekávají příchod Mesiáše. Čas v současnosti se vyznačuje zběsilým tempem a většina lidí zjišťuje, že ho má nedostatek. Organizace se s tím vypořádává odjezdem na Skálu, kde si uchovávají čas pro sebe.

Současnost prožívaná členy Organizace však není společná všem, proto můžeme hovořit o střetu kulturních reprezentací času.¹⁹³ Tento střet dokládá vnímání času „Laosáky“. Přestože žijí ve stejné době a na stejném místě, jejich čas se liší. Navenek se sice věnují obchodování, ale zároveň vedou tajnou válku, do níž je vtažen i Potok. Abychom porozuměli současnosti různých společenství, je třeba poznat jejich představy o čase. Můžeme hovořit o čase: a) lineárním, b) cyklickém.

Lineární čas moderní společnosti vychází z křesťansko-židovské tradice pojetí času. Moderní civilizace akceptuje nepředvídatelnost a nezvratnost časových událostí a s nástrahami života se vyrovnává prostřednictvím svých dějin. Lineární čas udává základní směr Potokovy existence.¹⁹⁴

Proti lineárnímu času stojí cyklický, typický pro archaické a „primitivní“ kultury. Život se odehrává v rámci periodicky se obnovujícího času – přítomnost a budoucnost jsou jen nápodobou toho, co se již stalo. Jedinec může plnohodnotně existovat tehdy, když se pomocí rituálu ztotožňuje

¹⁹³ KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 89–118.

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 99–100.

s mytickým předobrazem. Namísto dějin se archaické kultury upínají k mýtům a archetypům.¹⁹⁵ Cyklický čas se objevuje v románu například u indiánských a mytických kmenů.

Takováto diferenciacie slouží především k vyjádření dezorientace a nedůvěry v čas: „(...) směr už není v přímce, ale točíme se v kruhu. Takže mě několikrát napadlo, že mi čas mizí někde v bledém světle, je průsvitnější, znovu ztrácí barvu i chuť, a z toho jsem měl hrůzu.“¹⁹⁶

V románu se s časem nepracuje jako s kvantitativně měřitelnou veličinou, ani jako s věcí, kterou lze vlastnit, ale spíše představuje hodnotu a kvalitu. Již v předchozí ukázce knihy *Potok* přisuzuje času vlastnosti: „... ztrácí barvu i chuť.“¹⁹⁷ Kouba připomíná filozofickou kategorii Paula Ricouera *narativní identita*, která je dána „dynamickou souvislostí bytí sebou (...) a je s to vystihnout dramatické proměny a náhlé zvraty lidského bytí.“¹⁹⁸ *Potok* se o nalezení identity snaží právě tím, že vypráví. Když se Potokovi „něco stalo s časem“, neproměnil se pouze čas, ale i celé jeho bytí sebou. Vypravěč si navíc uvědomuje, že oproti měřitelnému času je lidský čas omezen konečností: „(...) tohle nebyl čas k útěku... *ted'* byl dobrý čas na umírání...“¹⁹⁹; „(...) když člověk nemusí plnit to strašný umírání času slovy...“²⁰⁰; (...) a všechny surovosti splynuly v tok, pohyb proti času, který je umíráním...“²⁰¹

Z výše popsaného vyplývá, že *Sestra* není jen románem o současnosti, ale o času vůbec. Stojí tu vedle sebe prožívaný čas (jako plynutí toku) a věčnost. Věčnost pochopená jako radikálně jiná časovost má za následek, že dosáhnout nejvyšší a nejryzejší mety je možné pouze tehdy, když se jedinec nebo určitá pospolitost definitivně odhodlá změnit svůj dosavadní způsob existence a začít úplně jinak.²⁰² Protože změnu doprovází i strach a možnost selhání, poslední nadějí je myšlenka na příchod Mesiáše.

¹⁹⁵ KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 99–100.

¹⁹⁶ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 9.

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 9.

¹⁹⁸ KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 107.

¹⁹⁹ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 154.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 339.

²⁰¹ Tamtéž, s. 540.

²⁰² KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 113.

Transcendentní rovina

V textu jsme již několikrát zmínili mýty, sny a halucinace, proto se v této kapitole pokusíme o jejich stručný popis. Celé Potokovo vyprávění je prostoupeno různými nadpřirozenými motivy, které tvoří transcendentní rovinu. Ty dominují ve snech a halucinacích, ale v některých případech nám vypravěč nenabízí vysvětlení jejich původu.

Připomeňme dvě události, u nichž nemůžeme potvrdit ani vyvrátit, zda se odehrávají v „realitě“, či v halucinaci. První z nich souvisí s motivem studny – ta se nachází v jednom z domů, kde žijí členové Organizace a existuje v ní Zóna. Na její likvidaci se podílí nepřirozená bytost Hlava a ze studny vylézá nestvůra v podobě obřího hada. Pomocí zpěvu se Hlavě podaří hada zničit. O této události se od vypravěče nedozvídáme (explicitně nepojmenuje), zdali se odehrává v jeho myslí. Ale jedná se o přirozenou část fikčního světa. Podobně je tomu i se scénou na skládce – Potokovi se zjevuje Ďábel v podobě malého Kučery (který předtím zmizel ve studni). Kučera požaduje po Potokovi, aby ho zabil – ze svého stříbrného amuletu s Černou Madonou si vyrobí kulku a zastřelí ho. Někdy i sám vypravěč pochybuje o tom, jestli se jedná o „realitu“ – Potok si není jistý, zdali zabil Mauctu z nádraží: „Byl to sen, blesklo mi, co včera... tohle bych přece já neudělal... ale pistoli jsem neměl...“²⁰³ Protože se v Sestře objevují prvky z oblasti nadpřirozena i přirozena, které od sebe nejsou odlišeny, můžeme pro svět vytvořený vypravěčem použít termín hybridní svět.²⁰⁴ Ve fikčním světě jsou rovněž nadpřirozené předměty (Gama nůž, stříbrná kulka) a promluvy již mrtvých postav (Malá Bílá Psice).

Ve fikčním světě se dále setkáváme i se sny a halucinacemi, které jsou vypravěčem explicitně označeny – nejzřetelněji v podobě vyprávění členů Organizace. Sny se zjevují pomocí mýtů a jsou členy Organizace uctívány. Prostřednictvím snů získává hledání hrdiny novou, hlubší dimenzi.²⁰⁵ Z roviny snové pochází i výprava do Osvětlení, kde „čas zemřel v zemi popela“²⁰⁶. Členové Organizace se ze snu dozvídají, že Mesiáš, jehož příchod očekávají, zde zemřel. Po smrti Mesiáše

²⁰³ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 492.

²⁰⁴ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

²⁰⁵ CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 39.

²⁰⁶ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 142.

se Potokova cesta vydává směrem za Černou a příchod Mesiáše je zapomenut. Znovu se objevuje až v závěru právě s příchodem Černé. V očekávání příchodu Mesiáše spatřujeme i posvátno.

5.1.2 Jazyková rovina

V poetice románu zaujímá jazyk jednu z klíčových rolí, nejen díky své vlastní hodnotě, ale i proto, že bez jeho analýzy nelze interpretovat vyšší rovinu textu. V jazykové rovině si můžeme všimnout několika základních rysů, které prostupují celé dílo: reflexe jazyka a řeči, mísení jazykových prvků různých vrstev a s tím související odchylky, prolínání pásem promluvy různých mluvčích.

