

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra bohemistiky



Lucie Hammerlindlová

Vlčí jáma: román a film

The Wolf Trap: The Novel and The Film

(bakalářská diplomová práce)

Česká filologie

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne

Lucie Hammerlindlová

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné připomínky, projevenou trpělivost a inspirativní konzultace, kterými přispěl k vypracování této bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	2
Stat'.....	3
1. Příběh a vyprávění.....	3
1.1 Příběh v románu a ve filmu: možnosti a meze filmové adaptace.....	4
2. Naratologická analýza románu a filmu	9
2.1 Modus vyprávění.....	9
2.2 Hlas vyprávění.....	12
2.2.1 Čas narace, narativní roviny	12
2.2.2 Vypravěč, vyprávěcí situace	13
2.3 Čas vyprávění	16
2.3.1 Pořádek	16
2.3.2 Trvání.....	18
2.3.3 Frekvence.....	20
2.4 Postavy a jejich vykreslení	20
2.5.1 Vnější charakteristika, vnitřní charakteristika	21
2.5.3 Psychologické profily	24
2.5 Prostor příběhu	28
2.5.1 Funkce narativního prostoru	28
2.5.2 Možnosti zobrazení prostoru	29
2.6 Prostředky navozující atmosféru v románu a ve filmu.....	31
3. Shody a rozdíly mezi knižní předlohou a filmovou adaptací, nastínění problematiky „překladu“	35
Závěr	40
Anotace	42
Použitá literatura	44
Primární.....	44
Sekundární.....	44

Úvod

V naší bakalářské práci bychom se chtěli věnovat tématu intermediálnímu, totiž románu a jeho filmové adaptaci z naratologického a částečně z psychologického hlediska. Pro naše rozbory jsme zvolili meziválečný psychologický román – Vlčí jámu Jarmily Glazarové – a stejnojmennou filmovou adaptaci.

V první části práce se pokusíme teoreticky vymezit příběh a vyprávění ve filmu a v románu. Budou nás také zajímat možnosti a meze filmových adaptací, tedy to jak adaptace pracuje se svou předlohou a v čem se obě zpracování zásadně odlišují. Dále bychom se chtěli pokusit o komplexní naratologickou analýzu jak románové předlohy, tak i její adaptace. V tomto rozboru se budeme zabývat především kategoriemi modu, hlasu a času vyprávění, ale také postavami či prostorem vyprávění.

S ohledem na daný žánr se pokusíme také o charakteristiku psychologických profilů postav, která bude podle našeho názoru dobře demonstrovat odlišné možnosti filmu a literatury. Bude nás také zajímat jakými způsoby film, popř. román navozují specifickou atmosféru psychologického žánru. V již zmiňované části o prostoru bychom se chtěli zabývat možnostmi jeho zobrazování, resp. popisu ve zkoumaných médiích a také tím, má-li v příběhu nějaké funkce.

V samém závěru naší práce po provedení všech analýz se pokusíme krátce poukázat na nejdůležitější rozdíly a podobnosti mezi knižní předlohou a filmovou adaptací, na kterých se bychom chtěli krátce nastínit problematiku intermediálního „překlada“ z jazyka románu do jazyka filmu.

Teoretickými podklady práce budou díla předních světových naratologů, jako je například Gérard Genette, Seymour Chatman, Franz Karl Stanzel či přehledová práce Slomith Rimmon-Kenanové, popř. také práce Lubomíra Doležela.

Chtěli bychom tedy ve své práci nastínit problematiku souhrnné analýzy námi zvolené adaptace a její předlohy. Doufáme, že se nám zde vytyčené cíle bakalářské práce podaří naplnit a odpovědět alespoň na některé otázky, které si klademe.

