

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

## **ŽIVOT ZA ZRCADLEM**

*Fokalizace ve snímku **La cara oculta***

Lucie Holmanová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Schnapková

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Život za zrcadlem: fokalizace ve snímku La cara oculta* vypracovala samostatně, pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

Dne .....

.....

Lucie Holmanová

Ráda bych touto cestou chtěla poděkovat *Mgr. Andree Schnapkové* za cenné rady, vstřícnost a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

## Obsah

Úvod .....	5
Metodologie .....	7
Koncept fokalizace Sabine Schlickers .....	11
Kritika pramenů a literatury .....	16
1.    Narativní analýza .....	20
1.1.    Příběh .....	20
1.2.    Vyprávění .....	22
1.3.    Narativní roviny .....	24
1.4.    Typy vypravěčů .....	25
2.    Aplikace konceptu fokalizace Sabine Schlickers .....	27
2.1.    Narativní perspektiva Fabiany .....	27
2.1.1.    Scéna č. 1 .....	27
2.1.1.1.    Fokalizace .....	28
2.1.1.2.    Okularizace .....	28
2.1.1.3.    Aurikularizace .....	29
2.1.1.4.    Inspirace .....	30
2.1.2.    Scéna č. 2 .....	30
2.1.2.1.    Fokalizace .....	31
2.1.2.2.    Okularizace .....	32
2.1.2.3.    Aurikularizace .....	32
2.2.    Narativní perspektiva Belén .....	33
2.2.1.    Scéna č. 3 .....	33
2.2.1.1.    Fokalizace .....	33
2.2.1.2.    Okularizace .....	34
2.2.1.3.    Aurikularizace .....	35
2.2.2.    Scéna č. 4 .....	36
2.2.2.1.    Fokalizace .....	36
2.2.2.2.    Okularizace .....	37
2.2.2.3.    Aurikularizace .....	38
2.3.    Syntéza narativních perspektiv Fabiany a Belén .....	39
2.3.1.    Scéna č. 5 .....	39
2.3.1.1.    Fokalizace .....	39
2.3.1.2.    Okularizace .....	40
2.3.1.3.    Aurikularizace .....	41
Závěr .....	43
Seznam použitých pramenů a literatury .....	47

## Úvod

*La cara oculta* (2011) je španělsko-kolumbijský koprodukční filmový snímek režiséra Andrého Baize. Film pojednává o vztahu netradičního milostného trojúhelníku a boji o přežití v tajné místnosti za zrcadlem, situované do domu hlavních hrdinů. Adrian a Belén tvoří mladý pár, kde si však Belén není jistá partnerovou věrností. Na základě trvalé nedůvěry vymyslí plán, jak Adriana podrobit zkoušce. Tento plán však selže a ona zůstává uvězněna v tajné místnosti v domě, a tak začíná její boj o přežití. Po Belén je sice vyhlášeno pátrání, ale Adrian se domnívá, že ho jen partnerka opustila a velmi rychle si za ní nachází náhradu – Fabianu. Snímek tematizuje mezilidské vztahy, morálku a mystično.

Hlavní motivací pro vznik této bakalářské práce byla především jeho inovativní narativní výstavba, jež se svou konstrukcí vymyká soudobým estetickým postupům, ale také skutečnost, že snímek nebyl doposud podroben soustavné teoretické analýze. Nevymyká se ve velké míře tematicky, nýbrž svou kompozicí a způsobem distribuce informací o fikčním světě. K tomuto faktu se váže samotný styl autora. Andrés Baiz<sup>1</sup> je jedním z mladší generace kolumbijských režisérů, vymezuje se vůči soudobé kolumbijské mainstreamové produkci, jelikož přináší vlastní autorské pojetí filmové estetiky, která je ovlivněna jeho působením v zahraničí.<sup>2</sup> Jeho tvorba se vyznačuje především specifickým budováním filmové atmosféry skrze práci se stříhem, velikostí záběrů, a způsobem distribuce narativních informací, protože formou narativní hry ovlivňuje divákovu vnímání. Přínosem bakalářské práce by proto mohlo být otevření teoretické diskuze nad výše

---

<sup>1</sup> Andrés Baiz vystudoval univerzitu v New Yorku (Tisch School of the Arts) a poté začal spolupracovat s francouzským režisérem Raphaëlem Najari. Jeho prvním celovečerním snímkem se stalo festivalově úspěšné drama *Satanás* v roce 2007. Následovaly filmy *La cara oculta* a *Roa*. Krom filmové tvorby se věnuje i tvorbě seriálové jako je například *Narcos* (Netflix) a dále také scenáristice, režii, produkci i filmové kritice. ANDRÉS BAIZ. In: *Proimágenescolombia.com* [online]. [cit. 20. 3. 2018]. Dostupné z: [http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3661](http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3661).

<sup>2</sup> Zmíněným mainstreamem je myšlena v rámci kolumbijské seriálové tvorby zejména produkce telenovel a v rámci tvorby filmové - dokumentární, či podsvětí mapující díla. Krom koprodukcí v Latinské Americe, spoluprací s francouzským režisérem Raphaëlem Najarim, je autor ovlivněn zejména tvorbou ze Spojených států (viz autorovo studium v New Yorku). Zároveň však nenásleduje styl klasického Hollywoodu, nýbrž naopak – využívá například otevřené konce bez happy endu apod.

zmiňovaným snímkem, a to zejména z narativního hlediska, které je klíčovým prvkem snímku a bylo doposud opomíjeno.

Cílem této bakalářské práce je analýza vyprávění filmu *La cara oculta* s důrazem na kategorii *fokalizace*, a s tou spojenými přechody mezi hledisky jednotlivých postav, jež jsou hlavními narativními činiteli snímku. V následujících kapitolách bude kriticky zhodnocena literatura a prameny, představena metodologie využitá v analytické části, samotná analytická část a závěr s vyhodnocením celé analýzy. Metodologický základ vychází z naratologického konceptu německé teoretičky Sabine Schlickers, která v kontextu hlediska pracuje s pojmy *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*, které jsou spojeny nejen s tím, co postavy vědí, ale také s tím, co vidí a slyší. V analytické části bude rozebrána narativní výstavba filmu. Bude zde vymezen příběh, vyprávění<sup>3</sup>, narativní roviny a typy vypravěčů a dále proběhne analýza jednotlivých hledisek na příkladech modelových scén. Scény budou vybrány na základě divácké zkušenosti tak, aby postihovaly hlediskovou různorodost vyprávění, protnutí perspektiv a vzniknul tak reprezentativní vzorek narativní výstavby. Na základě takto zvoleného postupu bude v závěru celé práce možné popsat kompozici vyprávění, tedy jak ji *fokalizace* konstituuje a tudíž i celkovou narativní strategii, která byla v tomto snímku využita.

---

<sup>3</sup> Protože je v této práci vycházeno ze základů filmové naratologie vycházející z francouzské strukturální naratologie, používám základní rozdělení narativních rovin na rovinu příběhu a rovinu vyprávění.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 19. ISBN 978-80-7272-592-2.

## Metodologie

Jako metodologický základ této bakalářské práce byl zvolen koncept německé teoretičky Sabine Schlickers působící na univerzitě v Brémách. Ve svých studiích se zabývá především španělskou a latinskoamerickou literaturou, dále naratologií, a to i ve vztahu k filmové vědě.<sup>4</sup> Pro tuto bakalářskou práci bude využita teoretická studie z roku 2009 s názvem *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*, ze sborníku *Point of view, Perspective, and Focalization: modeling mediation in narrative*.<sup>5</sup> Než bude uveden samotný koncept vybrané fokalizace, budou představeny a kriticky vyhodnoceny i jiné naratologické přístupy, které dopomohou k doplnění a ke zdůvodnění výběru metodologického konceptu výše uvedené autorky.

Pro úvodní vhled do problematiky je nutné upřesnit základní pojem, se kterým se bude pracovat, a tím je *fokalizace*, pro řadu teoretiků stěžejní termín naratologie.

Naratologie je definována jako „(...) *systematická teorie poskytující základní instrumentář pro analýzu narativních textů*“<sup>6</sup>. Jinými slovy to v obecné rovině znamená, že tato disciplína poskytuje metodologický aparát pro analýzu struktur vyprávění. Tento původně literárněvědní obor vzniká v sedmdesátých letech a podle přístupu k dílům můžeme vymezit jeho dva směry. První je tradiční, který vychází ze strukturalismu, a druhý je nový, který využívá kognitivní přístup, tudíž je vztážený především k divácké recepci díla v rámci prostorovosti. Tato bakalářská práce bude využívat přístupu tradičního směru, jelikož primárním cílem není divácká aktivita, nýbrž systematická analýza jednotlivých složek vyprávění a jejich vzájemná provázanost. Od osmdesátých let dochází k tendencím o interdisciplinární přesah naratologie, a to převážně do filmové teorie, z čehož vyplývá základní problém, kterým je přenos terminologie z literatury na film. Teoretici jsou s tímto faktem konfrontováni a na tomto základě vzniká řada pojetí aplikací termínů na filmové médium.

---

<sup>4</sup>Prof. Dr. phil. Sabine Schlickers. In: *Uni-Bremen.de* [online]. 22. 09. 2017 [cit. 20. 3. 2018]. Dostupné z: <http://www.fb10.uni-bremen.de/lehrpersonal/schlickers.aspx>.

<sup>5</sup>Schlickers, Sabine: *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>6</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013, s. 15. ISBN 978-80-7272-594-6.

V této návaznosti je nutné upozornit na fakt, že pojem *fokalizace* není jednoznačně definován. Každý teoretik jej chápe a vymezuje jinak a z tohoto důvodu lze jen popsat koncept daného jedince a do jaké míry je z hlediska narativní analýzy využitelný.<sup>7</sup> Kvůli takovým terminologickým rozdílům lze vymezit dvě základní linie *fokalizace*.

První z nich je linie francouzského literárního teoretika Gérarda Genetta, který v roce 1972<sup>8</sup> navrhl původní koncept *fokalizace* (kterou nazývá hledisko), z něhož vychází i pro tuto práci stěžejní Sabine Schlickers<sup>9</sup>. Pojem *fokalizace* vymezuje jen jako „výběr narativní informace“, či „omezení pole“<sup>10</sup>. Tím co nebo kdo narativní informace omezuje, je situované ohnisko, které na základě určité situace propouští informace.<sup>11</sup> *Fokalizace* v Genettově podání má více než jen vizuální aspekt, na základě toho se neptá „Kdo vidí/mluví?“, ale „Kdo vnímá?/Kde je ohnisko vnímání?“<sup>12</sup>. Rozlišuje tři typy *fokalizace* – *nulová*, *interní* a *externí*. *Nulová* („nefokalizovaný narativ“, „klasický narativ“) nastává tehdy, když události v příběhu jsou prezentovány bez omezení, tedy tzv. vševědoucím vypravěčem, který přináší úplné informace o příběhu<sup>13</sup>. *Interní fokalizace* lze identifikovat, když jsou události nahlíženy z pohledu jedné, či vícero postav, tudíž informace o příběhu jsou omezeny.<sup>14</sup> Posledním typem je *externí fokalizace*, kde ohnisko, z něhož jsou události nahlíženy je uvnitř fikčního světa, ale není totožné s žádnou z postav.

---

<sup>7</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011, s. 3.

<sup>8</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Poétique. ISBN 2-02-002039-4.

<sup>9</sup> Gérard Genette v roce 1972 ve III. svazku *Figures* představil konceptuální aparát pro analýzu narativní literatury, jeho navržené pojmy se postupně etablovaly jako základní termíny naratologie, a tak se stal jejím zakladatelem. Z tohoto důvodu se teoretici napříč obory vůči jeho konceptu vždy vymezují či provádí revizi jeho tendencí.

<sup>10</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983], s. 74.

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983], s. 64. Pozn.: Termín vnímání není dále rozveden, tudíž není jasné, které z mentálních aktivit by měl pojmut.

<sup>13</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972], s. 189.

<sup>14</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983], s. 77.

Pozn.: Tento typ má další tři podtypy – fixní (z pozice stále stejné postavy), variabilní (z pozice 2 a více postav jsou podány odlišné události) a multiplicitní (tytéž události jsou prezentovány z pozice 2 a více postav).