Prolínání pásem promluvy mluvčích je jedna z klíčových kategorií stylizace vyprávění. Vyprávění založené na proudu řeči a plynutí volných asociací vede k tomu, že je někdy až nemožné oddělit pásmo vypravěče od postavy. Vypravěčovo pásmo přebírá řadu prvků lyrických, může se proto jevit spíše jako apollinairovské pásmo reflektující skutečnost v její nepřehlednosti.²⁰⁷ K nepřehlednosti v promluvě textových subjektů přispívá i nevyznačování přímé řeči. V románu se přímá řeč neoznačuje uvozovkami, často ani počátečním velkým písmenem. Uvozovky jsou využívány pouze pro uvedení citátů a zvýraznění nápisu. Aby se odlišila řeč různých mluvčích, dochází k záměrnému vynechání interpunkce. Primárně se však vynechává interpunkce při změně dikce a zrychlení tempa vyprávění či promluvy.²⁰⁸

Stejně jako zachází se změnou tempa a přechodem mezi větami, přesouvá Topol i hranice slov. V textu se objevují spojení slov (bezeslova, pocem, prosimtě, vodedneška), proti tomu se však některé spřežky píšou odděleně (v mžiku, po pravdě). Funkčnost odděleného psaní spočívá ve změně tempa (no jo i nojo), zdůraznění jednotlivých slov (na tvrdo na tvrdým) nebo v odkazování na původní jazyk (fan klub).

Jelikož jsme zmínili absenci interpunkce, můžeme se zaměřit na funkci interpunkčních znamének. Jejich funkce je často přesunuta nebo rozšířena. Čárka může přebírat funkci otazníku, dvojtečky nebo vyznačovat zámlku ve větě. Trojtečka naznačuje plynutí řeči a zámlky, ale přebírá i funkci rozdělovací. Při střídání mluvčích zastupuje tečku a uvozovky nebo nahrazuje čárku ve složitých souvětích.

²⁰⁷ ČMEJRKOVÁ, Světlá. Jazyk literatury. In: DANEŠ, František a kol.: *Český jazyk na přelomu tisíciletí*, Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0616-6. S. 114–132.

²⁰⁸ Interpunkce je vynechána i u částic *hele*, *no, jo* a *ano*, aby nedošlo k narušení tempa řeči.

Reflexe jazyka a řeči společně s fascinací řečovou aktivitou patří mezi nejzávažnější rysy jazyka v románu *Sestra*.²⁰⁹ Román je proto prostoupen výroky o jazykových jevech: „Už mě k smrti tahalo to ová. To si praotec Čech vymyslel na svy ženy...“²¹⁰ Výroky vyjadřující se k fungování jazyka poukazují na význam dění v jazykové oblasti. Dění v jazyce tak odráží společenské změny doby vyprávění. V době, kdy „čeština vybuchla společně s časem“, nehledá hlavní hrdina jen identitu a Sestru, ale objevuje i jazyk. Pro toto období je charakteristická nová stratifikace společnosti – dělí se na množství společenství, „kmenů“, které si vytvářejí vlastní jazyk. Zároveň dochází k rozdělení jazyka na časové ose, vzniká sféra starého jazyka – kam patří především spisovná čeština („starý jazyk“) – a nového jazyka. Nový jazyk, jímž mluví vypravěč a většina postav, je chaotická změt různých vrstev jazyka (obecná čeština, slang, argot, archaismy, neologismy, vlastní slova) a cizích jazyků (především angličtina, němčina, francouzština, ruština).

Nespisovnost

V textu převažuje jednoznačně „nový jazyk“, jelikož je Topolovým záměrem zachytit „všechny ty příměsy, jazykovej plevel, strusku, nános.“²¹¹ Odchytky od běžné normy, mísení spisovných a nespisovných tvarů ve všech rovinách jazyka, prolínání mluvené a psané řeči představují autorovu poetiku.

Na ose spisovnost – nespisovnost dominuje nespisovný jazyk. Proto si shrneme některé jeho výrazné znaky:

- a) Krácení a protahování samohlásek: vyjímka, vyjímečně, mam, muj, přátele, histórie.
- b) Protetické -v: von, voddaný, vo (ní), vodtamtaď.
- c) Diftongizace -ý/-ý- a -í/-í- v -ej/-ej-: biologickej rytmus, byl oblečenej.
- d) Úženi -é/-é- v -ý/-ý-: k tomu starýmu domu.
- e) Negativní zdůraznění češtiny ignorováním grafémů: protože sem Čech, to už ve svjetě sakra něco znamená.
- f) Kolísání délek hlásek v akuzativu zájmena ona: nenáviděl jsem jí za to, udeřil jsem jí, já ji našel.

²⁰⁹ MAREŠ, Petr. „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola *Sestra*). In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7. S. 134.

²¹⁰ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 341.

²¹¹ WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1. S. 113.

- g) Zjednodušení hláskových skupin: dyž, dyť, sme, kucí.
- h) Instrumentální zakončení *-ma*: s malejma, před nima.
- i) Třetí osoba plurálu zakončena na *-aj/-ej*: běhaj, chtěj.
- j) Préteritum bez koncového *-l* po souhlásce: neutek, třás.

Setkáme se ale i s deformacemi, které pro nespisovnou češtinu nejsou charakteristické. Délka hlásky může být zaznamenána způsobem vyzdvihujícím specifikum psané češtiny: ar jů džapanís, bůvol, kultura. Zdomácnění cizích slov pomocí grafému *-ň*: hedlajňňůvs.

Nová slova a tvary vznikají pomocí:

- a) Fonetizace: Berlun (Berlín), Čaučesku (Ceașescu), Čembrlejn (Chamberlain), Šaloman (Šalomoun).
- b) Přejímání slov z angličtiny: gany (angl. gun), vest (angl. west); ruštiny: padrug (rus. друг/ druh), Bog.
- c) Neobvyklých tvarů: byznysa, grotessky, firma firm.

Vlastní jména postav a prostředí mají důležitý význam pro příběh, čemuž odpovídá i pravopis. U postav ovlivňujících příběh převažují přezdívky, křestní jména či příjmení. Zatímco postavy epizodické, neovlivňující jsou často označeny jen apelativy. Vlastní jména postav mají zároveň funkci symbolickou (viz kapitola 5.1.1 *Postavy*). Na tomto místě připomeňme jen pojmenování Sestra/sestra, jež má význam i pro kompozici a zároveň spojuje několik postav (Černá, sestra Marie, sestra Asmorgas, sestra Samaritas). Přezdívka Černá není jen vlastním jménem sestry, ale i baru – výchozího bodu zápletek – jehož název nemá ustálený pravopis, vyskytuje se ve variantách U Černý, u Černý, Černá. V kontrastu k pojmenování sestra a jeho proměnlivosti stojí typizující jméno postavy kostry Josefa Nováka. Podobné charakteristické vlastnosti jako má kostra Novák, především výřečnost, se objevují například i u další typizující postavy Pepana.

Zůstaneme-li u psaní velkých písmen, všimáme si pravopisu u věcí, jež mají symbolický až mytický význam: Elixír, Gama nůž, Incestní bomba, Kanál, Ohnivá voda (Ohnivá, Voda), Organizace, Skládka, Smlouva, Tajemství, Zóna. U víceslovných názvů se objevují různé varianty zápisu: Malá Bílá Psice, ale i Žlutá žena, Vlčí dítě (v mytických epizodách se ve jméně postav píše jen první velké písmeno). Podobně se píší názvy skupin: Lid boje, Lid Víry, lidé Tupého nože. S velkým písmenem se setkáme při výskytu spojení „Divoký Východ“, proti němuž stojí psaní „východ“ a „západ“.