Stat'

1. Příběh a vyprávění

Pokusme se úvodem alespoň pracovním vymezením termínů *příběh* a *vyprávění*. Uvědomujeme si totiž jejich terminologickou nejednoznačnost a tímto krokem chceme stanovit, v jakém významu se s nimi bude pracovat v této kapitole. Slomith Rimmon-Kenanová¹ ve své *Poetice vyprávění*² definuje kromě příběhu a vyprávění ještě další aspekt narativní fikce, totiž text. Právě skrze text, který je (jediný z těchto tří aspektů) přístupný recipientovi, se recipient seznamuje s příběhem (chápaným jako předmět textu) i vyprávěním (které je procesem produkce textu). Text je tedy „definován těmito dvěma aspekty“³ a je ve své podstatě *tím, co čteme*. Nyní můžeme vymezením příběhu jako „(...) události, abstrahované od jejich rozložení v textu a uspořádané chronologicky, (...)“⁴ a vyprávění jako „(...) akt produkce textu (...)“⁵. Co je tedy příběhem v našem románu a filmu, a jak je tento příběh zprostředkován vyprávěním?

Aktéry zkoumaného fiktivního příběhu jsou tři postavy – Jana, Klára a Robert –, které se nacházejí v prostoru slezského maloměsta Rozvadova, a to v období krátce po první světové válce („*Není to dlouho, co tato Opava čelila ponuře a nevládně novým událostem a co v lukách kolem města se stavěly baterie děl.*“⁶). Postavy jsou svedeny na společnou cestu, která trvá přibližně rok a půl. Toto období je pro ně v mnoha ohledech zlomové.

Struktura příběhu připomíná svou výstavbou klasické drama. Vše začíná expozicí, seznámením se s „*dějem, postavami, prostorem a časem*“⁷ a s událostmi, které „(...) předcházejí ději, (...)“⁸. Expozice tedy v našem případě zahrnuje minulost jednotlivých postav a také první okamžiky, ve kterých Jana přichází do nového prostředí a seznamuje se s ním. Po této téměř idylické části, ve které se Jana stává součástí nového prostředí, následuje kolize. Přichází dopis od zemského prezidenta

¹ Její práce bude teoretickým podkladem k zmiňovanému vymezení.

² RIMMON-KENANOVÁ, SHLOMITH: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

³ Tamtéž, s. 12.

⁴ Tamtéž, s. 11.

⁵ Tamtéž, s. 11.

⁶ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, 78.

⁷ NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 211.

⁸ Tamtéž, s. 211.

a Robert se rozhoduje, zda má odejít, protože tento jeho čin by nutně znamenal odluku od rodiny a s tím spojenou bolest, kterou bude prožívat Klára, Jana ale i on samotný. Kolize je souhrnem malých událostí a postupných krůčků (Klára Roberta ponižuje a dusí, Robert si začíná uvědomovat bolestnou pravdu o svém manželství a Jana, *dobrý domácí skřítek*, je tak blízko a přesto nedosažitelná). Po kolizi přichází v rychlém sledu krize: Otčím se rozhoduje, odchází, celý dům i úzká ulička se propadají do šera a mlčení. Teta se však brzy smíří s údělem stěhování, přicházejí nové plány, vyhlídky na lepší budoucnost. Zdá se, že vše už bude jen dobré, ovšem peripetie na sebe nenechá dlouho čekat. Teta znemožní sebe samu i Roberta na opavské slavnosti. Otčím ji nyní vidí novými, nezaujatými očima a déle se nerozhoduje – je třeba odejít, pozdržet plnění plánů. Robert odjíždí do Prahy. Napětí se stále vyhrocuje a nevyhnutelně ústí v katastrofu, kterou je ve filmu smrt tety, v knize smrt tety i Roberta. Není ovšem možné takto všechno zakončit, Jana přece může prožívat ještě další příběhy. Ve filmu Jana odchází od Roberta, čímž se oprostuje se od všeho zlého, které by ji neumožnilo dál s ním v klidu žít. Ve verbálním narativu Jana po smrti pěstounů získává naději na nový a lepší život, jako partnerka doktora. Tyto poslední události příběhu považujeme za katarzi. Ať katarze přináší jakékoliv řešení, jejím iniciátorem je v obou případech – ve filmu i v knize – shodně postava doktora. Ve filmu nabízí Janě místo sekretářky, v knize svůj domov.