Z toho vyplývá, že informace o myšlenkách postav jsou zcela nepřístupny.<sup>15</sup> Upozorňuje, že se *fokalizace* v rámci jednoho narativu mohou střídat.<sup>16</sup>

Druhou linií je linie holandské teoretičky Mieke Bal, která se v roce 1977 ve studii *Narration et Focalisation: pour une théorie des instances du récit*<sup>17</sup> snaží redefinovat Genettův koncept a rozšířit jej, aby byl využitelný i v jiných oblastech než jen v literatuře. Ve výsledku však jeho koncept celý přetváří a zakládá tak vlastní linii nahlížení na problematiku. Snaží se zejména vyvrátit Genettova nejednotná kritéria *fokalizace* a odmítá kategorii *nulové fokalizace*.<sup>18</sup> *Fokalizaci* definuje jako „ (...) vztah mezi „pohledem“, činitelem (agent) který vidí a tím, co je viděno. Tento vztah je komponentem příběhu (...)“<sup>19</sup>. Na základě toho vyvrací i kategorii *nulové fokalizace*. Nefokalizované v jejím pojetí neexistuje, neboť je zobrazeno pouze to, co je podáno z pohledu focalizátora. Autorka vychází z předpokladu, že primárně existuje soubor uspořádaných událostí, který je nahlížen z pohledu focalizátora a poté je vyprávěn vypravěčem.<sup>20</sup> Sama dělí *fokalizaci* na dva typy, a to *externí* a *interní*. *Externí fokalizace* znamená, že se focalizátor nachází mimo rovinu příběhu, čili není postavou vystupující uvnitř fikčního světa a *interní fokalizace* znamená, že se focalizátor nachází uvnitř příběhové roviny, čili je postavou uvnitř fikčního světa.<sup>21</sup>

Sabine Schlickers tuto linii nenásleduje z několika důvodů. Mezi základní rozdíly pohledu na problematiku patří například to, že *fokalizace* z pohledu Mieke Bal náleží příběhu a ten je až následně vyprávěn, zaměřuje se jen na postihnutí vizuální stránky díla, či focalizátora a vypravěče staví na stejnou úroveň (i když v jejím podání vypravěč jen vypráví a nevidí). Ve svých pracích se nezabývá

---

<sup>15</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983], s. 75.

<sup>16</sup> Dále rozlišuje tři kategorie, které charakterizují základní narativní fenomény, a to jsou čas (uvádí vztah mezi časem vyprávění a časem příběhu), modus (způsoby narativní reprezentace) a hlas (verbální činnost k subjektu vypovídání).

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972], s. 31.

<sup>17</sup> BAL, Mieke. *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*. *Poétique* 29, 1977a, s. 107-127.

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997, s. 142 – 156. Pozn. Citace použita z českého překladu části této odborné práce, BAL, Mieke. *Fokalizace*. *Aluze*. 2004, 8(2-3), 147-153.

<sup>20</sup> Tamtéž.

<sup>21</sup> Tamtéž.

změnou typů *fokalizace* uvnitř jednoho narativu, což je pro Schlickers stěžejní v rámci výsledné narativní výstavby filmového díla.

Sabine Schlickers tedy vychází ze strukturalistické tradice a svůj koncept zakládá na kritice Gérarda Genetta od Françoise Josta. Ten Genettovy teorie revidoval, vypracoval vlastní typologii a jako první se snažil poznatky převést do filmové naratologie. Sama Schlickers jeho koncepty přebírá, hodnotí, redefinuje a doplňuje o své poznatky následujícím způsobem.

Jost definuje *fokalizaci* jako povědomí vypravěče ve vztahu k postavám<sup>22</sup>, což Schlickers přebírá. *Fokalizace* je pak založena na vztahu mezi tím, co ví postava a co divák. Podotýká, že i bez vypravěče může být *fokalizace* přítomna a z toho důvodu je nutné typologii rozšířit i na úroveň postav (viz Koncept *fokalizace* Sabine Schlickers).<sup>23</sup> Významovou šíří pojmu *fokalizace* Jost konkretizuje, a to tak, že od *fokalizace* odlišuje termíny *okularizace* (obrazový aspekt) a *aurikularizace* (zvukový aspekt). Tímto nahradil Genettovo základní chápání této kategorie vystavěným na pojmech „*seeing*“ a „*hearing*“ (definující vztah mezi tím, co postavy vidí/slyší a tím, co vnímá divák). Jost v obou kategoriích, jak *okularizace*, tak *aurikularizace*, rozlišuje jejich tři typy – *nulová*, *primární vnitřní* a *sekundární vnitřní*. Schlickers tyto typy redukuje na dva, a to na *nulovou* a *vnitřní*. Základní rozlišení tří typů *fokalizace* ponechává také - *nulová*, *vnitřní* a *vnější*. Je si vědoma, že vytyčené kategorie nejsou ideální, ovšem vzhledem k tomu, že jsou dobře mezinárodně ukotvené a sama není schopná podat lepší návrh, i nadále je využívá.<sup>24</sup>

Koncept autorky je založený na sobě logicky navazujících úvahách reflektujících vývoj problematiky. Na základě důsledného vymezení vůči nepřesnosti předchůdců je její koncept komplexnější, snaží se o terminologickou přesnost. Její teorie je navíc v návaznosti na současný vývoj naratologie stále aktuální, a proto byla vyhodnocena jako nejlepší představitel pro analytickou část práce.

---

<sup>22</sup>JOST, François. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. 2. Vyd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. s. 162. ISBN 27-297-0297-0.

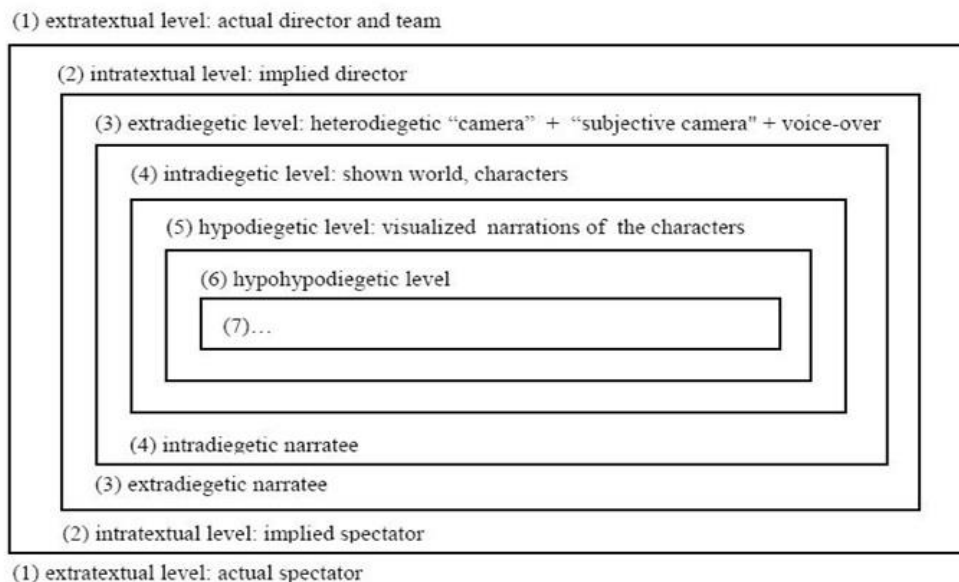
<sup>23</sup>Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>24</sup>Tamtéž.

## Koncept fokalizace Sabine Schlickers

Nyní bude představen samotný koncept Sabine Schlickers, který lze aplikovat přímo na filmový narativ. Autorka se ve své teorii zaměřuje na perspetivizaci, která je zprostředkována *fokalizací*. *Fokalizace* je realizována pomocí kamery (zastupuje filmového vypravěče) a skrze střih je zprostředkováno to, co postava nebo divák vidí (okularizace) a slyší (*aurikularizace*). Na tomto základě vytváří systém klasifikace perspektivizace se sedmi základními rovinami narace.<sup>25</sup>

V práci jsou ponechány původní anglické názvy pojmů, aby nedošlo k terminologickým nedorozuměním na základě násilného přiřazení českých ekvivalentů. Pro lepší vizualizaci jednotlivých rovin vyprávění slouží toto schéma.



První rovinu narace nazývá „*extratextual level*“ a jedná se o skupinu, do které patří jak samotný režisér a jeho tým (štáb), tak samotný divák, který příběh sleduje. Je to rovina, která v podstatě rámcově odděluje realitu a fikční svět. Druhá rovina nese název „*intratextual level*“, kde spadá jak „*implied director*“<sup>26</sup>, tak „*implied spectator*“<sup>27</sup>. „*Implied director*“ je nositelem režijního stylu s autorským

<sup>25</sup>Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>26</sup> „*Implied director*“ = implikovaný režisér

<sup>27</sup> „*Implied spectator*“ = implikovaný divák

záměrem, díky čemuž se stává rozpoznatelným a „*implied spectator*“ pak tyto záměry přijímá, rozpoznává a hodnotí. Třetí rovina je „*extradiegetic level*“, do které řadíme *heterodiegetickou kameru*, subjektivní kameru, *voice over*, ale také „*extradiegetic naratee*“, jenž se nachází nad rámcem samotné narativní situace, a tak není přímo její součástí. Do čtvrté roviny „*intradiegetic level*“ patří svět příběhu, jeho postavy, ale také „*intradiegetic naratee*“, který již součástí narativní situace je a může se na ni aktivně podílet. Pátá rovina „*hypodiegetic level*“ ukazuje jednotlivá vyprávění určitých postav fiktivního světa. Šestou rovinu „*hypohypodiegetic level*“ blíže nespecifikuje, ale podle způsobu posloupnosti předchozích termínů se pravděpodobně jedná o typ, kdy se příběhy zmnožují, ve smyslu příběh v příběhu. Stejným způsobem zůstává otevřená, nepojmenovaná sedmá rovina, která zřejmě pokračuje ve stejném smyslu zmnožování.<sup>28</sup>

Blíže specifikuje pojem subjektivní kamera, též „*point of view shot*“<sup>29</sup>, která se řadí, jak již bylo zmíněno do „*extradiegetic level*“. Záběry jsou točeny z pohledu jedné z postav, z jejího hlediska. Kamera tady funguje jako zprostředkovatel „*enunciation*“<sup>30</sup>(oko postavy) a divák pak vidí „*enounced*“<sup>31</sup>, tedy to, co postava uvnitř fiktivního světa vidí. Z toho vyplývá, že informace, které říkají postavy se nachází v „*intradiegetic level*“ a kamera, působící jako vypravěč a snímá danou situaci, je v „*extradiegetic level*“.<sup>32</sup>

*Fokalizaci* rozlišuje na tři typy, a to nulovou, vnitřní a vnější. Ačkoli *nulová fokalizace* čelila kritice, jelikož označení nulová implikuje absenci perspektivy (je v ní však obsažena), pojem Schlicker ponechává. Jak již bylo řečeno, nebyla schopná poskytnout lepší variantu, a tak i z hlediska ustáleného ukotvení termínu ho ponechává a definuje následujícím způsobem. *Nulová fokalizace* znamená, že vypravěč ví více informací, než postavy ve fikčním světě a zároveň zná jejich myšlenky. *Vnitřní fokalizace* nastává tehdy, když vypravěč ví stejně jako postavy, nebo také může být jednou z postav, která samotný příběh vypráví. V tomto případě

---

<sup>28</sup> Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>29</sup> Záběr z určitého hlediska/úhlu pohledu

<sup>30</sup> „Enunciation“ = vypovídání

<sup>31</sup> „Enounced“ = vypovídané

<sup>32</sup> Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

sdílí své myšlenky s divákem, ale myšlenky ostatních postav ve fikčním světě nezná a tudíž je nemůže nijak zprostředkovat. *Vnější fokalizace* je v případě, kdy je vypravěč nestranný pozorovatel, který zprostředkovává chování ostatních postav, ale zároveň není schopný odhadnout jejich myšlenky. Ostatní postavy tedy mají více informací, než vypravěč.<sup>33</sup>

Nulová fokalizace: Vypravěč > Postava (V > P)

Vnitřní fokalizace: Vypravěč = Postava (V = P)

Vnější fokalizace: Vypravěč < Postava (V < P)

Jak již bylo předznamenáno, bylo třeba typologii *fokalizace* rozšířit i na úroveň postav. I v případě nepřítomnosti vypravěče se všechny typy *fokalizace* stále mohou vyskytovat. Důsledkem toho je větší dynamická souhra mezi tím, co postavy ví, nedostatkem informací a vědomým zadržováním informací. Čili postavy jsou ve vztahu s „*extradiegetic naratee*“ a „*implied spectator*“. V „*intradiegetic level*“ pak může být vypravěč nahrazen právě jednou z postav (Pv = postava jako vypravěč), přičemž ostatní postavy zůstávají beze změny (P2 = postava).<sup>34</sup>

Nulová fokalizace: Pv < P2

Vnitřní fokalizace: Pv = P2

Vnější fokalizace: Pv > P2

Druhým rozšířením konceptu je jeho aplikace v rovině „*extradiegetic level*“, vztahující se k „*extradiegetic narratee*“ (Nee). „*Extradiegetic narratee*“ je divák, příjemce narativní informace, a jeho vztah s vypravěčem („V“) je směrodatný k určení typu *fokalizace*. Typ *fokalizace* závisí na poměru informací mezi divákem s vypravěčem a dalších postav („P“). Čili co divák s vypravěčem ví a co ví další postavy narativu.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž.