Jména historických postav se píše většinou s velkým písmenem, ale často podléhají deformaci: aba Vaculiah (Ludvík Vaculík), aba Placiah (Petr Placák); častá je fonetizace osobních jmen: Bodlér (Baudelaire), Honekr (Honecker), Musolíni (Mussolini), Rimbó (Rimbaud). Fonetizace se vyskytuje i u zeměpisných názvů: Lýbie, Makču Pikču. V textu se nachází i degradace jmen pomocí zobecnění na nepřátelské skupiny: hitleři, stalingové. U příslušníků národů, náboženských či antropologických skupin psaní velkých písmen kolísá. Setkáme se se zápisem: Žid, žid, Židovka. Důsledně s malým písmenem se objevuje „židé“ v promluvě kostry Josefa Nováka – v jeho řeči se s malým písmenem vyskytují i „germáni“ a „cikáni“. V kontrastu s Novákem stojí promluva Bohlera, v níž jako výraz úcty používá „kmen Izraelitský“. V Potokových promluvách kolísá psaní: Cikán, cikánka, cikáni, Cikáni; naopak s velkým písmenem se píše Indiáni.

Spisovnost

Spisovná čeština představuje na časové ose sféru starého jazyka. Pro vypravěče a řadu postav symbolizuje minulost a něco cizího: „Věděl jsem, že to není... nemůže být Psice... tohle byl starej jazyk.“²¹² Spisovný jazyk se váže na promluvy určitých postav, které nespádají do světa hlavního hrdiny, charakterizuje je vyšší věk nebo náboženství (Dernet, páter Chlast, Velká Matka, Macešková, kazatel). V textu se spisovné pasáže vyskytují i u Potoka a členů Organizace, a to především ve spojení s obřady a rituály. Mytizující snové výklady členů „kmenu“ se tak umísťují nad každodenní události. Podobně se knižní spisovná forma objevuje ve spojení s náboženským kontextem: „Madonu jsem z krku nesňal...“²¹³

Rozsáhlejší spisovné pasáže se v textu vyskytují především, chce-li jim autor přiřadit poselství (mýty) či fiktivnost (sny, halucinace). Do této kategorie patří výklady o mytických kmenech nebo komiksový příběh o Krongoldovi.

I přes upozornění na rozdíly mezi spisovnou a nespisovnou rovinou jazyka, podstatnější je jejich neustálé prolínání a střídání. Diferenciace jazykové vrstvy vede k tvorbě nových tvarů, a zejména k dynamičnosti textu. Autor proto někdy záměrně klade vedle sebe odpovídající podoby spisovné a nespisovné češtiny (jsem x sem, někým x nějakým).

²¹² TOPOL, Jáchym. Sestra. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 180.

²¹³ Tamtéž, s. 339.

Cizí jazyky

Po „výbuchu času a češtiny“ ve světě románu *Sestra* už nebyl pouze jeden jazyk, v řeči se začaly uplatňovat výrazy z mnoha cizích jazyků. V textu se objevují výrazy z angličtiny, němčiny, ruštiny, francouzštiny, latiny, hebrejštiny, maďarštiny, romštiny, japonštiny a dalších jazyků. A stejně jako se mezi sebou mísí spisovná i nespisovná čeština, dochází ke spojování cizích jazyků: „Mluvili jsme pořád tou francouzočeštinolaosoruštinoindočínštinou.“²¹⁴ Proto se v textu nacházejí odchylky vycházející z pravopisu, gramatiky či výslovnosti z cizích jazyků. Nejčastěji se cizí výrazy vyskytují v podobě fonetické, jejich výslovnost je zároveň deformována. To vede ke zdůraznění rysů mluveného projevu.

Z výše analyzované jazykové roviny vyplývá, že opakovanost a pravidelnost odchylek svědčí o autorově záměru a výběru jazykových prostředků. Topol zachycuje rozpor mezi psanou a mluvenou, spisovnou a nespisovnou češtinou, což se projevuje v kompozici celého díla. Specifická podoba jazyka v románu *Sestra* je „svorníkem, který román jako zdánlivě neřízený vyprávěcí kolos drží pohromadě.“²¹⁵

5.1.3 Kompoziční rovina

Jak jsme již zmínili v kapitole 5.1.1 *Vyprávěč*, celkový rámeček díla tvoří vyprávění příběhu. Základní dějovou linii provází epizody, vyprávění jiných postav, retrospektivy a volné řazení dalších událostí. Strukturním řádem vyprávění je především subjektivní proud promluvy vyprávěče a hlavní postavy Potoka. Proud promluvy představuje nepřetržitý vnitřní monolog, který podléhá principu asociací. Neuspořádané řazení myšlenek, obrazů, dějových fragmentů, vzpomínek, motivů obklopujících ústřední chronotyp cesty však postupně vytváří ucelený obraz. Pout' za hledáním sestry se tak stává dalším ze stovebních principů. Potokovi je na začátku slíbena sestra, očekává její příchod, hledá ji, události se kupí jedna za druhou. Sestru najde, ale vlastní vinou o ni přijde, a nakonec se vydává znovu na začátek. Vedle motivu cesty organizuje výstavbu textu protikladem dobra a zla, který vychází jednak z pravidel Smlouvy, ale i z očekávání příchodu Mesiáše a dalších hodnot pramenících z mytologie.

²¹⁴ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 328.

²¹⁵ FOLDYNA, Lukáš. Jáchym Topol: *Sestra*. In: HRUŠKA, Petr a kol.: *V souřadnicích volnosti*, Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0. S. 404.

Řád románu je ale neustále narušován. Na destrukci řádu se podílí zejména tempo (dynamika) narace. Ve vyprávění dominují elipsy a napětí mezi scénami i pauzami.²¹⁶ Elipsy se v příběhu objevují především v podobě halucinací, snů či mytických představ, které jako recipienti textu nejsme často s to odhalit. Jako další významný prvek formující tempo narace vstupují do textu časové prostředky – vypravěč se vrací do minulosti, ať už „reálné“, či mytické: „A jak to všechno začalo? Pokud chceš ohledat své stopy tehdy... v paleolitu...“²¹⁷, nebo naopak odkazuje na předzvěst budoucnosti: „... ta hlavní část příběhu, totiž konec, mizí někde v prázdnu, kam se vytrácí budoucnost.“²¹⁸ Důležitou roli hraje jazyková vrstva – mísení spisovné a obecné češtiny, prolínání cizích jazyků, splývání řečových pásem, absence interpunkce (viz kapitola 5.1.2). V neposlední řadě hektičnost vyprávění podporují i odchylky jako vstup dalšího vypravěče do vyprávění.

Dynamika narace má vliv i na základní členění románu, tedy na rozdělení do tří částí: *Město*, *Sestra* a *Stříbro*. První část *Město* začíná názvem kapitoly, zatímco *Sestra* a *Stříbro* jsou uvedeny prologem, v němž dominuje motiv zrcadla: „Střepy, v těch je tehdejší čas taky, to ona, moje temná hvězda mě vzala za ruku a postavila v místnosti... Je tu zrcadlo. Obrací mě k němu, jsem v něm sám, jen moje tvář. Ta žena mě v něm nechala. Na dně samoty...“²¹⁹ „Ona mě nechala v místnosti se zrcadlem, byly tam i všechny cesty. A když jsem se podíval... viděl jsem její tvář. Teď počítám střepy.“²²⁰ Motiv zrcadla se objevuje již v první kapitole oddílu *Města*: „Dívám se do zrcadla, zezadu písmenama do zdi a je na něm napsaný věnování...“²²¹, i v úvodu druhé kapitoly: „... a můžeš se svého zrcadla optat: pověz mi, kdo je na světě nejkrásnější? a zrcadlo chvíli mlčí a je to strašidelný a z té chvíle čerpá napětí pro svůj pohyb a pak je zrcadlo jen předmět a: rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky...“²²² Motiv zrcadla pak prostupuje celý text, vrací se, objevuje se a vstupuje do nových souvislostí.

²¹⁶ ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8. S. 105.

²¹⁷ TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host). S. 10.

²¹⁸ Tamtéž, s. 10.

²¹⁹ Tamtéž, s. 159.