Vyprávění zachycuje všechny události příběhu chronologicky, většinou z pohledu některé z postav – nejčastěji Jany. Literární narativ začíná tradičně expoziční: sledujeme Janin příjezd a jejíma očima prostředí, ve kterém se nachází. Na tuto expoziční v průběhu vyprávění navazují analepsy, vracející se k částem, které hovoří o minulosti postav. Ve filmovém vyprávění jsou expoziční především úvodní scény: Jana se v nich seznamuje s lidmi a jejich povahami, s novými věcmi i s městečkem, které má být jejím novým domovem.

1.1 Příběh v románu a ve filmu: možnosti a meze filmové adaptace

Adaptace literárního díla je chápána jako postup, při kterém se „*původní dílo přizpůsobuje jinému sdělovacímu prostředku, než je kniha, tj. divadlu, filmu, rozhlasu nebo televizi*“⁹. Z výše jmenovaných nás budou zajímat především adaptace filmové,

⁹ KUDĚLKA, VIKTOR: *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1983, s. 14.

kteří ačkoli „byly dlouho považovány za pouhé kopie důležitějších a hodnotnějších literárních děl,“¹⁰ si v posledních čtyřiceti letech¹¹ získávají stále větší zájem literárních vědců. My se na příkladě zkoumaného díla pokusíme vymezit, jaké jsou možnosti a meze tohoto druhu adaptace.

Nejprve začneme úvahou. Je obecně známým faktem, že téměř vždy, když se objeví filmové zpracování literárního díla, se rozpoutá bouřlivá diskuze o tom, zda adaptace (ona konkrétní, ale vesměs i všechny ostatní) ponechává dostatečný prostor pro fantazii/imaginaci (např. když je oblíbená literární postava ztvárněna hercem, který neodpovídá představám publika), jež je tolik důležitá pro recepci literárního díla. Abychom se nedostali do terminologické nesnáze, pokusme se pro začátek vymezit termíny fantazie a imaginace. Psychologický slovník definuje fantazii jako „(...) vytváření nových představ na základě dřívějšího vnímání, obměňování minulé zkušenosti (...).“¹² Imaginací jsou chápány: „vizuální představy jako součást fantazie.“¹³ Vztáhneme-li toto poznání na oblast literárního díla, můžeme říci, že jej dotváříme na základě vlastních zkušeností a zaplňujeme prázdná místa v textu. Z obecných úvah se tak dostáváme k teoriím Romana Ingardena a Wolfganga Isera, kteří se touto problematikou blíže zabývali. Iser v této souvislosti hovoří o dialogickém vztahu mezi čtenářem a textem a definuje termín *místo nedourčenosti*, které je chápáno jako „přerušená, resp. vynechaná návaznost, která ukazuje na skutečnost, že čtenář je nucen vzájemně kombinovat jednotlivé textové segmenty a perspektivy znázornění.“¹⁴ Sám Iser filmové adaptace kritizuje, a to z toho důvodu, že filmové médium zaplňuje příliš mnoho takovýchto mezer (míst nedourčenosti), čímž neumožňuje naší fantazii plně se rozvinout.¹⁵ Myslíme si, že se s tímto názorem nelze úplně ztotožnit a oporu nacházíme u Chatmana.¹⁶ Ten hovoří o tom, že filmy, ani přes svou vizuální explicitnost, nejsou *bezmezerovité*. Rozlišuje imaginaci vizuální (pro kterou nabízí z pochopitelných důvodů více možností román) a imaginaci konceptuální, která „může být zřetelně stimulována (...), tváří naplněnou emocemi, jež není vysvětlena dialogem nebo diegetickým kontextem.“¹⁷ Dalšími takovými prostředky (tedy těmi, které vytvářejí mezery ve filmu

¹⁰ BUBENÍČEK, PETR: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace* 2010, č. 1, s. 7.