Nulová fokalizace:  $V + N_{ee} > P$

Vnitřní fokalizace:  $V + N_{ee} = P$

Vnější fokalizace:  $V + N_{ee} < P$

Kategorií vážící se k *fokalizaci* je *okularizace*, což je typ perspektivizace zprostředkovávající vizuální aspekt díla, tedy to, co je vidět. Sabine Schlickers rozlišuje dva typy. Při *nulové okularizaci* kamera zachycuje postavy z hlediska neviditelného objektivního pozorovatele. Kamera tady má funkci „oka diváka“, které sleduje děj a nijak do něj nezasahuje. Na základě toho divák může pozorovat daleko více aspektů, než postavy uvnitř fiktivního světa. *Vnitřní okularizace* ukazuje naopak subjektivní obrazy z pohledu určité postavy, a divák tak skrze nazírání postavy poznává fiktivní svět jejíma očima. Subjektivizace se dosahuje pomocí subjektivní kamery (viz *point of the view shot*), ale také využitím střihu, prolínačky, zatmívačky, zpomalených záběrů, změny barevného spektra nebo tónování obrazu.<sup>36</sup>

Další kategorií je *aurikularizace*, což je perspektivizace založena na zprostředkování sluchových vjemů. Sabine Schlickers rozlišuje dva typy. *Nulová aurikularizace* nastává v případě, kdy se zvuk nachází „*off screen*“ nebo „*on screen*“, postava zvuk nevnímá a primárně slouží spíš k podtržení dramatičnosti, emocí apod. Kdežto druhý typ - *vnitřní aurikularizace* - je subjektivní, kdy postava vnímá zvuky fikčního světa a divák vnímá totéž, co postava. Na základě toho je velmi často spjata s užitím subjektivní kamery za účelem hlubšího proniknutí do vnitřního světa postav („*intradiegetic level*“).<sup>37</sup>

Na takto představeném konceptu Sabine Schlickers lze vidět důvody preference této autorky. Propracovává teorii ke vztahu k filmovému narativu, nabízí komplexní pojmový aparát, který není vágní, a předkládá konkrétní nástroj praktické narativní analýzy. Její smýšlení je v rámci disciplíny aktuální, navíc se sama zabývá španělskými díly, na které koncept aplikuje. Z toho vyplývá, že je zástupkyně s nejhodnější metodologií aplikovatelnou na snímek *La cara oculta*.

Aplikace konceptu proběhne následovně. Po vymezení příběhu, vyprávění, narativních rovin a typů vypravěče dojde k analýze jednotlivých hledisek na příkladech modelových scén. V modelových scénách tedy budou vyhledány

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> Tamtéž.

jednotlivé typy *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*, které budou následně vyhodnoceny, a podle jejich výskytu bude v závěru vyhodnocena výsledná naratologická strategie snímku. V analýze bude pro lepší demonstraci jednotlivých aspektů vložena obrazová příloha.

## Kritika pramenů a literatury

Po uvedení do kina se snímek *La cara oculta* stal z hlediska návštěvnosti a výtěžků sedmou nejúspěšnější premiérou v rámci španělského filmu v roce 2011.<sup>38</sup> Rok poté získal ocenění v kategorii nejlepší zvuk a nejlepší herečka ve vedlejší roli (Clara Lago) na udělování cen Kolumbijské akademie kinematografických umění a věd – Premios Macondo.<sup>39</sup> V roce 2013 na kolumbijském televizním udílení cen Premios TVyNovelas vyhrál v kategorii nejlepší kolumbijský film.<sup>40</sup> I přes zjevný úspěch u diváků a kritiků se film do širšího povědomí nedostal. Doposud také snímek nebyl podroben odborné reflexi na akademickém poli, z čehož plyne i jedna z motivací pro vznik této bakalářské práce. Odborná literatura tak zcela postrádá ucelenou reflexi snímku, a to nejen z hlediska narativní výstavby.

Primárním pramenem této bakalářské práce je samotný film *La cara oculta*. Je nutné podotknout, že o tomto snímku doposud nebyla napsána žádná odborná publikace věnující se naratologické analýze či jinému odbornému výzkumu. Jediné reflexe snímku se objevují v žurnalistických textech v oficiálních španělských denících, jakými jsou například *El país*<sup>41</sup> nebo *La vanguardia*<sup>42</sup>. Jedná se především o základní zpětnou vazbu k filmu ve formě recenzí, komentářů a kritik. Ve většině případů jde o povrchní zhodnocení snímku a popisu děje. V britském prostředí je možné s větší časovou prodlevou od premiéry dohledat recenzi v populárně-vědeckém periodiku *Diegesis*<sup>43</sup> zaměřující se přímo na filmovou

---

<sup>38</sup> ANDRÉS BAIZ. In: *Proimágenescolombia.com* [online]. [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z: [http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3661](http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3661).

<sup>39</sup>"Todos tus muertos", la mejor película nacional de los últimos dos años. In: *Elespectador.com* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z: [https://www.elespectador.com/jscroll\\_view\\_entity/node/388743/full/p391089shown](https://www.elespectador.com/jscroll_view_entity/node/388743/full/p391089shown).

<sup>40</sup>Estos son los ganadores de los Premios TVyNovelas 2013. In: *Estereofonica.com* [online]. 14. 4. 2013 [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20130416144728/http://www.estereofonica.com/estos-son-los-ganadores-de-los-premios-tvynovelas-2013/>.

<sup>41</sup>BELINCHÓN, Gregorio. Los DVD de la semana. In: *El país.com* [online]. 2. 2. 2012 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: [https://elpais.com/cultura/2012/02/02/actualidad/1328197213\\_620093.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/02/actualidad/1328197213_620093.html).

<sup>42</sup>BATLLE CAMINAL, Jordi. 'La cara oculta': Suspense bien filmado. In: *Lavanguardia.com* [online]. 16. 9. 2011 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.lavanguardia.com/cine/20110916/54216693722/la-cara-oculta-suspense-bien-filmado.html>.

<sup>43</sup>LANCASHIRE, Georgie-May. The Hidden Face. In: *Diegesismagazine.com* [online]. 26. 5. 2014 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.diegesismagazine.com/the-hidden-face-2011.html>.



a televizní tvorbu. Na rozdíl od španělských periodik se zde nachází podrobnější rozbor díla, rámcové porovnání s jinými snímky, či nastíněný autorův styl. Ve výsledku však obsahy textů posloužily pouze k průzkumu povědomí o snímku, a jak byl kritickou obcí přijat (veskrze kladně). Z uvedeného výčtu reflexí filmu je vidět, že stále chybí práce, která by teoreticko-analyticky o snímku pojednala, což podporuje výzkumný záměr této bakalářské práce.

Při volbě metodologického konceptu pro zpracování daného tématu bylo možné vycházet ze dvou možných přístupů k hledisku. Jednalo se o linii francouzského teoretika Gérarda Genetta a linii holandské teoretičky Mieke Bal. Pro tuto práci byla zvolena linie Gérarda Genetta, na kterého navazuje vybraná autorka Sabine Schlickers, působící na univerzitě v Brémách, kde se věnuje španělské a latinskoamerické literatuře, naratologii i s přesahem do filmové vědy. Ke zpracování metodologické části byla jako primární metodologická literatura využita její stať *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>44</sup>, která vyšla v roce 2009 v rámci publikace *Point of view, Perspective, and Focalization: modeling mediation in narrative*<sup>45</sup>, která se zabývá narativními přístupy napříč autory. Autorka ve své stati navazuje na koncepty Gérarda Genetta a Françoise Josta a svou výsledný koncept, na základě užší specifikace pojmů, v rámci filmu upevňuje. Pracuje s termíny *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*, tudíž využívá jak vizuální, tak i akustickou stránku filmového díla. Pro svou aktuálnost, komplexnost, konkrétnost a zaměření na latinskoamerickou a španělskou literaturu a film byla Sabine Schlickers vybrána jako stěžejní autorka, jejíhož přístupu je využito v rámci analytické části práce.

K nastínění vývojových tendencí autorů, ze kterých Sabine Schlickers vychází, či naopak nikoli, a podložení jejich tezí, byla využita následující literatura. Francouzský literární teoretik Gérard Genette a díla *Figures III*<sup>46</sup> z roku 1972 a v něm zejména autorova esej *Discours du récit*, dále její revidovaná, rozšířená

---

<sup>44</sup> Schlickers, Sabine: *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>45</sup> Schlickers, Sabine: *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>46</sup> GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Poétique. ISBN 2-02-002039-4.

a už samostatná verze *Nouveau discours du récit*<sup>47</sup> z roku 1983, dopomohla k objasnění Genettova původně literárně-vědního konceptu naratologie, který se stal pro Sabine Schlickers výchozím. Díla *Discours du récit* a *Nouveau discours du récit* vyšly i jako samostatné publikace v anglickém překladu<sup>48</sup>, ze kterých bylo v práci taktéž čerpáno. V těchto dílech uvádí základ moderního ustáleného pohledu na naratologii, která tak byla přenosná i do oblasti filmové teorie. Díla holandské teoretičky Mieke Bal, konkrétně *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*<sup>49</sup> z roku 1977 a *Narratology: introduction to the theory of narrative*<sup>50</sup> z roku 1997, posloužily hlavně k vymezení základních větví naratologie, a to zejména co se týče rozdílu v jejich přístupu. Použitá stať z *Narratology: introduction to the theory of narrative* vyšla i v českém překladu s názvem *Fokalizace*<sup>51</sup> v roce 2004 v revue *Aluze*. Autorka se kriticky vymezuje vůči pojetí fokalizace Gérarda Genetta, z čehož pramení i členění uvedených naratologických přístupů na jednotlivé linie Gérarda Genetta a Mieke Bal. A v neposlední řadě byla využita práce francouzského teoretika François Josta *L'oeil-camera: Entre film et roman*<sup>52</sup> z roku 1987, která nabízí bližší specifikaci Genettova konceptu *fokalizace* a dále nad její rámec mimo konceptu *fokalizace* rozlišuje i *okularizaci* a *aurikularizaci*, z čehož Sabine Schlickers vychází. Díla uvedených autorů patří ke kanonickým pracím filmové naratologie reflektujícími problematiku *fokalizace*. Z toho důvodu tak mají nezastupitelné místo v rámci primární metodologické literatury, která byla využita pro účely bakalářské práce.

Jako sekundární metodologická literatura sloužící jako materiál doplňující odborný kontext k dané problematice, který sloužil k prohloubení kontextuálního pozadí teoretických konceptů, způsobu jejich nahlížení a upevnění vlastních metodologických východisek v rámci tématu, byla využita publikace Jiřího Hrabala

---

<sup>47</sup> GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, c1983, 118 s. Poétique. ISBN 2-02-006627-0.

<sup>48</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972].

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983].

<sup>49</sup> BAL, Mieke. *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*. *Poétique* 29, 1977a, s. 107-127.

<sup>50</sup> BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997, s. 142 – 156.

<sup>51</sup> BAL, Mieke. *Fokalizace*. *Aluze*. 2004, 8(2-3), 147-153.

<sup>52</sup> JOST, François. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. 2. Vyd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. s. 162. ISBN 27-297-0297-0.

*Fokalizace: analýza naratologické kategorie*<sup>53</sup> z roku 2011. Zachycuje pojem *fokalizace* od jeho počátku a předkládá koncepty mnoha teoretiků, které vyhodnocuje a nakonec formuluje vlastní pojetí. Jako další inspirační doplňující zdroje byla využita publikace Tomáše Kubička, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*<sup>54</sup> z roku 2013. Tato kniha se zaměřuje na postihnutí všech narativních kategorií, a tudíž byla důležitým sekundárním zdrojem pro čerpání základních pojmů a jejich vymezení, kterými jsou *příběh, vyprávění, analepse a vypravěč*.

---

<sup>53</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

<sup>54</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-594-6.

# 1. Narativní analýza

## 1.1. Příběh

Snímek *La cara oculta* (2011) pojednává o vztahu mladé dvojice – Adriana a Belén - jenž je cíleně podroben zkoušce, která se však zvrhne v boj o přežití.