²²⁰ Tamtéž, s. 461.

²²¹ Tamtéž, s. 11.

²²² Tamtéž, s. 30.

5.2 Vít Pancíř, Sestra

Celovečerní debut režiséra a animátora Víta Pancíře (*1966) podle stejnojmenné předlohy *Sestra* byl uveden do kin v roce 2008. Nejedná se však o první adaptaci románu, tou byla studiová deska kapely Psí vojáci z roku 1994. Na albu se podílel i autor *Sestry* Jáchym Topol, o jeho spoluúčast ho požádal bratr Filip Topol (1965–2013), zpěvák kapely Psí vojáci. Album *Sestra* obsahuje devět písní s texty z románové předlohy.

Režisér a zároveň scenárista filmu Vít Pancíř je znám především jako animátor a tvůrce experimentálních filmů (*Alkohol*, 2003, *Mare Mare*, 2009, *Říše koupelen*, 1998, *Ve větru*, 1997, *Vzduch v autě*, 1999). Podílel se i na hudebních videoklipech kapely Psí vojáci (*Kilián Nedory*, 1996, *Žiletky*, 1996). Kameraman *Sestry* Martin Čihák (*1964) se stejně jako Pancíř řadí mezi experimentální filmaře. Ve filmové adaptaci proto nalezneme několik experimentálních prvků, které vycházejí z Pancířovy předchozí tvorby. Pancíř ve filmu využil známé postupy a formy, nesnaží se o hledání nových prostředků experimentálnosti, ale o jejich shrnutí a představení širší vrstvě diváků, i těm mainstreamovým. Ve filmové *Sestře* se objevují montáže oken a pohledů (*Mare Mare*), pohyblivé figurky a postava Santa Claus (*Říše koupelen*), kruhové objekty (*Ve větru*, *Vzduch v autě*), záběry ulic a domů (*Ve větru*, *Vzduch v autě*), noční světla z prostředí Prahy (*Žiletky*) nebo scenérie hospod (*Alkohol*, 2003). Pancíř tak celovečerním debutem mohl usilovat o uzavření éry českého experimentálního filmu z osmdesátých a devadesátých let 20. století. Podle Martina Blažíčka, experimentálního filmaře, Pancířův film využil „to nejlepší z tradice českého experimentu 80. a 90. let: jistou řemeslnou zručnost a poctivost, neskrývaný zájem o filmovou materii, gestické zacházení s kamerou i střihem, zájem o čistě formální etudy a montážní mikrotémata... tedy všechny atributy experimentálního filmu, které byly vždy píchnutím do vosího hnízda českého mainstreamového filmu.“²²³ Na druhou stranu zmiňuje, že film by byl „dokonalým zásahem do černého, pokud by vznikl snad v roce 1988.“²²⁴ Přesto film *Sestra* v době svého vzniku zaujímal neobvyklé místo mezi celovečerními filmy.

Románovou předlohu označil Jáchym Topol jako „love story“, kritické práce o ní však zmiňovaly širokou škálu žánrů. Režisér filmové adaptace Vít Pancíř ji charakterizuje jako muzikál a „love story“. Na zařazenosti k milostnému příběhu se shodují i filmové databáze, s muzikálem však nikoliv. Vzhledem k obsazení filmu ho režisér označil dokonce za neherecký film.²²⁵ Titulní

²²³ BLAŽÍČEK, Martin. PANCÍŘ, SESTRA, ETC. *Cinepur* [online]. 2008, 23. 12. 2008 [cit. 2022-07-04]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=96>.

²²⁴ Tamtéž.

²²⁵ Film o filmu *Sestra* [film]. Česko, 2008.

roli ztvárnil animátor a výtvarník Jakub Zich, jenž v jiném filmu již nefiguroval. Hlavní ženskou postavu obsadila makedonská herečka Verica Nedeska (*1978). Neherecky pojatý film si tvůrci mohli dovolit ze dvou důvodů. Tím prvním je, že se za celou dobu neobjeví žádný dialog. A za druhé díky komentáři Filipa Topola. Topol proto nabývá označení vypravěč, terminologií Seymoura Chatmana ho však musíme pojmenovat jako vypravěčský hlas, či pojmem voice-over (S. Kozloff). Filip Topol sice ve fikčním světě funguje jako prostředek, který divákovi zprostředkovává příběh, ale rozhodně nepředstavuje celou složku předvádění (obraz, střih, kameru, rekvizity apod.). Tvůrci filmové adaptace do ní nezahrnuli jen prvky hraného filmu, či snad přesněji inscenovaného, ale vyskytují se v ní i animované prvky – soubor hliněných figurek indiánů se sci-fi akčními hračkami, někdy dynamika vystříhování vyvolává trhaný pohyb animace. Filmovému dílu můžeme přisoudit i znaky dokumentární. Dokumentárnost je podmíněna způsobem natáčení – štáb totiž většinu filmu točil v reálném prostředí z aktuálního světa. Scény se odehrávají v městském prostoru Prahy (ulice, metro), na vesnici, v hospodách, ve vlaku. Na snímku, kdy jede hlavní hrdina po eskalátoru, si můžeme všimnout, jak lidé koukají do kamery. Jako dokument se jeví i scény na tržišti, s omladinou a Romy.

Tematická rovina

Hlavním tématem filmové adaptace je milostný příběh muže a ženy. Jejich jména sice neznáme, jelikož se o nich recipient nedozvídá z fikčního světa filmu; tvůrci sami jim však přiřazují jména z románové předlohy, proto i my je můžeme pojmenovat Potok a Černá. Potok pracuje jako umělec v divadle Minor a žije v blíže nespecifikovaném městě, v němž ale poznáváme Prahu. Protagonista je neustále na cestě, prochází uličkami velkoměsta, cestuje metrem nebo se vyskytuje ve vlastním bytě. Pohybování se městským prostorem ho zavede k Černé. Zamilovaný pár pokračuje společně v cestě a vlakem opouští velkoměsto. Dvojice zpočátku objevuje přírodu, prochází se menšími městy a vesnicemi. Idylické cestování končí v neznámé odlehlé části, která se zcela odlišuje od míst, kterými prošli. Ocítají se na tržnici a ve společenství lidí žijících jakýmsi kmenovým způsobem života. V takovémto prostředí podléhá Potok alkoholu a pravděpodobně svádí vnitřní boj sám se sebou. Jak se Potok utápí v alkoholu, čím dál více ztrácí Černou. Ve stavu alkoholového opojení nasedá do nepojízdného vraku starého automobilu, představuje si, že ho řídí a že s ním nábouřá. Nehoda sice není „reálná“, přesto Potok upadá do bezvědomí. Černá se o něj stará, ale zároveň se sami sobě vzdalují. Potok nakonec z tržiště odjíždí vlakem zpátky do Prahy a o Černé nic nevíme. Po návratu do velkoměsta chvíli žije ve svém bytě, který ale opouští a vydává se žít do společnosti Romů. Z ní nakonec nachází cestu zpátky ke konformnějšímu způsobu života. Potok

jako by si uvědomil vlastní vinu, kvůli níž ztratil Černou, se ji vydává hledat. V rušném městě se mu to však nedaří. Cesta ho zavede k jiné ženě, se kterou žije, ale ani tento vztah nevydrží. Potok znaven životem vydává se na skládku, na úplný okraj společnosti. Znovu nachází vůli po životě, a především po Černé. Milostný příběh je zakončen scénou – která již byla divákovi představena, když se poprvé objevila Černá – v níž Potok žije společně s těhotnou Černou.