¹¹ Tamtéž, s. 7.

¹² HARTL, PAVEL – HARTLOVÁ, HELENA. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000, s. 160.

¹³ Tamtéž, s. 225.

¹⁴ NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 517.

¹⁵ ISER, WOLFGANG: *Proces čtení z fenomenologického pohledu*. In: *Aluze* 6, 2002, č. 2, s. 106-117.

¹⁶ CHATMAN, SEYMOUR: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2000.

¹⁷ Tamtéž, s. 158.

a nutí diváky zapojovat fantazii) mohou být například: detail kamery, její rychlý pohyb, doprovodná hudba či zvuky, elipsa, práce se světlem nebo také mimika a gesta herců.

Nyní se na filmové adaptaci Vlčí jámy pokusíme taková místa nalézt. Vybrali jsme jednu z klíčových částí filmu – Matiční den. Jde o zásadní okamžik, (v knize rozepsán na kapitolu¹⁸, ve filmu v pěti obrazech¹⁹) ve kterém si Robert uvědomí pravdu o svém manželství a svou lásku k Janě.

Zatímco v románu je tato část plně v rukou vypravěče, který nahlíží do myšlení postav a sleduje průběh událostí v přítomném čase: „*Teta se dívá po výkladech a po lidech. Utěšuje se svým usuzováním, že ,beztoho jsou za tu parádu všechny dlužny a ubozí mužové, kde na to mají brát‘. Ale co platno. Volný kabát plandá po zádech a boty od Frydeckého jsou těžké a nemotorné. a zdá se, že taky s tím kloboukem to přec jen není v pořádku, a tlačí, tlačí nemožně. Teta dostává trému.*“²⁰ Film se neuchyluje k vypravěčskému komentáři a dění v mysli postav je znázorněno především jejich mimikou a gesty. Nejprve kamera sleduje Kláru jdoucí v doprovodu Roberta, postava si otírá obličej kapesníkem, a co chvíli se ovívá. Z tohoto usuzujeme, že není zcela ve své kůži, je jí teplo a nevolno, ztuhlá se cítí nesvá. Poočku sleduje kritické pohledy kolem sebe, zřejmě si uvědomuje i nevhodné oblečení, které má.

Nejlépe pozorovatelné vnitřní prožívání postav je ve scéně „představování“, která odpovídá obrazu 29. Robert v této scéně chce představit Kláru doktoru Valentovi. Směrem k ní provede téměř neznatelný pohyb rukou a Valenta tak pokládá za Rýdlovu manželku Janu. Robert je náhle jako přimražen, tváří se nechápavě, do této chvíle ho zřejmě ani nenapadlo, že Klára vypadá spíše jako jeho matka, a že Jana by mohla být jeho manželkou. Valenta si není vědom, že by se dopustil nějakého faux pas a je proto očividně zmaten reakcemi společnosti. Klára je jako zasažena bleskem, z výrazu tváře poznáváme, že je překvapena, zaskočena, avšak kvůli své nevolnosti z *železného a svírajícího kruhu kolem čela* si možná neuvědomuje celý dopad situace a bez odporu se nechává unášet davem. Pouze reakce Jany je poněkud nezřetelná, nedokážeme přesně odhadnout, jak se cítí. Podle výrazu ve tváři snad zazlívá Robertovi, že omyl hned neobjasní a nedokázal se nad situací (ze které byla nejprve také zaskočena) povznést.

¹⁸ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 79 – 86.

¹⁹ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 78 – 93.

²⁰ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 80.

Snad soucítí s tetičkou, a proto s ním dále nezůstává a s (pravděpodobně) vyčítavým pohledem se vydává hledat Kláru. Závěr tohoto trapného okamžiku zpečetí uje náhle velmi hlasitá hudba orchestru (která byla do té doby maximálně potlačena a téměř neslyšná).