Adrian a Belén jsou zpočátku prezentováni jako šťastný spokojený pár, který si užívá života v Barceloně. Ona je designérka, on je dirigentem filharmonie. První zaváhání o pevnosti svazku přichází s pracovní nabídkou z filharmonie v Bogotě. Adrian chce získat prestižní pracovní místo a žádá Belén, aby se s ním z Barcelony do Bogoty přestěhovala. I přes nejistotu a obavy o svou vlastní práci Belén souhlasí, ale pod podmínkou, že se o ni v cizí zemi postará a nenechá jí samotnou. Po prvním velkém koncertním úspěchu Adriana v Bogotě přichází druhé zaváhání, jelikož se Adrian objevuje po boku atraktivní houslistky Veroniky. Belén své pocity potlačuje a orientuje se na výběr a vybavení nového společného domu.

Vzápětí však přichází situace, kdy Belén svého přítele přistihne v kanceláři opět s Veronikou, kde popíjí. Její pochybnosti se prohloubí a upozorňuje Adriana, že není normální flirtovat, když je ve vztahu a že taky jednoho dne může z jeho života zmizet. Adrian se omlouvá. Belén však kvůli své nedůvěře posléze prohledá jeho mobilní telefon a najde zprávy a výpis volání s Veronikou. Když Adriana žádá, aby jí to vysvětlil, přiznává, že s Veronikou flirtuje, ale miluje ji a proto nechápe, proč je tak rozčilená.

Na návštěvu přijíždí původní majitelka domu Emma, které se Belén svěřuje s problémy a i s myšlenkou, že by chtěla vidět Adrianovu reakci, kdyby byla například mrtvá, aby viděla, jestli mu na ní doopravdy záleží. Emma přivádí Belén k nápadu, jak něco podobného zorganizovat. Ukazuje ji v domě tajnou místnost, kterou před desítkami let vybudoval Emmin manžel jako úkryt před zatčením. Do Bogoty totiž i se svou rodinou unikl jako německý voják. Místnost, do níž se vchází vchodem za zrcadlem v ložnici, je základně vybavena a vybudována tak, aby byla nedobytná a zvukotěsná. Skrze zevnitř průhledná zrcadla se dá pozorovat dění v ložnici a přilehlé koupelně a zvuk z obou pokojů je dovnitř veden reproduktory. Belén je nadšená a po odjezdu Emmy se rozhodne Adrianovu lásku vyzkoušet. Natáčí video vzkaz, kde mu oznamuje, že jej opouští, zároveň balí všechny svoje věci a ve spěchu utíká do místnosti za zrcadlem, jelikož Adrian už přichází domů.

Plná očekávání sleduje, jak si Adrian video pouští, pláče, zuří, a to je přesně to, co chtěla vidět. Už v tomto okamžiku si chce odemknout a jít za ním, ale zjišťuje, že jí při spěchu vypadnul klíč a ona je uvnitř uvězněná. Všemožnými způsoby se snaží dostat ven, upozornit na sebe, ale marně.

Adrian zmizení Belén pro jistotu nahlásí na policii, ale je přesvědčený, že ho jen opustila. Mezitím Belén přežívá v nuzných podmínkách uvnitř (teče jí jen rezavá voda, přestala fungovat elektřina, k dispozici je jen staré jídlo z plechovek). Přichází na znamení, jak dát o sobě vědět. Když tluče do vodovodních trubek, napuštěná voda v umyvadle v koupelně se vlní, čehož si však Adrian nevšimá.

Po nahlášení jejího zmizení na policii je Adrian rozhodnutý s ní skončit a vydává se do baru, kde poznává servírku Fabianu. Po jeho opileckých peripetích se jí další den přichází omluvit, zve ji na schůzku a končí u sexu u něj doma. Všemmu musí přihlížet Belén, která je zoufalá. Fabiana se k Adrianovi do domu hned nastěhuje a dovídá se o zmizení Belén. Pro policii je Adrian hlavním podezřelým v otázce zmizení jeho přítelkyně, a tak rozšiřují pátrání. Fabiana však Adrianovi věří a užívá si jeho dům i přítomnost.

Fabiana se však v domě začne velmi brzy cítit nepříjemně. Při koupání se jí bez zjevného důvodu začne vlnit hladina vody, netuší, že kvůli propojení trubek, do kterých tluče Belén. V dalším případě se ve sprše z ničeho nic spálí horkou vodou, taktéž kvůli Belén. A když při prohlížení spálenin v zrcadle slyší podivné zvuky u umyvadla (jelikož Belén křičí do svého umyvadla uvnitř), její zděšení stoupá. Jednoho dne, když Adrian není doma, Fabiana nachází klíč na řetízku, který Belén ztratila. Belén vše sleduje a začíná cítit naději, Fabiana si jej však věší na krk jako přívěsek a dále nad ním nepřemýšlí. Celkově kvůli bouřkám, vypadávajícímu proudu ve starém domě a podivným situacím v koupelně si Fabiana myslí, že je v domě duch, a bojí se. Všechny „nadpřirozené“ zážitky svěruje Adrianovi, který vše racionálně odmítá.

Adrian odjíždí kvůli identifikaci potencionálního těla Belén na policii a Fabiana se v mezičase rozhodne komunikovat s „duchem“ v domě. Napustí umyvadlo vodou a skrze vlnění hladiny a otázek založených na principu odpovědi ano - ne se snaží dorozumívat. Takto zjistí, že se nejedná o ducha, ale o Belén, která je uvězněna za zrcadlem. Dokonce pochopí, k čemu slouží klíč, který našla, a jak

a kde místnost otevřít. Na poslední chvíli si osvobození rozmýšlí, jelikož nechce přijít o Adriana. Belén je při ztrátě veškeré naděje nepřičetná.

Adrian přijíždí zpátky domů s ujištěním, že Belén už není součástí jeho života, Fabiana je šťastná a o tajné místnosti ho neinformuje. Fabiana se snaží na Belén nemyslet, přestěhuje věci do jiné ložnice, aby nebyli pod Beléniným dohledem a uvažuje, že pojedje s Adrianem zpátky do Španělska.

Nedlouho na to přijíždí do domu vyšetřovatel případu Belén a ukazuje Fabianě fotky Adriana s jinou ženou (houslistka Veronika), na jejichž základě začíná mít pochybnosti o jeho upřímnosti. Rozhodne se tajnou místnost otevřít a je zděšená z toho, co vidí uvnitř. Když dojde k posteli s Belén, zkoumá, jestli je její nehybné tělo mrtvé. Belén je však připravená a v nestřeženém okamžiku uhodí Fabianu do hlavy lahví, tím ji omráčí a sama i s klíčem utíká. Místnost i s Fabianou zavírá a odchází. Zesláblá prochází domem a z telefonního záznamníku zjistí, že Emma, která jim dům pronajala, zemřela a její rodina potřebuje dům prodat. Takto se Belén stává jedinou osobou, která o tajné místnosti za zrcadlem ví.

Adrian se vrací domů a na posteli v ložnici nachází klíč a na zrcadle přilepenou fotku jeho s Belén. Belén je tou dobou už na pláži, kde si užívá vzduch a světlo. Fabiana se probouzí v místnosti za zrcadlem.

## 1.2. Vyprávění

Vyprávění ve snímku *La cara oculta* se neshoduje s chronologickým uspořádáním příběhu, tudíž se příběh s vyprávěním rozchází. Čas příběhu, tedy lineární, chronologické uspořádání příběhu, zprostředkovává několik měsíců vztahu Adriana, Fabiany a Belén, přičemž začíná v Barceloně a končí v Bogotě v rozmezí jednoho až tří měsíců. Přesné časové období je nemožné určit, jelikož čas v příběhu není nijak zřetelně ukotven například prostřednictvím časových ukazatelů; divák se musí dovtípit, stejně tak jako zaznamenat změnu lokace. Ve snímku se tedy neukazují žádné časové ukazatele, tudíž je problematické přesně určit čas a lépe se v něm orientovat; toto však dopomáhá větší tajemné atmosféře, budování napětí a produkuje narativní otázky.

Čas vyprávění určuje uspořádání událostí v příběhu<sup>55</sup>, a tudíž udává výslednou podobu narativu. Na základě výstavby vyprávění si je divák schopen události komplexně uspořádat do příběhu. Vyprávění v tomto snímku je konstruováno následujícím způsobem.

Chronologické vystavení je přerušeno *analeptickou*<sup>56</sup> *pasáží*. Na začátku snímek diváka zavádí doprostřed příběhu, kdy si Adrian přehrává vzkaz od Belén, kde mu oznamuje, že jej opouští. Posléze odchází do baru, kde se poznává s Fabianou. V této části je perspektiva Belén zcela vynechána až do bodu, kdy Fabiana zjistí, že je Belén za zrcadlem a odmítá ji osvobodit. V tomto okamžiku je skrze jízdu kamery na Belénin obličej za zrcadlem přiznána přítomnost jak její samotné postavy, tak perspektivizace. Následuje prolínačka a děj se posouvá do minulosti, kde se Adrian s Belén nachází jako šťastný pár v Barceloně. Děj pokračuje chronologicky kupředu tentokrát už i s perspektivou Belén, tudíž divák vidí stejné části děje, tentokrát však ze všech dostupných pohledů. Na tomto základě je divák schopný informace o příběhu lépe rekonstruovat a pochopit doteď nejasné části z fiktivního světa. Takto už chronologicky snímek pokračuje až do svého konce.

Výstavba narativu je atypická právě kvůli způsobu skládání narativních rovin, které nesou specifickou perspektivu a informace o fikčním světě. Až díky strukturaci všech vrstev vyprávění je divák schopen pochopit samotné události příběhu. Vyprávění je tudíž *analeptického*<sup>57</sup> a částečně cyklického rázu, jelikož se v určitém bodě vrací na začátek příběhu a události se opakují jen z perspektivy Belén navíc. Dále, jak již bylo řečeno, pokračuje příběh chronologicky až do konce. Takto konstruované vyprávění odhaluje jednu linii, která navozuje mysteriózní, hororovou atmosféru a pokládá základní narativní otázky typu - Kde a kdo je Belén? Má s jejím zmizením něco společného Adrian? Co se doopravdy děje v domě? V druhé linii začínající *analepsi*<sup>58</sup> se na ty tyto otázky odpovídá a je nastoleno racionálně, odkrývá se další část příběhu. Ve třetí části, která začíná v bodě, kde se příběh vrátil do minulosti, dochází k průniku perspektiv a nové linii, která už přináší nové události.

---

<sup>55</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-594-6.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> Tamtéž.

Časový skok dopomohl k odhalení logické posloupnosti událostí, jejich motivací, a nasměroval děj racionálním směrem. Vypravěč nastoluje narativní hru s divákem prostřednictvím zprostředkování narativních informací, změnami perspektiv, využitím časových přechodů pomocí prolínačky, či zatmívačky. V úvodní scéně cíleně pracuje s celým tématem snímku a uvádí hlavní aspekty filmu, který nevědomý divák nemá možnost rozluštit. Adrian si přehrává vzkaz Belén, odchází do koupelny, kde si oplachuje obličej a odchází. Napuštěné umyvadlo je snímáno z nadhledu, kde je zřetelně znát vlnění se hladiny. Do takto vlnící se vody je postprodukčně vpraven název filmu *La cara oculta*. Tento úvod nastiňuje v podstatě vše, o co jde - nevšímavost Adriana, stěžejní vlnění vody v umyvadle, díky němuž bude Belén odhalena, název *La cara oculta* (v překladu tajemná tvář) přes hladinu vody. Takto jsou zprostředkovaná narativní vodítka, aniž by o nich divák věděl. Tento úsek je oddělen zatmívačkou a děj se začíná rozvíjet.

Jednotlivé scény jsou konstruovány realisticky, nesoucí si svůj význam. První pasáž je díky nedostatku informací divákem interpretována jinak než následující, kde se odkrývají další fakta. Z mysteriózní atmosféry se divák přenesse do realistické části. Konec zůstává otevřený a jsou v něm položeny tři základní otázky. Vráti se Belén zachránit Fabianu? Přežije Fabiana? Co udělá Adrian? Tudiž stejně jako film začal - nevědomostí - jí také končí a rozvíjí divákovu fantazii i po skončení filmu.

### **1.3.Narativní roviny**

Snímek *La cara oculta* je vystavěn na třech základních vyprávěcích rovinách. První rovinou je rovina Fabiany, která zprostředkovává převážně její perspektivu. Její subjektivní pohled je ve snímku prezentován jako první a nastoluje určitý vhled do fiktivního světa, kterým se divák zprvu řídí. Podává divákovi informace o seznámení se s Adrianem, ke kterému se rovnou stěhuje, a následném zvláštním dění v domě, které Adrian ignoruje. Je to právě Fabiana, díky které snímek v této části působí mysteriózně, jelikož je přesvědčena o přítomnosti nadpřirozené bytosti. Skrze její pohled je generována řada narativních otázek nad vyplývajícími nejasnostmi, právě kvůli absenci jiného pohledu.