Jelikož je ústředním motivem cesta Potoka a Černé, setkáváme se v jejím průběhu s řadou vedlejších postav. Žádná z postav však není charakterizovaná, nemá jméno, dokonce se o nich nic nedozvídáme. Vypravěčský hlas nás informuje pouze o jménech členů Organizace (David, Bohler, Žralok). Ti se však ve filmu neobjevují v podobě postav, ale jako vypravěči snů. Pro postavy je rovněž typické, že nevedou dialog, který by mohl recipient slyšet. Důležitější význam než jednotlivé postavy má společnost a společenství. Do kontrastu zde vstupuje moderní společnost se společností archaickou v podobě kmenů. Takto stanovená společenství se pak nachází v odlišném prostoru. Moderní společnost existuje v prostředí velkoměsta, pro nějž je typický chaos, ruch, dynamika i výdobytky moderní kapitalistické doby (supermarkety, obchody, výlohy, neonové reklamy apod.). Proti ní stojí lidé žijící ve formě kmenů na okraji společnosti. Prostředí kmenového společenství se vyznačuje rozpadlými domy. Pro archaickou společnost je rovněž charakteristické, že je představena vyprávěním snů. Například Žralok vypráví o kmeni, který ještě stále udržuje život tlupy a rodiny a nepodleh pokroku. Tento kmen dokonce nikdy nezničil žádné další společenství, protože nezvládá organizaci.

Vyprávění snů neslouží pouze k zachycení archaických kmenů odlišujících se způsobem života, ale vytváří i rovinu nadpřirozena. Sny jsou však explicitně označeny („Měl jsem sen...“, „a v tohmlé snu...“, „Žralok řekl: měl jsem sen...“, „A já měl svůj... byl to vlčí sen...“), a tak zde neslouží k matení diváka. Mnohem větší nejasnost pramení z fotografií, zrcadlových scén či obrazu Černé Madony.

Abychom porozuměli motivu fotografií, musíme ho dát do souvislosti s kategorií času. Fotografie reprezentují minulost hlavního hrdiny. Ta je spojena s životem v komunistickém Československu, což dokládá plakát XVI. sjezdu KSČ, portrét Lenina a G. Husáka. Elementárním znakem doby komunismu se stává černobílá barva. V kontrastu s minulostí stojí „současnost“, která je sice barevná a nabízí spoustu příležitostí, ale i možnost ztratit se: „říkali jsme si, kam se ženem...“²²⁶ Pojetí času ve fikčním světě filmu naznačuje i vypravěčský hlas, který ho několikrát zmiňuje. Zatímco se mění černobílé fotografie, Potokovi se čas ztrácí v bledém světle a je

²²⁶ Sestra [film]. Režie Vít PANCÍŘ. Česko, 2008, [00:01:49].

průsvitnější.²²⁷ Tato vyřčená formule se dočká i obrazového ztvárnění – hlavní hrdina jede ze stanice metra na eskalátoru a lidé směřující opačným směrem prosvítají, až jako by se ztráceli. Kategorii času utváří i nejčastěji se opakující motiv okna – na jeho proměně se demonstruje dynamický tok času.

Obraz Černé Madony se objevuje již v prologu filmu. Petr Vaněk ve svém příspěvku k filmové *Sestře* tvrdí: „... až se ve zlatém poli objeví Černá Marie Čenstochová, jejíž svatozář vyplňuje prázdný prostor. Potokovi oči zůstávají upřené k ideji, k cíli svého putování, jsou jasným vodítkem, jaká cesta hlavního hrdinu čeká – cesta k ženě (v románu pojmenované jako Černá), sestře, milence, pod jejíž kůží se skrývají i další významy jako matka nebo světice. Otevřené sémantické pole je tak hned zpočátku filmu zdařile ‚zaseto‘.“²²⁸ Domníváme se však, že bez znalosti románové předlohy nedojdeme k interpretaci odkazující na postavu Černé. Především kvůli tomu, že ve filmové adaptaci se nepracuje se symbolikou černé barvy, ani hlavní hrdinka tak není pojmenována. Filmová postava Černé je mnohem více spojena se symbolem vlčí smečky, jenž provází celý film. Úvodní scéna spíše odkazuje k celkové kompozici díla, již tvoří spojení obrazu, hudby a vypravěčského hlasu.

Filmový vypravěč

Filmové vyprávění (předvádění) v Pancířově adaptaci se skládá ze tří složek: obrazu, hudby a mluveného slova. Mluvené slovo se neobjevuje ve formě dialogů postav, nýbrž v podobě vypravěčského hlasu Filipa Topola nacházejícího se mimo obraz. Topol dramatickým projevem přednáší básně a sny z románové předlohy svého bratra. Vypravěčský hlas tak nejen přebírá funkci hlavní postavy a vypravěče Potoka z románové *Sestry*, ale je rovněž hlasem členů Organizace (Bohlera a Žraloka), jelikož vypráví jejich sny. Přestože se váže jeden vypravěčský hlas k několika postavám, nepůsobí jako nespolehlivý. Jednak proto, že oproti románu se ve filmu objevuje minimum mluveného slova, jednak explicitním přiřazením snu k postavě.

Na hudební složce se podílela skupina Psí vojáci, jejímž zpěvákem byl Filip Topol. Písně použité ve filmu vyšly již v roce 1994 na albu se stejným názvem jako film a román *Sestra*. Skupina si pro zhudebnění vybrala básně nacházející se v knižní předloze. Vít Pancíř tak neadaptuje pouze román, ale i písně.

²²⁷ *Sestra* [film]. Režie Vít PANCÍŘ. Česko, 2008, [00:02:00 – 00:02:02].

²²⁸ VANĚK, Petr. Vít Pancíř: *Sestra*. *iLiteratura.cz* [online]. 15. 12. 2008 [cit. 2022-07-04]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23511/pancir-vit-sestra-filmu>. Citace je uvedena s pravopisnou chybou v originálním znění.

Vizuální stránka je neméně výraznější než osobitý projev Filipa Topola. Velkou zásluhu na tom má kameraman Martin Čihák. Podstatnou část filmu natočil na 16mm ruční kameru, navíc natáčení probíhalo v ulicích, mezi lidmi a s minimálním štábem, tím je prohloubena autenticita přibližující se dokumentárnosti. Práci kameramana vyzdvihuje i Martin Blažíček: „... kamera přesně artikuluje záběr... ‚citlivá údernost‘ jasně formuluje rámování i pohyb, nesklouzává do popisnosti a řemeslných klišé, jeho vedení kamery je vždy jasné a zřejmé, jako by si byl vždy vědom všech atributů záběru a dokázal i ledabylý záběr natočit tak, že jeho ledabylosti uvěříte.“²²⁹ Práci s kamerou doplňují střih a prvky animovaného filmu.

Napětí mezi zvukovou a obrazovou složkou tvoří základní princip filmu. Konfrontace těchto složek vede k tomu, že recipient se nemůže soustředit pouze na hlavní postavy a jejich milostný příběh, nýbrž musí upřít pozornost i na celkový rámec díla. Přestože je zdůrazněno napětí mezi obrazem a zvukem, žádná z těchto složek nedominuje. Všechny vrstvy jsou v rovnováze a jejich pravidelné střídání vytváří rytmickou strukturu. Již v prologu filmu dochází k propojení – obrazu dominuje nebe se žlutým kruhovým objektem připomínajícím slunce, v němž se mění hvězdy (Davidova, rudá, šerifská), do obrazu vstupuje hudba Psích vojáků. Společně se zrychlujícím tempem hudby se mění podoba hvězdy a objekt se otáčí. Do obrazu vstupuje hlavní postava a pomocí stop triku (během natáčení se dočasně zastaví kamera, při čemž dojde ke změně scény, následně se opět spustí kamera) se pokaždé objevuje v jiné vzdálenosti. Obraz končí zjevením Černé Madony, z kruhového objektu se stane svatozář.

Ještě výrazněji působí napětí obrazu a zvuku ve spojení s motivy zrcadla a okna, které se vyskytují v celém díle, podílejí se na jeho celkové kompozici a tempu. Pomocí rapid montáže (sled krátkých záběrů vnímaných jako celek) okna se demonstruje zrychlené plynutí času a jeho nezastavitelnost. Časté střídání obrazu, který nabízí pohled z okna, se neustále stupňuje a zrychluje až do okamžiku, kdy zcela zastaví, protože tok času již nelze vnímat. Podobný kontrast mezi dynamikou a statikou nalezneme i v mluvené a hudební stopě, která je často přerušena jiným zvukem (často města – tramvaje, auta), nebo úplným tichem.

Motiv zrcadla se rovněž objevuje v průběhu celého předvádění (vyprávění). Hlavní hrdina do něj často pouze upírá zrak za doprovodu hudby, která vytváří napětí. Na podobu odrazu zrcadla má vliv životní situace, v níž se postava nachází a o níž vypráví hlas vypravěče. Proto když vypravěč pronáší: „V noci nespavosti / někdy ve tmě plavou obličej / tu a tam se vyloupne tvář / někoho

²²⁹ BLAŽÍČEK, Martin. PANCÍŘ, SESTRÁ, ETC. *Cinepur* [online]. 2008, 23. 12. 2008 [cit. 2022-07-04]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=96>.

kohos znal.“²³⁰, vidíme v odrazu zrcadla nejen Potoka, ale i skupinu lidí. Podobně se v odrazu zrcadla objevuje i Černá v závěru filmu, přičemž se v místnosti nenachází. Symbolika zrcadla se zřetelně prokazuje již v čase, kdy se Potok s Černou nachází v prostředí tržnice. Potokovi se v alkoholovém deliriu začne proměňovat rozbité zpětné zrcátko. Právě destrukce obrazu a odrazu značí rozpad vztahu s Černou.

5.3 Shrnutí

Jak již bylo uvedeno, celovečerní debut režiséra Víta Pancíře vychází z románu *Sestra* od Jáchyma Topola. Pancíř k literární předloze přistupuje volně, nesnaží se o přepis románu, což vzhledem k jeho mnohovrstevnosti a polytematičnosti snad ani není možné. Termínem Briana McFarlanea můžeme filmovou *Sestru* označit *vlastní adaptací*. Zařazení k dalším druhům adaptace z kapitoly 2.1 již není tak jednoznačné, jelikož Pancíř osciluje mezi snahou ponechat základy poetiky Topolovy *Sestry* a snahou vytvořit zcela nové dílo. Pancířova autorská interpretace tak některé výrazné prvky poetiky zpracovává, jiné záměrně ignoruje, ať už kvůli podstatě filmového média či vlastnímu pojetí.

Nejvýrazněji se filmová adaptace odlišuje od románové předlohy jazykovou stránkou. To je dáno především verbální povahou literatury a audiovizuálním charakterem filmu. Mezi základní rysy jazykové roviny patří reflexe jazyka a mísení jazykových prvků různých vrstev. V románu se proto objevují pasáže psané spisovnou, někdy až archaickou češtinou, a zároveň nespisovnou češtinou, která dominuje. V rovině nespisovné se prolíná obecná čeština, slang, argot, cizí jazyky a jejich spojením vznikají neologismy. Filmová adaptace však s reflexí jazyka a jeho rozmanitostí nepracuje. Diverzita jazyka ustoupila, místo ní do popředí vystupují lyrické pasáže z románu v podobě Potokových básní ze skládky. Dramatičnosti jim přidává vypravěčský hlas Filipa Topola či jeho zpěv z nahrávek Psích vojáků.

Jazyk má v románu klíčovou roli, jelikož představuje jeden z jeho stavebních prvků. Diferenciace spisovné a nespisovné češtiny napovídá rozdělení společnosti, kterou zachycuje Jáchym Topol. Ale vztahuje se i ke kategorii času – spisovná čeština představuje „starý svět“ (komunistické Československo), zatímco nespisovná čeština je typická pro „nový svět“ (kapitalismus). Ve filmové adaptaci takováto diference hraje minimální roli. V úvodu snímku sice režisér nabízí kontrast mezi černobílým komunistickým světem a barevným světem kapitalistické společnosti, pro kompozici díla však nemá větší význam, protože se během

²³⁰ *Sestra* [film]. Režie Vít PANCÍŘ. Česko, 2008, [00:08:20–00:08:27].

předvádění již nevyskytuje. Mnohem větší důležitosti se těší chápání času jako lineárního a cyklického. Stejně jako v románové předloze i ve filmové adaptaci se dostává do kontrastu moderní a archaická společnost. O společnosti kmenů, tlup, „tribů“ se recipient dozvídá pomocí vyprávění snů. Kategorie času je ve filmu stejně jako v předloze několikrát zmíněna. V úvodu filmu se voice-over dotýká mizení času a zmíní ho ještě několikrát (například při snu o Osvětlení).

Jazyková rovina souvisí u Topola rovněž s vypravěčem a vyprávěním. Vypravěč pomocí jazykových prostředků tvoří fikční svět, respektive tím, co říká a neříká, proto je Topolův vypravěč někdy nespolehlivý. Nespolehlivost podporuje střídání vypravěče, grafické nerozlišení toho, kdo mluví, a vyprávění založené na volných asociacích a toku řeči. V knižní předloze nelze vždy s určitostí identifikovat, kdo promlouvá. Ve filmové adaptaci tento výrazný rys poetiky románu stírá hlas vypravěče a absence dialogu. Přestože hlas vypravěče náleží zároveň hlavní postavě, Bohlerovi a Žralokovi, vždy jasně uvede, která postava promlouvá. Jelikož se v celém filmu nevyskytuje ani jeden dialog, recipient se nemusí vypořádávat s neodlišením pásma promluv. Subjektivnost Topolova vypravěče zůstala zachována. Vypravěčský hlas Filipa Topola působí intimně nejen díky tomu, že přednáší lyrické pasáže z románu, ale i díky samotnému způsobu projevu. S vypravěčem a hlavní postavou románu se pojí i autobiografičnost. Filmová adaptace nenabízí možnost hledat autobiografické prvky režiséra, za to se jeví velice autenticky díky dokumentárním prvkům.

Vít Pancíř si vybral z polytematické předlohy pouze milostný příběh Potoka a Černé. Ústřední téma cesty je tak pro obě díla společné. V románu cesta představuje jeden z jeho stavebních principů. Chronotyp cesty na sebe asociativně váže vypravěčovy myšlenky, vzpomínky, obrazy, motivy. Z mozaiky všech prvků pak skládáme celkový obraz díla. O podobný záměr usiluje ve filmovém zpracování Vít Pancíř během cesty Potoka a Černé, proto hlas vypravěče vypráví sny a doplňuje jej obrazová i hudební složka. V románové *Sestře* časté elipsy v podobě snů a halucinací narušují řád vyprávění. Ve filmové adaptaci nemají destabilizační funkci, ale vytváří kompozici díla a přesahují do tematické složky (pomocí snů se dozvídáme o archaických společnostech).

Hlavní hrdina Potok neustále cestuje ve fikčním světě románovém i filmovém. Rozdíl spočívá v tom, že při putování v románové předloze potkává nespočet vedlejších a epizodních postav, které jsou blíže či méně charakterizované prostřednictvím vypravěče a dialogů. Ve filmové adaptaci se sice vyskytují další postavy, byť ve značně redukovaném počtu, ale buď se o nich nic nedozvídáme, nebo sice mají jméno (Bohler, Žralok, David), ale existují mimo obrazovou složku filmu. Filmové postavy ani neposouvají děj. Slouží k obrazovému doplnění vyprávěných snů a spíše než jednotlivce reprezentují masy lidí. Když Potok chodí po Praze, všude okolo něj jsou lidé, ti ale

slouží k představení moderní společnosti, která se mu ztrácí. Ve fikčním světě filmu dokonce není představena ani Malá Bílá Psice, jež v románu doprovází hlavního hrdinu Potoka během celé cesty, a to v „reálném světě“ i v představách.