Druhá linie vyprávění je rovina Belén, která se významově i narativně staví proti linii, kterou reprezentuje Fabiana. Ukazuje její pohled na věc, zprostředkovává



informace, které odpovídají na nejasnosti vznesené v linii Fabiany, a celkově proměňuje náhled na charakter postav ve fikčním světě. Představuje sebe samu, Adriana jako nevěrníka a Fabianu jako velmi vypočítavou ženu. Vnáší do děje racionálně a naléhavost skrze situaci, ve které se nachází uvnitř tajné místnosti.

Třetí linie je rovina Fabiany a Belén, kde dochází k syntéze obou perspektiv. Divák už zná příběh z pohledu Fabiany, motivy jejího chování, včetně nalezení Belén a následného rozhodnutí ji z místnosti nevysvobodit. Stejně tak divák zná příběh z pohledu Belén, jak a proč se do místnosti dostala a její život uvnitř. Od okamžiku nevysvobození začíná nová linie vyprávění, pro diváka doposud neznámého děje, o němž je spravován už skrze obě perspektivy zároveň. Na základní otázky týkající se dění v domě již bylo odpovězeno, ovšem stále chybí vyřešení úniku Belén.

Postava Adriana zde slouží jako narativní pojítka. Na rozdíl od Fabiany a Belén se jedná o statickou postavu, která v podstatě nezprostředkovává žádné důležité informace, které by děj výrazně posouvaly kupředu. Na základě své osoby spojuje osudy dvou hlavních hrdinek, celou narativní hru začne, ale nijak zvlášť se v ní dál neangažuje. Vůči svému okolí je nevšímavý.

#### 1.4. Typy vypravěčů

Pro určení a popis konceptu filmového vypravěče byla jako terminologický základ taktéž použita stať Sabine Schlickers *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>59</sup> z roku 2009, kde rozděluje jednotlivé roviny narace, podle kterých lze filmového vypravěče určit. Pro detailnější terminologické upřesnění a pochopení jednotlivých typů byla použita i publikace *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*<sup>60</sup> Tomáše Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka z roku 2013, kde je definováno rozdělení vypravěče podle Gérarda Genetta, na kterého Sabine Schlickers navazuje. Filmový vypravěč je důležitý, jelikož jeho prostřednictvím jsou divákovi sdělovány narativní informace, a zároveň

---

<sup>59</sup> Schlickers, Sabine: *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>60</sup> KUBÍČEK, Tomáš, JIŘÍ HRABAL a PETR A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-594-6.

je stěžejní při určování jednotlivých typů *fokalizace*. Ve snímku *La cara oculta* se objevují dva typy filmového vypravěče, které se obměňují.

*Extradiegeticko-heterodiegetický*<sup>61</sup> vypravěč není jednou z postav v příběhu, jeho úkolem je jen vyprávět. Stojí tedy mimo příběh a nestranně popisuje události. Má podobnou pozici jako divák, jen s tím, že tento vypravěč má kontrolu nad tím, co samotný divák vidí a slyší. Tento druh vypravěče je pro diváka blíže nespecifikován, projevuje se pomocí filmové estetiky. Ve snímku *La cara oculta* mapuje všechny důležité aspekty potřebné pro rozklíčování příběhu, či pro ukotvení v prostoru. Zprostředkovává informace, které by personalizovaný vypravěč nebyl schopný předat, je totiž stavěn do pozice vševědoucího pozorovatele. Taktéž uvozuje scény z partnerského života Fabiany/Belén a Adriana, tudíž se divák dokáže lépe zorientovat před nastolením subjektivního pohledu postav.

Druhým typem vypravěče je *intradiegeticko-homodiegetický*<sup>62</sup> vypravěč, jenž je součástí příběhu a vypráví příběh, jehož je součástí, přičemž reflektuje i sám sebe. Je důležitý, jelikož díky subjektivnímu pohledu postav dochází k ozvláštnění narativu a divák je schopný lépe pochopit jejich chování, prožívání a motivace. Takovýto vypravěč se ve snímku *La cara oculta* neobjevuje po dlouhé časové úseky, nýbrž dochází k neustálému dynamickému střídání. Tento typ je zastoupen jak postavou Fabiany, Belén, tak Adriana, přičemž postava Belén je využívána nejčastěji. Objevuje se zejména ve vypjatých situacích Belén, díky čemuž divák lépe pochopí naléhavost celé nastolené situace a následný boj o přežití.

Ve výsledku *intradiegeticko-homodiegetického* vypravěče zastřešuje *extradiegeticko-heterodiegetický* vypravěč, který je dominantnější. Vyskytuje se častěji a uvozuje subjektivně orientované části příběhu. Ovlivňuje podobu celkového vzhledu filmové estetiky a stylu, což lze zřetelně vidět na Fabianině koupelnové scéně ve sprše (viz Scéna č. 1), či zachycení života Belén uvnitř tajné místnosti. Zprostředkovává ucelené nepersonalizované informace, které jsou důležité pro základní orientaci v příběhu.

---

<sup>61</sup> Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>62</sup> Tamtéž.

## 2. Aplikace konceptu fokalizace Sabine Schlickers

Podle vymezeného konceptu *fokalizace*<sup>63</sup> německé teoretičky Sabine Schlickers, který byl popsán v metodologické této části bakalářské práce, bude probíhat následující analýza modelových scén ze snímku *La cara oculta*. Při samotné aplikaci se bude postupovat následovně. Scény vybrané na základě divácké zkušenosti tak, aby představovaly reprezentativní vzorek, budou podrobněji rozebrány a jednotlivé typy *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace* na nich demonstrovány. Koncept bude zkoumán primárně z hlediska Fabiany a Belén, které jsou stěžejními postavami narativu. Cíleně budou nejdřív zanalyzovány scény jen s perspektivou Fabiany, které budou konfrontovány se scénami totožnými, ale už obsahujícími i perspektivu Belén. Na závěr bude rozebrána finální scéna, kde dochází k protnutí obou hledisek. Analýza bude doplněna obrazovými přílohami z důvodu větší názornosti narativních aspektů.

Dle mého názoru je narativní struktura vystavěna právě na základě perspektivizace, tedy *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*, zmíněných dvou hlavních postav Fabiany a Belén. Dochází k nastolením protichůdných (narativně i významově) linií, které se v závěru prolínají, což ve výsledku demonstruje nevšední práci s vrstvením informací. Tento předpoklad bude v analýze podroben zkoumání.

### 2.1. Narativní perspektiva Fabiany

#### 2.1.1. Scéna č. 1

Pro modelovou scénu č. 1 byla vybrána scéna, kde Fabiana začíná mít podezření, že se v domě nachází nadpřirozená bytost. Při rutinním sprchování je opařena horkou vodou bez zjevných příčin a následně z umyvadla slyší podezřelé zvuky. Jelikož se jedná o narativní linii Fabiany (viz Narativní roviny), divákovi jsou stále k dispozici jen informace zprostředkované Fabianou.

---

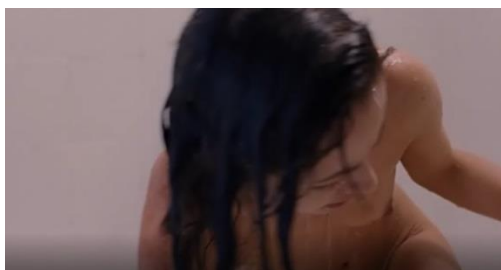
<sup>63</sup> Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

### 2.1.1.1. Fokalizace

Scéna ve sprše je modelovým příkladem *nulové fokalizace*<sup>64</sup>. Fabiana se sprchuje, když je nečekaně opařena horkou vodou. Porucha sprchy se opakuje ještě jednou, kdy pod tíhou bolesti strhává sprchový závěs a padá na zem (**viz 1.1**). Pokaždé je divák *extradiegeticko-heterodiegetickým vypravěčem*<sup>65</sup> upozorněn na příchod horké vody předem a to skrze velký detail na sprchu a doprovodným zvukem (**viz 1.2**). Divák je tedy o pár vteřin v příjmu informací před postavou. Fabiana náznakům nevěnuje pozornost, jelikož ani nemá důvod. Vypravěč ví tedy více, než postava. Fabiana následně přechází k zrcadlu, kde si kontroluje opařená záda (**viz 1.3**). Opět skrze velký detail a akcentaci zvuku je divák upozorněn na umyvadlo a až poté něco zaslechne i Fabiana a podivné zvuky jdoucí z umyvadla začne aktivně poslouchat (**viz 1.4**). Jedná se o jemné nuance, kdy je divák skrze vypravěče o „krok“ napřed před postavou. Fabiana je vyděšená; celou vyvstalou situaci přerušuje pes, který vbíhá do koupelny.

Obr. příloha č. 1 – *La cara oculta* (2011)

1.1



1.2



1.3



1.4



### 2.1.1.2. Okularizace

Tato scéna je taktéž modelovým příkladem *nulové okularizace*<sup>66</sup>, kde

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> Tamtéž.

<sup>66</sup> Tamtéž.

snímáním kamery je dosaženo zachycení objektivní reality skrze pozici neviditelného pozorovatele. Je zde využito velkého množství velkých detailů, které upozorňují na snadno přehlédnutelné aspekty – viz upozornění na horkou vodu či zvuky v umyvadle. Divák tak očekává obranný zásah, na rozdíl od postavy. Na Fabianu je nahlíženo skrze závěs sprchy, což v kombinaci s ruční roztřesenou kamerou evokuje přítomnost další osoby v místnosti, dochází tak k point-of-view snímání (viz 2.1). Když Fabiana přejde k zrcadlu, aby zkontrolovala poraněná záda, kamera ji sleduje zezadu přes rameno jen v odraze zrcadla, čímž dochází k upozornění na existenci samotného předmětu a jeho určitou roli. *Nulová okularizace* je také značně podpořena využitím nevšedních úhlů snímání, nahlledů, či podhledů (viz 2.2).

Obr. příloha č. 2 – *La cara oculta* (2011)

2.1



2.2



### 2.1.1.3. Aurikularizace

*Aurikularizace* je v této scéně dvojitá. Krom zvuků sprchy či umyvadla, které řadíme do světa příběhu, které postava slyší – tedy *vnitřní aurikularizace*<sup>67</sup>, lze identifikovat i *aurikularizaci nulovou*<sup>68</sup>, která primárně slouží k podtržení dramatičnosti. Divák slyší orchestrální hudbu jako podkres celé situace, která při velkých detailech na hlavici sprchy začíná nabírat na dramatičnosti i intenzitě a výrazně se mění při závažných okamžicích jako je opaření. Takto předem upozorňuje na změnu situace a podtrhuje celkové navozené tajemno, nejasnost a napětí. *Nediegetická hudba*<sup>69</sup> taktéž aktivně dokresluje zvuk ozývající se z umyvadla, tudíž výsledek, který divák slyší, je více mysteriózní a záměrně ho tak svádí na falešnou stopu.

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Nediegetická hudba = nevycházející z fikčního světa postav a příběhu.

#### 2.1.1.4. Inspirace

V této scéně je zřejmá koncepční inspirace scénou ze sprchy z Hitchcockova *Psycha* (1960), což jen potvrzuje autorovo čerpání ze zahraničních vlivů. V obou případech se jedná o samotné ženy ve sprše, jsou využity velké detaily na hlavici sprchy, sprchový závěs ve vaně, který na sebe oběť po napadení (v případě Fabiany se jedná jen o horkou vodu) strhává a padá. Obě scény podtrhuje gradující hudba. Je dost pravděpodobné, že na základě předchozí znalosti *Psycha* divák automaticky očekává přítomnost něčeho či někoho zlého.

Obr. příloha č. 3 – *La cara oculta* (2011), *Psycho* (1960)

3.1



3.2



3.3



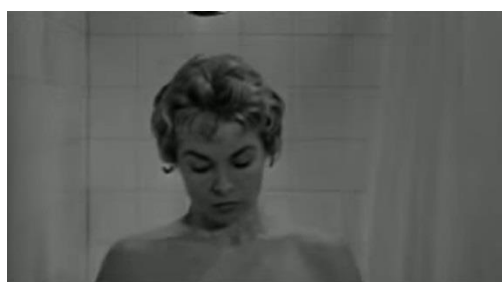
3.4



3.5



3.6



#### 2.1.2. Scéna č. 2

Pro modelovou scénu č. 2 byla vybrána scéna, kdy se Adrian vrací domů z identifikace potencionálního těla Belén a slyší v patře Fabianu s někým mluvit. Nachází však jen rozházené knihy v ložnici a Fabianu samotnou v koupelně. Jelikož

se jedná o narativní linii Fabiany (viz Narativní roviny), divákovi jsou stále k dispozici jen informace zprostředkované Fabianou.