V románové *Sestře* jsme definovali fikční svět jako „hybridní“, protože se v něm objevují neodděleně „reálné“ i nadpřirozené prvky. Ve filmové adaptaci krom výjevů ze snů působí nadpřirozeně pohledy Potoka do zrcadla. Tento motiv vychází z lyrických pasáží románové předlohy. Obraz v zrcadle se proměňuje podle toho, co pasáž obsahuje. Vedle odrazu Potoka se tak objeví několik dalších lidí, připomínajících mu minulost, kteří se s ním v místnosti nenachází.

Transcendentní motivy, volná asociace, pásmo promluv a mísení různých vrstev jazyka se v románu podílejí na utváření tempa a narušování řádu. Ve filmové *Sestře* toho dosahuje Vít Pancíř napětím mezi obrazovou a zvukovou složkou filmu. Filmový divák se tak nesoustředí jen na ústřední linii dvou zamilovaných lidí, ale musí vnímat i další motivy.

Film *Sestra* získává na označení „experimentální“, což může evokovat, že přinese nové filmové postupy. Vít Pancíř však používá to, co dobře zná ze svých předchozích filmů. Mnohem důležitější je snaha zachytit ústřední linii románové předlohy a pokusit se o přenos některých Topolových prostředků. Nevznikl sice film, jenž bychom mohli označit za generační, ale dílo zachycující milostný příběh dvou lidí na cestě. Filmová adaptace stejně jako předloha představuje otevřené vyprávění.

Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala analýzou vybraných literárních děl a jejich filmových adaptací v kontextu české kinematografie po roce 2000. Film a literatura se vzájemně ovlivňují i navzdory jejich základním rozdílům – verbální povaze literatury a audiovizuálnímu charakteru filmu. Důkazem oboustranného vlivu budiž množství filmových adaptací, literárních adaptací úspěšných filmů, vypůjčování postav, motivů a námětů mezi oběma médii i přejímání technik označovaných za filmové. I přes rozdíl v sémiotické povaze obě média spojuje schopnost vyprávět příběh.

Jedním z nejvýraznějších projevů vztahu mezi literaturou a filmem je adaptace. Adaptace přitom nemusí představovat pouze hotový produkt, ale i samotný proces vytváření. Problematika filmových adaptací pramení z toho, že se během vývoje musely vyrovnávat s nadřazeností literatury, jelikož byly považovány za kopie plnohodnotnějších literárních předloh. Jestliže literatura dominovala v dřívějších dobách, během 20. století se postupně do popředí dostal film, což ovlivnilo i debaty o významu adaptací. Na základě teoretické části zastáváme názor, že film a literatura je potřeba vnímat jako svébytná umělecká díla, proto došlo k analýze nejen literární předlohy, ale i její filmové adaptace.

Nejprve jsme podrobili analýze literární předlohu *Kuře melancholik* Josefa K. Šlejhara a její stejnojmennou filmovou adaptaci Jaroslava Brabce. Na základě analýzy došlo ke komparaci obou děl. Režisér J. Brabec se rozhodl na filmové plátno přenést nejen ústřední motiv trpícího chlapce, ale i Šlejharovy literární postupy. Z tematické roviny předlohy ponechal osud trpícího chlapce a paralelu s kuřetem, i když i s ní pracuje rozdílně. Nejvýraznější zásahy jsme zaznamenali v tematické rovině u textových subjektů. V knižní předloze se na týrání chlapce podílí macecha, služebnictvo a jeho otec tomu přihlíží. Ve filmové adaptaci otec jednak přebírá hlavní roli (především kvůli výraznému hereckému projevu Karla Rodena), jednak chlapce netýrá, stará se o něj a chrání ho. Funkce matky jakožto nositelky všeho dobrého zůstává zachována. Postavy však ve filmové adaptaci získávají na individualizaci, čímž film jako celek přichází o filozofickou polohu. Šlejhar se zabýval nitrem postav, aby v nich hledal motivaci a existenci zla. Přestože film ztrácí polohu filozofickou, polohu mystickou a symbolickou zachycuje. Mysticismus a symbolismus souvisí u Šlejharem především s motivem smrti, přírodními motivy a cyklickým časem. Pomocí filmového vyprávění a obdobných motivů dosahuje mysticismu a symbolizace i Brabec. Režisér dokonce přenáší na filmové plátno pomocí filmových narativních prostředků (kamera, barva, světlo apod.) Šlejharův charakteristický literární popis. Brabec tedy využil

filmového vyprávění, aby zachytil poetiku Šlejharova díla, a to s pozměněním ústředních postav a dějové linie.

Ve druhé analýze jsme se zabývali dílem *Sestra* Jáchyma Topola a filmovou adaptací režiséra Víta Pancíře. Román *Sestra* představuje rozsáhlé polytematické dílo, které se vyznačuje především prolínáním jazykových vrstev, dynamikou vyprávění či mísením promluv postav. Proto je snad ještě větším překvapením, že experimentální filmař Vít Pancíř zvolil stopáž pouze 70 minut a absenci dialogu. Přesto se Pancířovi podařilo zachytit dynamičnost vyprávění pomocí kompozice založené na propojení obrazu, zvuku a hudby. Ve filmové adaptaci se sice neobjeví ani jeden dialog, zato v ní figuruje Filip Topol, bratr Jáchyma, jakožto voice-over (vypravěčský hlas), který přednáší vybrané pasáže z románové předlohy, především básně, jež sepsal Potok na skládce. Hudební stránku filmu doplňuje kapela Psí vojáci (zpěv F. Topol), která rovněž adaptovala dílo Jáchyma Topola do podoby textů obsažených na albu *Sestra*.

Ústřední dějovou linii obou děl tvoří cesta protagonisty Potoka – ten hledá Černou, nachází ji, ztrácí ji a znovu hledá. Cesta je v předloze spojená s množstvím postav utvářejících příběh, postavy ale přebírají i funkci vypravěče. Možná překvapivě se ve filmu neobjeví ani Malá Bílá Psice provázející hlavního hrdinu Potoka celou cestou v jeho představách. Pancíř postavy využívá pro doplnění obrazu. Na významu získávají pouze v případě, že voice-over vypráví sny členů Organizace. I bez výskytu postav Pancíř pracuje s motivem společenství jako Topol. Oba dva do kontrastu staví společnost moderní (reprezentující „nový svět“) a archaickou („starý svět“) – každá z nich je zařazena nejen do vlastního prostoru (velkoměsto/venkov), ale především každá žije ve vlastním čase. Moderní společnost charakterizuje čas lineární, zároveň má času nedostatek, proti němu stojí cyklický čas založený na rituálech a mýtech.

Román Jáchyma Topola je natolik mnohvrstevnatý, že jeho přepis na filmové plátno zdá se až nemožný. Přesto se o něj pokusil autorskou adaptací experimentátor Vít Pancíř. Označení experimentální může evokovat formu adaptace přinášející nové prostředky, navzdory tomu se Pancíř uchýlil k postupům, které již využil v předchozích dílech. Významněji se jeví fakt, že režisér dokázal zachytit „atmosféru“ románové předlohy díky propojení obrazu, hudby a zvuku. Stejně jako Topol využívá vrstvení jazyka, prolíná pásem postav, střídání vypravěče, Pancíř pracuje s propojením prvků filmu hraného, animovaného a dokumentárního.

Bibliografie

Primární literatura

TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host).

ŠLEJHAR, Josef Karel. Kuře melancholik. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knižnice. ISBN 80-7106-466-1.