### 2.1.2.1. Fokalizace

Adrian přichází domů po identifikaci potencionálního těla Belén a z přízemí slyší, jak Fabiana v patře s někým hovoří. Zřetelně lze slyšet, když říká, že je jí něco líto. To Adriana zaujme, ale když přijde do patra, vidí Fabianu samotnou u zrcadla v koupelně, jak vypouští vodu z umyvadla a rozházené knihy v ložnici. Fabiana vše vysvětluje tím, že jen hledala knížku a ptá se na identifikaci těla. Adrian oznamuje, že to Belén nebyla a už není součástí jeho života. Dvojice se políbí a objímá se. Scéna je zprostředkována opět *extradiegeticko-heterodiegetickým vypravěčem*<sup>70</sup>. Vzhledem k postavě Fabiany se ze začátku jedná o *nulovou focalizaci*<sup>71</sup>, jelikož vypravěč ví více než postava, společně s divákem vidí Adriana se po domě pohybovat (viz 4.1). Při situaci v koupelně se *fokalizace* mění na *fokalizaci vnější*<sup>72</sup>, jelikož nebyla zprostředkována informace o tom, co se v koupelně a ložnici ve skutečnosti dělo. Fabiana ví daleko víc informací než vypravěč a divák (viz 4.2), zřetelně se chová podezřele a automaticky začíná hovořit na jiné téma. Skrze dlouhou jízdu kamery na odraz dvojice v zrcadle (viz 4.3) se kamera dostává až k zrcadlu, jímž prochází, a na jeho druhé straně se objevuje Belén v děsivé grimase (viz 4.4).

Obr. příloha č. 4 – *La cara oculta* (2011)

4.1



4.3

4.2



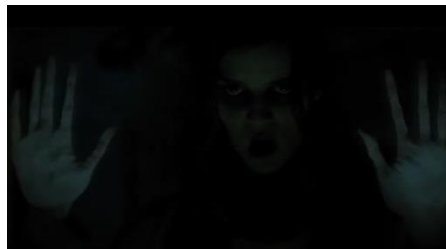
4.4

---

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> Tamtéž.

<sup>72</sup> Tamtéž.



### 2.1.2.2. Okularizace

*Okularizace* se zde nachází opět *nulová*<sup>73</sup>, kdy je děj sledován z pozice neviditelného pozorovatele. Scéna je uvozena nadhledem ze schodiště na Adriana, který přišel domů. Než Adrian dojde do patra, je vidět velký detail na vypouštějící se umyvadlo (**viz 5.1**), následně detail na Fabianin odraz v zrcadle. Zrcadlo tady figuruje jako důležitý estetický prvek, jelikož záběry postav skrze jeho odraz jsou velmi četné. Při rozhovoru dvojice je dodrženo konvenční schéma záběr – protizáběr, ale vše je snímáno z pozice třetí osoby, zpoza zad hlavních postav (**viz 5.2**), tudíž i toto spadá do kategorie *nulové okularizace*.

Obr. příloha č. 5 – *La cara oculta* (2011)

5.1



5.2



### 2.1.2.3. Aurikularizace

V této scéně se nachází *aurikularizace nulová*<sup>74</sup>, kdy postava hudbu neslyší, je *nediegetická*. Jedná se opět o klasickou hudbu sloužící jako podkres, která v tomto případě slouží i jako prostředek střihu, jelikož hudba z předchozí scény doznívá až ve scéně následující. Takto koncipovaného střihu s doprovodnou hudbou lze dobře využít k plynulému přechodu mezi scénami. Dalším silným aspektem hudby je budování napětí. V okamžiku, kdy Adrian přijde domů, melodie *nediegetické* hudby se změní v takovou, která hraje vždy při odkrývání tajemství.

<sup>73</sup> Tamtéž.

<sup>74</sup> Tamtéž.



Divák tedy očekává, že se přinejmenším dozví, s kým Fabiana mluvila, ale v okamžiku, kdy se této informace nedostává, hudba utichá. Opět začíná, když se dvojice obejmě, graduje přímo úměrně s jízdou kamery na zrcadlo a v intenzitě vrcholí při zobrazení Belén za zrcadlem.

## 2.2. Narativní perspektiva Belén

### 2.2.1. Scéna č. 3

Pro modelovou scénu č. 3 byla vybrána scéna ze sprchování Fabiany, kde dojde k jejímu opaření horkou vodou, ovšem už se zahrnutou perspektivou Belén. Jedná se o část z narativní roviny označené Belén (viz Narativní roviny), tudíž divákovi už důvod poruchy sprchy bude odhalen.

#### 2.2.1.1. Fokalizace

V této scéně je možno pozorovat dynamické změny mezi *nulovou a vnitřní focalizací*<sup>75</sup>. Scéna začíná, když si Belén prohlíží plánky vodovodního potrubí v domě. Divák Belén sleduje z vedlejší části tajné místnosti (**viz 6.1**), poté se přesouvá přímo k plánkům, které Belén zkoumá (**viz 6.2**). *Extradiegeticko-heterodiegetický vypravěč*<sup>76</sup> zprostředkovává perspektivu Belén; vzhledem k této postavě jde o *fokalizaci vnitřní*, kdy vypravěč ví stejně jako postava. Díky hlasitým Beléniným komentářům k tomu, co vidí, by se mohlo zdát, že se sama Belén stala vypravěčem, ovšem divákovi se dostává i vizuálních informací přímo z koupelny, které by Belén nebyla schopna zprostředkovat. Když si chce Belén pustit vodu, zjistí, že kohoutek nefunguje, a proto otočí vodovodním uzávěrem na vedlejší stěně, což zapříčiní opaření Fabiany. Belén přechází kvůli křiku k zrcadlu, aby se podívala, co se stalo. Vzhledem k znalosti této situace skrze linii Fabiany, divák na rozdíl od Belén ví, co se stalo a co bude následovat. Tudíž dochází k dynamickému střídání *vnitřní a nulové focalizace*, kdy je známá základní linie příběhu, který je znovu sledován, ale zároveň se dodávají i informace navíc prostřednictvím Belén, která vše komentuje. Divá se na Fabianu skrze koupelňové zrcadlo a otáčí vodovodním uzávěrem ještě jednou (**viz 6.3**). Když si tímto ověřila, že už předtím Fabianu opařila ona, má z toho škodolibou radost (**viz 6.4**). Fabiana si kontroluje

---

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> Tamtéž.

poranění (**viz 6.5**), což Belén komentuje, že je jí to líto, ale muselo to být (**viz 6.6**). Takto se divák bez problému dostává do mysli hlavní postavy. Když rozčilená Belén křičí do umyvadla Fabianino jméno, všimne si, že na ni Fabiana reaguje a poslouchá u umyvadla, jelikož vodovodní trubky mají zvukovou nosnost. Belén křik opakuje, Fabiana je zděšená, do koupelny však vchází pes, který začínající komunikaci přerušuje.

Obr. příloha č. 6 – *La cara oculta* (2011)

6.1



6.2



6.3



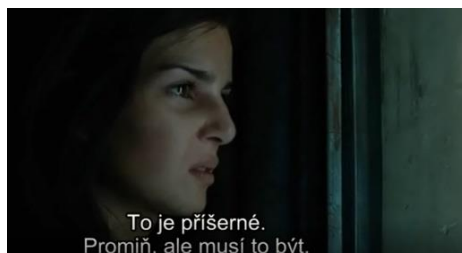
6.4



6.5



6.6



### 2.2.1.2. Okularizace

*Okularizaci* zde můžeme identifikovat jak *nulovou*<sup>77</sup> při sledování pohybu Belén či Fabiany, tak *vnitřní*<sup>78</sup>, kdy Belén pozoruje skrze zrcadlo Fabianu nebo když si prohlíží mapy vodovodního potrubí. Úvodní část prohlížení map, kdy je Belén pozorována zpoza rohu - *okularizace nulová* - přechází k *okularizaci vnitřní* pomocí detailu na mapu, kterou drží v ruce (**viz 7.1**) a následně na její obličej (**viz**

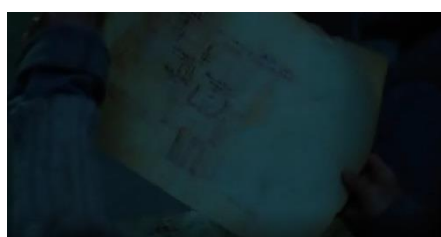
<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Tamtéž.

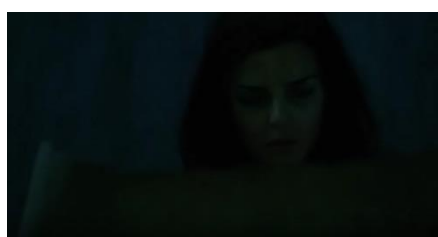
7.2). *Okularizace nulové* je využito ve větší míře, autor využívá nevšední úhly, pohledy, nahledy, velké detaily (viz 7.3) či point-of-view snímání. Při sledování Fabiany, která si kontroluje opařeniny, lze pochopit akcentaci zrcadla ve scéně č. 1, kde byla postava Fabiany snímána skrze odraz v zrcadle. S doplněním informace skrze pohled Belén divák už ví, že Fabiana byla po celou dobu sledována, na což mělo být upozorněno (viz 7.4).

Obr. příloha č. 7 – *La cara oculta* (2011)

7.1



7.2



7.3



7.4



### 2.2.1.3. Aurikularizace

*Aurikularizaci* lze rozpoznat dvojí. Do *vnitřní aurikularizace*<sup>79</sup>, tedy toho, co postava uvnitř fikčního světa slyší, jsou řazeny zvuky sprchy a potrubí. Převážně je zde však přítomna *aurikularizace nulová*<sup>80</sup>, jako hudba nacházející se mimo *diegetický*<sup>81</sup> svět. Podkresová hudba se spouští v okamžiku, kdy Belén poprvé opaří Fabianu, navozuje hravou atmosféru nového aspektu, který odpověděl na předchozí narativní otázku – Proč byla Fabiana opařena? Její intenzita se snižuje přímo úměrně naději, že Fabiana Belén slyší, když křičí do umyvadla. Při pohledu na Fabianu, která je následně vystrašená, intenzita a naléhavost hudby graduje až do momentu, kdy do koupelny vchází pes a naděje zcela mizí, stejně tak jako hudba. Její hlavní funkcí je budování napětí.

<sup>79</sup> Tamtéž.

<sup>80</sup> Tamtéž.

<sup>81</sup> Diegetický = vychází z fikčního světa postav a příběhu.

### 2.2.2. Scéna č. 4

Pro modelovou scénu č. 4 byla vybrána taková, která rozvíjí scénu č. 2, jelikož už zahrnuje perspektivu Belén. Jedná se o část z narativní roviny označené Belén (viz Narativní roviny), tudíž divákovi je už známa základní situace. Adrian se vrací domů a nachází Fabianu v koupelně; dochází k odhalení, co tomuto shledání předcházelo a co Fabiana tají.

#### 2.2.2.1. Fokalizace

Scéna je zprostředkována *extradiegeticko-heterodiegetickým vypravěčem*<sup>82</sup>, který umožňuje skládání informací sledováním obou žen najednou v jejich prostředí. Skrze zrcadlo dochází k velmi častým a dynamickým změnám prostředí a perspektiv. Uvnitř tajné místnosti je vše orientováno perspektivou Belén, v ložnici a koupelně perspektivou Fabiany. Díky přechodu hledisek skrze zrcadlo, se dostává ucelených subjektivních informací obou žen. Ve vztahu k Belén je možné scéně rámcově přiřadit *nulovou fokalizaci*<sup>83</sup>, jelikož díky časovému posunu je možné rozpoznat scénu č. 2 a vypravěč ví, jak celá dopadne, ovšem také jen rámcově, jelikož některé informace stále chybí a nemá možnost je zjistit jinak než skrze postavu. Tudíž se jedná o *fokalizaci vnitřní*<sup>84</sup>, kdy má vypravěč stejný přísun informací jako postava. Scéna je na začátku ukotvena uvnitř tajné místnosti, kde Belén vstává a přechází k zrcadlu, jelikož slyší Fabianu v koupelně. Je nadšená, protože vidí, že Fabiana napouští vodu do umyvadla a tedy pochopila, že skrze vlnění hladiny se mohou dorozumívat (**viz 8.1**). Díky otázkám založených na principu ano/ne (**viz 8.2**) a vlnění hladiny, Fabiana zjišťuje, že se zvláštní věci v domě nedějí kvůli duchovi, ale kvůli Belén (**viz 8.3**). Rozpozná tajný vchod v ložnici za zrcadlem; ve skříni s knihami najde zámek, ke kterému má padnoucí klíč (**viz 8.4**). Belén je plná nadějí, že bude osvobozena. Fabiana si osvobození na poslední chvíli rozmýšlí, omlouvá se (**viz 8.5**) a vypouští umyvadlo. V tom přichází Adrian z identifikace potencionálního těla Belén a ptá se, co dělala s knihami a s kým mluvila. Od tohoto okamžiku je scéna totožná se scénou č. 2, kde je už ale navíc brán v potaz pohled Belén. Dvojice se objímá a Belén se zhroutily veškeré naděje na osvobození (**viz 8.6**).