Filmy

Kuře melancholik [film]. Režie Jaroslav BRABEC. Česko, 1999.

Film o filmu Sestra [film]. Česko, 2008.

Sestra [film]. Režie Vít PANCÍŘ. Česko, 2008.

Sekundární literatura

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Bloomsbury Publishing, 1999. ISBN 978-0851-70-717-4.

ANDREW, Dudley. *Concepts in Film Theory*. 1. vyd. Oxford: Oxford University Press, 1984.

BÍLEK, Petr, A. Topolův román ...uličnický... In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřené rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.

BARTHES, Roland. *S / Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond, 2007. ISBN 978-80-86955-73-5.

BARTHES, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Výbor z prací francouzského strukturalismu (usp. P. Kyloušek). Brno: Host 2000. ISBN 80-7294-016-3.

BAZIN, André. In: MRAVCOVÁ, Marie: *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 8070230622.

BLAŽÍČEK, Martin. PANCÍŘ, SESTRA, ETC. *Cinepur* [online]. 2008, 23. 12. 2008 [cit. 2022-07-04]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=96>

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003. ISBN 080187386X.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

- BUBENÍČEK, Petr. Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu. *Illuminace*. 2010, č. 1.
- BUBENÍČEK, Petr. *Mezi slovem a obrazem. Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Brno, 2007. Disertační práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta.
- CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou [televizní] interpretací. In: *Filmový sborník historický [Sv.] 1; Film a literatura*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1988.
- ČMEJRKOVÁ, Světla. Jazyk literatury. In: DANEŠ, František a kol.: *Český jazyk na přelomu tisíciletí*, Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0616-6.
- DANIEL, Vojtěch. Příběh naší zkušenosti. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Vyd. české 1. V Praze: Karolinum, 2003, 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0418-0.
- ECO, Umberto. *Meze interpretace*. Přel. Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. ISBN: 80-246-0740-9.
- ECO, Umberto. *O literatuře*. Přel. Alice Flemrová. 1. vyd. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-588-6
- ENGELKING, Leszek. „V mládí jsem občas chtěl být Polák...“. Polsko, polština a Poláci v románu Sestra Jáchyma Topola. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- FORSTER, Edward Morgan: *Aspekty románu*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1971.
- FOLDYNA, Lukáš. Jáchym Topol: Sestra. In: HRUŠKA, Petr a kol.: *V souřadnicích volnosti*, Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1630-0.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003. ISBN 978-0292-70-184-7.
- GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Praha-Brno: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České Republiky, v. v. i., 2007. ISBN: 978-80-85778-56-4.
- HODROVÁ, Daniela: *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN: 80-7215-140-1.

- HOMOLOVÁ, Květa, ed. a kol.. *Čeští spisovatelé 19. a počátku 20. století: slovníková příručka*. Praha: Čes. spis., 1982.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Taylor and Francis, 2007. ISBN 978-04-1553-938-8
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.
- CHATMAN, Seymour. Existenty příběhu: úvaha o postavě a prostředí ve filmovém a literárním narativu. Přel. Milan Orálek. *Aluze*, 2005, roč. 9, č. 3.
- CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4.
- CHVATÍK, Květoslav. Zběsilost. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřené rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- JOYNOS, Jasmine. Film, TV and theatre adaptations of books attract more revenue, viewers and critical acclaim. In: *Publishers Association* [online]. 10. 6. 2018 [vid. 1. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.publishers.org.uk/film-tv-and-theatre-adaptations-of-books-attract-more-revenue-viewers-and-critical-acclaim/>
- KLEIN, Michael, PARKER, Gillian (ed). *The English Novel and the Movies*. New York : Frederik Invar Publishing, 1981. ISBN 978-08-0442-472-1.
- KUČERA, Jakub. Filmový žánr: Pojem. In: *Cinepur: časopis pro moderní cinefily* [online]. © Cinepur. FAMU, Smetanovo nábřeží 2, 116 65 Praha 1: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení. [cit. 2022-04-15]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=942>
- KOUBA, Petr. Čas a věčnost v Topolově Sestře. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřené rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007, 240 s. Studium, sv. 20. ISBN 978-807-2942-152.
- KUDRNÁČ, Jiří. Komentář. In: *Dojmy z přírody a společnosti: Co život opomíjí*. Praha: Lidové noviny, 2002. Česká knihovna. ISBN 80-7106-466-1.
- KUCHAŘ, Josef. *Lumír* 18, 1890. č. 9.
- LAHODA, Robert. Sestra v depresi a s pesimismem, *Babylon* 4, 1994–1995, č. 2, 7.–21. 12., s. 5.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologica I. Syrové a važené*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-644-0.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mythologica II. Od medu k popelu*. Praha: Argo 2006. ISBN 80-7203-737-4.
- MAREŠ, Petr. „Tajnej a otevřenej jazyk“ (Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola Sestra). In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.
- McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. 1. vyd. Oxford : Clarendon Press, 1996. ISBN 978-01-9871-150-6.
- MERHAUT, Luboš. *Cesty stylizace*. Praha: Ústav pro českou literaturu, AV ČR, 1994. ISBN 80-85778-03-3.
- MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.
- MRŠTÍK, Vilém. *Moje sny*. Praha: Nakladatelství družstva Máje, 1901.
- MÜLLER, Richard: AUTOR A PSANÍ. In: KARLÍK, Petr, NEKULA, Marek, PLESKALOVÁ, Jana (eds.), *CzechEncy - Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. [vid. 22. 11. 2021]. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovník/AUTOR_A_PSANÍ
- PROPP, Vladimír Jakovlevič. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1970.
- PEŇÁŠ, Jiří. Topolův divoký román o lásce zpustlých rytířů. *Mladá fronta DNES*. 11. 5. 1994. ISSN 1210-1168.
- PYTLÍK, Radko. *Sedmkrát o próze*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. ISBN: 80-7294-004-X,
- RYALL, Tom. Genre in Hollywood. In: HILL, John, GIBSON, Pamela Church. *American Cinema and Hollywood, Critical Approaches*. Oxford University Press, 2000.
- SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge: London–New York, 2005. ISBN 978-04-1531-172-4.
- STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- ŠANDA, Zdeněk. Komentář. In: TOPOL, Jáchym. *Sestra*. Praha: Česká knižnice, ÚČL AV ČR, v. v. i., Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-88183-15-0 (Česká knižnice), ISBN 978-80-88069-78-2 (ÚČL AV ČR), ISBN 978-80-7577-828-4 (Host).
- ŠANDA, Zdeněk. *Možnosti v čase*. Liberec: Bor, 2010. ISBN 978-80-86807-50-8.

ŠKVORECKÝ, Josef. *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. V Praze: Books and Cards S.G.J.Š., 2010. ISBN 978-80-904186-6-0.

ŠTĚDRŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti: studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-573-4.

TODOROV, Tzvetan. *Gramaire du Décámeron*, The Hague, Paris, 1969.

TUDOR, Andrew. *Theoris of film*. New York: Viking Press, 1973.

VANĚK, Petr. Vít Pancíř: Sestra. *iLiteratura.cz* [online]. 15. 12. 2008 [cit. 2022-07-04]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23511/pancir-vit-sestra-filmu>

WEISS, Tomáš. *Jáchym Topol: Nemůžu se zastavit*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-395-1.

WELLEK, René a Austin WARREN. *Teorie literatury*. V Olomouci: Votobia, 1996, 555 s. Velká řada, sv. 25. ISBN 80-7198-150-8.

ZANDOVÁ, Gertruda. „Výbuch času“ 1989: Jáchym Topol a staronový svět jeho románu Sestra. In: ŘÍHA, Ivo. *Otevřený rány*. Praha: Torst, 2013. ISBN 978-80-7215-451-7.