---

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Tamtéž.

<sup>84</sup> Tamtéž.

Obr. příloha č. 8 – *La cara oculta* (2011)

8.1



8.2



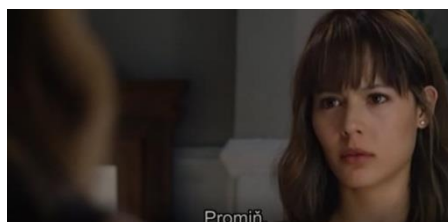
8.3



8.4



8.5



8.6



#### 2.2.2.2. Okularizace

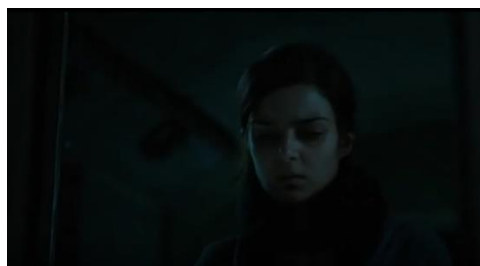
*Okularizace* se zde nachází jak *nulová*<sup>85</sup>, tak *vnitřní*<sup>86</sup>. *Vnitřní okularizace* je zprostředkována postavami Fabiany a Belén. Příklady u Belén lze vidět, když přistupuje k zrcadlu (**viz 9.1**) a vidí, že Fabiana napouští umyvadlo (**viz 9.2**), aby s ní mohla komunikovat. Vzápětí lze sledovat reakci Fabiany (**viz 9.3**) na probíhající rozhovor skrze vlnění hladiny (**viz 9.4**). *Vnitřní okularizace* slouží k lepšímu průniku do mysli postav, na co se zaměřují, co je pro ně důležité. *Nulová okularizace* je zprostředkována pozicí neviditelného pozorovatele, jenž slouží k ukotvení situace, aby se divák zorientoval v neustále se měnícím se prostoru (**viz 9.5, 9.6**). Autor využívá nevšedních úhlů snímání, velkého množství detailů, které umocňují naléhavost situace.

<sup>85</sup> Tamtéž.

<sup>86</sup> Tamtéž

Obr. příloha č. 9 – *La cara oculta* (2011)

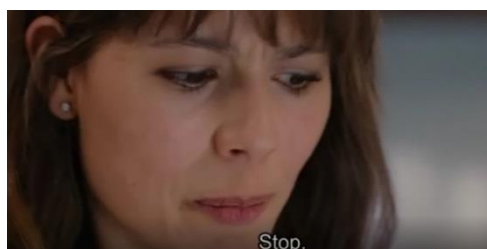
9.1



9.2



9.3



9.4



9.5



9.6



### 2.2.2.3. Aurikularizace

*Aurikularizace* se zde nachází *nulová*<sup>87</sup>, a tudíž postava podkresovou hudbu neslyší, jelikož není součástí *dietetického* světa. Tichá hudba hraje od začátku scény a postupně s přibývajícím naléhavostí a odtajňováním informací graduje. Čím blíže je Fabiana odhalení Belén a vstupu do tajné místnosti, tím je intenzivnější. Hudební vrchol je v momentě, kdy Fabiana najde zámek k místnosti. Následně dojde ke ztišení, jelikož se očekává odemknutí zámku, k čemuž nedojde. Od chvíle, kdy Belén dojde, že zůstává i nadále uvězněná a začne se vztekat, hudba opět graduje a odpovídá jejímu psychickému rozpoložení. Takto se ve snímku zdařile navozuje napětí a celková atmosféra dané situace.

---

<sup>87</sup> Tamtéž.

## 2.3.Syntéza narativních perspektiv Fabiany a Belén

### 2.3.1. Scéna č. 5

Pro scénu č. 5 byla zvolena závěrečná sekvence propojených událostí, které sledují činnost jak Fabiany, Belén, tak Adriana. Fabiana se rozhodla osvobodit Belén, která na oplátku Fabianu zase v tajné místnosti uvěznila. Adrian po příjezdu z práce domů nachází na posteli indicie k osvobození Fabiany. Dochází k rozřešení celé zápletky snímku a díky otevřenému konci vyvstávají nové narativní otázky. Jedná se o třetí narativní rovinu (viz Narativní roviny), kde dochází k *syntéze* perspektiv obou žen.

#### 2.3.1.1. Fokalizace

Scéna začíná pohledem na odraz Fabiany v zrcadle, která sedí na posteli. Z předchozí scény přes stříh hraje hudba orchestru, který Adrian právě diriguje. Dochází k četným ostrým prostřihům, kdy *extradiegeticko-heterodiegetický vypravěč*<sup>88</sup> zprostředkovává události jak z orchestru (**viz 10.1**), tak z prostoru domu (**viz 10.2**) najednou. Adrian se tedy nachází ve filharmonii a po celou dobu se jedná o *fokalizaci nulovou*<sup>89</sup>, jelikož nemá ponětí, co se doma děje. Fabiana se rozhodla pustit Belén z místnosti ven, přičemž je využita *vnitřní fokalizace*<sup>90</sup>. Momentálně je její postavení v domě dominantní a je důležité, jaké informace divákovi zprostředkuje. Vypravěč krom informací o Adrianovi žádné jiné informace navíc neposkytuje. Při otevření dveří do tajné místnosti je Fabiana zděšená tím, co uvnitř vidí. Dojde až k posteli s Belén, kterou se snaží probudit a má strach, jestli je vůbec živá (**viz 10.3**). V tomto okamžiku dominanci přebírá Belén, jelikož zcela nečekaně uhodila Fabianu do hlavy (**viz 10.4**), a ta omráčená padá na zem. U Belén tudíž dochází k *fokalizaci vnější*<sup>91</sup>, protože o plánu omráčení Fabiany věděla jen ona a další její úmysly jsou nečitelné. Bere Fabianě klíč od místnosti a zavírá jí uvnitř. Při procházení domem se ze záznamníku dozvídá, že původní majitelka domu Emma zemřela a její rodina chce dům prodat. Tímto se stává jedinou osobou, která o tajné místnosti ví. Z prostřihů na postavu Adriana divák vidí, že se vrací domů, a větší míra perspektivizace se přesunuje k němu, jelikož v domě zbyl jediný.

---

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Tamtéž.

V domě nachází na posteli jen klíč od tajné místnosti, o které stále nic neví a na zrcadle přilepenou jeho fotku s Belén (**viz 10.5**). Je otázka, jak s touto nápovědou naloží. Dále se objevuje záběr na Belén, která je na pláži a její myšlenky jsou nečitelné (**viz 10.6**). Vzápětí je díky prostřihu vidět, jak se probouzí Fabiana uvnitř tajné místnosti (**viz 10.7**) a je nejasné, co s ní bude dál.

Obr. příloha č. 10 – *La cara oculta* (2011)

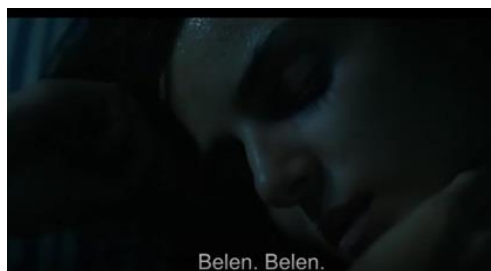
10.1



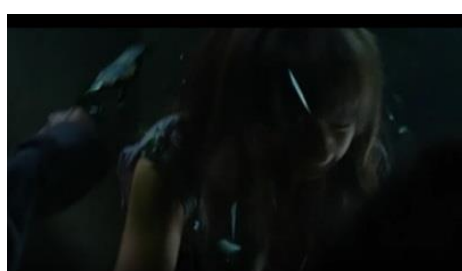
10.2



10.3



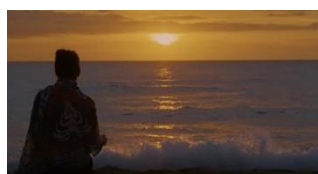
10.4



10.5



10.6



10.7



### 2.3.1.2. Okularizace

*Okularizace* se v této sekvenci objevuje jak *nulová*<sup>92</sup>, kdy kamera funguje jako oko vševědouceho pozorovatele, který zprostředkovává objektivní obraz reality, tak *vnitřní*<sup>93</sup>. *Vnitřní okularizace* se však objevuje minimálně, lze ji rozpoznat při vstupu Fabiany do tajné místnosti, kde kontroluje, jestli Belén žije (**11.1, 11.2**). Tento fakt lze vysvětlit tím, že už není tak důležité nahlédnout do nitra postav, vzhledem k otevřenému vyvrcholení celého snímku, právě naopak. Je

<sup>92</sup> Tamtéž.

<sup>93</sup> Tamtéž.



kladen důraz zejména na rovnoměrné, nezkrácené zprostředkování situace hrdinů, proto je v tomto případě dominantnější *okularizace nulová* (11.3). Kamera zaujímá podhledy, nahledy, akcentuje velké detaily, nevšední úhly záběrů různých předmětů (11.4) či postav. Hned na začátku sekvence opět dochází k upozornění na zrcadlo, skrze které je snímán odraz Fabiany sedící na posteli.

Obr. příloha č. 11 – *La cara oculta* (2011)

11.1



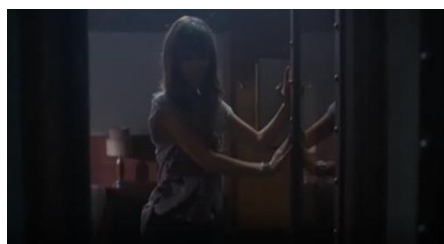
11.2



11.3



11.4



### 2.3.1.3. Aurikularizace

*Aurikularizace* v této sekvenci lze rozpoznat jak *nulovou*<sup>94</sup>, tak *vnitřní*<sup>95</sup>. V tomto případě dochází ke specifickému, dynamickému střídání těchto dvou typů zároveň, a to díky sledování všech tří postav najednou. Adrianovy pasáže jsou *aurikularizací vnitřní*, jelikož Adrian zrovna diriguje orchestr, hudba je tedy součástí fikčního světa a postavy ji slyší. Tato hudba však prostupuje i do událostí, které se odehrávají uvnitř domu a postavy je nemají šanci slyšet, tudíž se jedná o *aurikularizaci nulovou*. Hudba takto propojuje na první pohled nesouvisející záběry, prostupuje skrze stříhy a zároveň odpovídá psychickému rozložení postav uvnitř domu. Její intenzita se odvíjí od událostí, které se právě v domě odehrávají. Ve výsledku je tedy slyšet jedna hudební linka, která však díky neustálému střídání

<sup>94</sup> Tamtéž.

<sup>95</sup> Tamtéž.

prostředí (dům a orchestr) mění svou funkci. Pro Adriana se jedná o rutinu, pro diváka sledujícího veškeré dění nabírá funkci dramatickou.

## Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce byla analýza vyprávění filmu *La cara oculta* (2011) režiséra Andrého Baize, s důrazem na kategorii *fokalizace* a s tím spojenými přechody mezi hledisky jednotlivých postav. Na vybraných modelových scénách, které byly podrobeny analýze, lze jednotlivé typy *fokalizace* dobře demonstrovat, stejně jako určit celkovou strategii narativní výstavby.

Před samotnou analytickou částí byl vytyčen metodologický základ, který byl pro tuto bakalářskou práci směrodatný. Pro úvodní vhled do problematiky a odůvodnění výběru teoretického směru byl představen pojem naratologie a definovány dvě základní linie *fokalizace*, a to linie Gérarda Genetta a linie Mieke Bal. Na základě vymezení obou linií došlo k vysvětlení výběru francouzské strukturalistické linie Gérarda Genetta. Dále byl představen koncept stěžejní autorky Sabine Schlickers, který vychází ze strukturalistické tradice a zakládá se na kritice Gérarda Genetta od Francoise Josta, který na něj navazuje. Sama Schlickers jeho koncepty přebírá, redefinuje a doplňuje o své poznatky. Výsledkem je, že autorčin koncept je komplexní, aktuální a terminologicky ukotvený. Na základě toho byla vyhodnocena jako nejvhodnější autorka, ze které v analytické části bylo vycházeno. Dalším aspektem pro výběr Sabine Schlickers bylo také to, že se autorka zabývá krom naratologie s přesahem do filmové teorie i španělskou a latinskoamerickou literaturou, což korespondovalo s výběrem španělsko-kolumbijského snímku *La cara oculta*.

Koncept německé teroetičky je ukotven v její teoretické studii z roku 2009, s názvem *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*, ze sborníku *Point of view, Perspective, and Focalization: modeling mediation in narrative*.<sup>96</sup> Pracuje s pojmy *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*, které jsou spojeny nejen s tím, co postavy vědí, ale také s tím, co vidí a slyší.

Jako doplňující studijní materiál, který dopomohl ke kontextuálnímu zázemí, byla využita publikace Jiřího Hrabala *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*<sup>97</sup> z roku 2011, kde je zachycený pojem *fokalizace* napříč jeho vývojem.

---

<sup>96</sup> Schlickers, Sabine: *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>97</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

Dalším inspiračním zdrojem byla práce Tomáše Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*<sup>98</sup> z roku 2013, kde jsou ozřejměny jednotlivé narativní kategorie.

V analytické části bylo hlavním cílem postihnout narativní výstavbu snímku, který se vymyká svou kompozicí a způsobem distribuce informací, čímž cíleně ovlivňuje divákovo vnímání. Tento aspekt lze vidět na samotném uspořádání vyprávění, jelikož se neshoduje s chronologickým uspořádáním příběhu. Na začátku snímku je divák uveden doprostřed příběhu, nijak přesně časově ukotveného, který je přerušen *analeptickou pasáží*<sup>99</sup>, díky níž se dostává k perspektivě další hlavní postavy – Belén. Tudíž některé části příběhu se odehrávají dvakrát, jen z jiného úhlu pohledu, který otevírá nové možnosti chápání fikčního světa. Z toho vyplývá důležitost nadefinování jednotlivých narativních rovin, jelikož každá má svou specifickou funkci. U snímku *La cara oculta* lze takovéto roviny určit tři. První je perspektiva Fabiany, která nastoluje určitý předpoklad o událostech ve fikčním světě. Divák se zprvu k narativním informacím dostává skrze její subjektivní pohled a vzhledem k přesvědčení Fabiany o přítomnosti nadpřirozené bytosti snímek ve výsledku působí mysteriózně až hororově. Také je výchozím činitelem pro tvorbu narativních otázek. Druhá rovina je perspektiva Belén, která se staví do opozice, jelikož se významově i narativně vyhraňuje proti perspektivě Fabiany. Skrze Belén dochází k objasnění dříve nejasných situací a divákovi distribuuje nové informace, které mění náhled na charaktery postav i vyznění samotného snímku, jelikož jej vrací do racionální roviny. Třetí rovinou je perspektiva Fabiany a Belén, která tvoří syntézu obou pohledů a je tak možné paralelně sledovat nahlížení obou žen. Dochází tak k zintenzivnění vyprávění skrze vrstvení informací. Můj předpoklad, vymezený na začátku analýzy se tedy potvrdil. Narativní struktura snímku *La cara oculta* je vystavěna na základě perspektivizace (tj. *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*) postav Fabiany a Belén. Skrze protichůdně vymezené linie, jak narativně, tak významově, které se však v samotném závěru prolínají, je demonstrována specifická práce s vrstvením informací. Divák je tak nucen neustále přehodnocovat nahlížení na fikční svět, postavy v něm i na samotný žánr filmu.

---

<sup>98</sup> KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-594-6.

<sup>99</sup> Tamtéž.

Ke střídání perspektiv se váže využití zrcadla, které odděluje jejich dva světy. Ve snímku zastává důležitou funkci zprostředkovatele přechodu jednotlivých hledisek postav, kdy za zrcadlem je dominantní postava Belén a před zrcadlem postava Fabiany. Díky této propustnosti obou světů lze dosáhnout dynamických změn hledisek, aniž by došlo k nepřehlednosti příběhu. Dále taktéž zrcadlo funguje jako esteticko kompoziční prvek, jelikož skrze jeho odraz jsou postavy velmi často snímány. Divák tedy nevidí postavy celé, nýbrž jen jejich části. V případě záběrů zevnitř místnosti skrze zrcadlo se dostává jiný, a to zkreslený, pohled na vnější svět.

Pro samotnou kategorii fokalizace je rozhodující typ vypravěče, jelikož se jedná o zprostředkovávání narativních informací mezi vypravěčem a postavou. Ve snímku se vyskytuje *intradiegeticko-homodiegetický vypravěč*<sup>100</sup>, který je součástí příběhu, subjektivně o něm referuje a je střídavě zastoupen postavami Fabiany, Belén i Adriana. Ovšem dominantním typem je *extradiegeticko-heterodiegetický vypravěč*<sup>101</sup>, který zprostředkovává nepersonalizované informace. Tento typ není součástí příběhu, má kontrolu nad tím, co divák vidí i slyší a projevuje se prostřednictvím filmové estetiky. V *La cara oculta* je tento vypravěč zřetelný díky *point-of-view* snímání ruční kamerou, které evokuje přítomnost postavy navíc. Samotné typy *fokalizace* byly v analytické části demonstrovány všechny – *nulová*, *vnitřní* i *vnější*<sup>102</sup>. Převládající perspektiva, podle níž byla *fokalizace* orientována, patřila postavě Fabiany a postavě Belén. Skrze linii Fabiany došlo z části k deformaci reality, jelikož její perspektiva obsahovala nadpřirozené, mysteriózní tendence. Linie Belén distribuovala realistické zachycení fikčního světa. *Okularizace* a *aurikularizace*, tedy to co postava vidí a slyší, dopomohly k větší míře subjektivizace a sounáležitosti s postavami. *Okularizace*, jak *nulová*<sup>103</sup>, tak *vnitřní*<sup>104</sup>, byla zprostředkována převážně pomocí velkých detailů, nevšedních úhlů snímání, podhledů, nadhledů, estetiky zrcadla, subjektivní kamery, či barvy obrazu. Snímek je tónován do tmavších odstínů barev, které korespondují s temnou atmosférou celého díla. V tomto ohledu lze vypočítat důraz na intimitu, kterou se podařilo vybudovat, krom explicitně vyobrazené nahoty, právě díky výše

---

<sup>100</sup> Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

<sup>101</sup> Tamtéž.

<sup>102</sup> Tamtéž.

<sup>103</sup> Tamtéž.

<sup>104</sup> Tamtéž.

vyjmenovaným prvkům využitých při *okularizaci*. *Aurikularizace*, opět jak *nulová*<sup>105</sup>, tak *vnitřní*<sup>106</sup>, je jedna ze stěžejních složek vyprávění. Skrze hudbu autor dotváří hru s narativem. Na základě opakujících se hudebních linek si divák vytvoří očekávání určité situace, avšak tato očekávání jsou často cíleně nenaplněna. Náhlou změnou melodie poukazuje na důležité momenty a koresponduje s vnitřním rozložením postav. Dále *nediegetická* hudba, která slouží jako podkres, je využívána jako prostředek střihu. Dopomáhá plynulému přechodu mezi na první pohled nesourodými scénami. Hudba, včetně různých ruchů je výrazným činitelem při budování atmosféry, napětí, či vyvolávání emocí.

Výsledkem této bakalářské práce je analytické zpracování snímku *La cara oculta* ve kterém je detailně rozebrána jeho narativní struktura. Upozorňuje především na jeho výstavbu na základě perspektivizace (tj. *fokalizace*, *okularizace* a *aurikularizace*), díky níž demonstruje nevšední postupné skládání narativních informací. Dále poukazuje na inovativní využití zrcadla nejen jako estetického prvku, ale i jako zprostředkovatele přehledného přechodu jednotlivých hledisek. Bakalářská práce také ukazuje využitelnost konceptu *fokalizace* německé teoretičky Sabine Schlickers ve filmové praxi, který vychází z tradice francouzského strukturalismu. Pro analyzovaný snímek byl koncept na základě pečlivého prostudování problematiky vyhodnocen jako dostatečně srozumitelný a aplikovatelný.

---

<sup>105</sup> Tamtéž.

<sup>106</sup> Tamtéž.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny:

*La cara oculta* [film]. Režie Andrés BAIZ. Kolumbie/Španělsko, 2011.

### Literatura:

BAL, Mieke. Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit. *Poétique* 29, 1977a.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997, s. 142 – 156.

BAL, Mieke. Fokalizace. *Aluze*. 2004, 8(2-3), 147-153.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Poétique. ISBN 2-02-002039-4.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1972].

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, c1983. Poétique. ISBN 2-02-006627-0.

GENETTE, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1988 [1983].

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: analýza naratologické kategorie*. V Praze: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

JOST, Francois. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. 2. Vyd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. ISBN 27-297-0297-0.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. V Praze: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-594-6.

Schlickers, Sabine: Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In: Hühn, Peter – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin 2009, s. 243 – 258.

### Internetové zdroje:

ANDRÉS BAIZ. In: *Proimágenescolombia.com* [online]. [cit. 24. 3. 2018].

Dostupné z:

[http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/perfiles/perfil\\_persona.php?id\\_perfil=3661](http://www.proimágenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3661).

BATLLE CAMINAL, Jordi. 'La cara oculta': Suspense bien filmado. In: *Lavanguardia.com* [online]. 16. 9. 2011 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z:

<http://www.lavanguardia.com/cine/20110916/54216693722/la-cara-oculta-suspense-bien-filmado.html>.

BELINCHÓN, Gregorio. Los DVD de la semana. In: *Elpais.com* [online]. 2. 2. 2012 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: [https://elpais.com/cultura/2012/02/02/actualidad/1328197213\\_620093.html](https://elpais.com/cultura/2012/02/02/actualidad/1328197213_620093.html).

Estos son los ganadores de los Premios TVyNovelas 2013. In: *Estereofonica.com* [online]. 14. 4. 2013 [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20130416144728/http://www.estereofonica.com/estos-son-los-ganadores-de-los-premios-tvynovelas-2013/>.

LANCASHIRE, Georgie-May. The Hidden Face. In: *Diegesismagazine.com* [online]. 26. 5. 2014 [cit. 11. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.diegesismagazine.com/the-hidden-face-2011.html>.

„Todos tus muertos", la mejor película nacional de los últimos dos años. In: *Elespectador.com* [online]. 23. 11. 2012 [cit. 24. 3. 2018]. Dostupné z: [https://www.elespectador.com/jsroll\\_view\\_entity/node/388743/full/p391089shown](https://www.elespectador.com/jsroll_view_entity/node/388743/full/p391089shown)



**NÁZEV:**

Život za zrcadlem. Fokalizace ve snímku *La cara oculta*.

**AUTOR:**

Lucie Holmanová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Andrea Schnapková

**ABSTRAKT:**

Bakalářská práce se zabývá problematikou narativní struktury v koprodukčním snímku *La cara oculta* (2011), který režíroval kolumbijský režisér Andrés Baiz. Cílem práce je naratologická analýza filmu s důrazem na klíčovou kategorii fokalizace, jež je hlavním konstrukčním prvkem vyprávění. Metodologický aparát práce vychází z moderních naratologických přístupů, zejména z konceptu německé teoretičky Sabine Schlickers. Na vybraných modelových scénách filmu je možné demonstrovat jednotlivé typy fokalizace, okularizace a aurikularizace, díky čemuž lze popsat narativní strategii, již bylo ve snímku využito.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Sabine Schlickers, fokalizace, okularizace, aurikularizace.

**TITLE:**

Life behind the mirror. Focalization in *La cara oculta*.

**AUTHOR:**

Lucie Holmanová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Andrea Schnapková

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis is engaged in narrative structure of film *La cara oculta* (2011) directed by Andrés Baiz, with focus on category of focalization. Thesis is trying to describe technical composition of this movie. The draft of focalization itself is explained and his development is analysed. Metodological basises of my work are current theories of film narrative, especially the theory of German theorist Sabine Schlickers. For illustration, individual types of focalization and ocularization with auricularization are demonstrated on selected scenes.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Sabine Schlickers, focalization, ocularization, auricularization.