V dalším obraze už sledujeme Kláru s Janou v průchodu. Jana přesvědčuje Kláru, aby sundala těsný klobouk, ta si však chce zachovat poslední zbytky důstojnosti a odmítá jít „vlasatá po ulici“, kamera se přibližuje a naše pozornost se tak soustředí na to, co dělá Jana – ta bere za slamák a ten hlasitě povolí. Vidíme, jak se tetě zřetelně ulevilo a hned se ptá na Roberta. Jana je na rozpacích, neví co říci – z frázování výpovědi, ze sklopení očí, ztišení hlasu, téměř neznatelného oddálení se od Kláry poznáváme, že si vymýšlí, když odpovídá tetě na otázku.

V obraze, který následuje je zřetelná změna v Robertově posuzování Kláry – kamera ji nyní krátce sleduje z jeho pohledu – vidíme ji nemotornou, špatně oblečenou, maloměstsky hlučnou, vedle Jany sešlou a starou. Klára na sebe svých chováním i oděním strhuje pozornost okolí v negativním slova smyslu. Aby bylo podtrženo její nemožné chování, ukazuje kamera detail Klářiných těžkých, nemoderních bot, které si pod stolem zcela nepatříčně zuje, jakoby obědvala doma. Na Robertovi je znatelná nervozita, divák chápe, že by nejráději odešel. Pak kamera sleduje, opět z Robertova pohledu Janu, která vnímá Robertovy pocity a napětí, snad se i stydí za tetičku a sotva dýchá: „*Kamera sklouzne Robertovým pohledem na (...) detail. Vedle Kláry sedí Jana, náhle dospělá, krásná, milovaná.*“²¹ Kolem dokola se ozývají posměšky, které slyší všichni. Jen Klára na sobě nedá nic znát a vše završuje tím, že se pouští do jídla a hlasitě srká.

Ani v tuto chvíli však Robertova muka nekončí. Postavy večer, stále v Opavě, sledují ohňostroj. Kamera zabírá všechny tři a následně se přibližuje k Robertovi, vidíme, jak porovnává tetu s Janou i to, že se v něm odehrává vnitřní boj, kamera sleduje jeho pohled nejprve na Janu, pak na Kláru. Následně vše potemní, abychom v nastalém světle zjistili, že Robert odešel. Jana se tváří spokojeně, usmívá se a zůstává klidná, když Klára zjistí, že s nimi Robert není. Zato Klára propadá panice, kamera ji sleduje pobíhající mezi lidmi, z jejího hlasu je znatelná počínající hysterie a nervozita, pravděpodobně na ní dopadá nevydařený den, který měl být jejím triumfem. Klára se zajímá, má téměř *na krajíčku*, všem je k smíchu, jsou udivení jejím chováním.

²¹ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 86.

Z našeho podrobného popisu Maticního dne, který plní především funkci zobrazení nálad, vnitřních zvrátů a pocitů, je zřetelné, že zkoumaný film využívá především herecké mimiky, pohybu kamery a auditivních prostředků (hudba, doprovodné zvuky) k vyjádření vnitřních pocitů a navození atmosféry. Tyto prostředky zde nahrazují hlas vypravěče, který zastává tuto funkci v literárním zpracování. Dle našeho názoru tak obstojně využívá své možnosti zpracování.

Odlišná specifika knižního a filmového zpracování tkví zejména ve využívání rozdílných informačních kanálů obou médií. Zatímco film má k dispozici kanály vizuální a auditivní, kniha pracuje s jedním kanálem – verbálním.²² Filmová adaptace tak složitěji pracuje např. s vypravěčským komentářem či s vnitřními monology postav, které bez doprovodného komentáře²³ téměř není možné znázornit. Film musí být vizuálně explicitní, čímž na jednu stranu je sice nutné kompletní domyšlení toho, co se objeví ve filmovém rámu, na druhou stranu se tak může často vyhnout složitým popisům a vysvětlováním (např. v našem filmu stačí záběr na tetin „opavský klobouk“ a divák pochopí, že jeho volba není zrovna vhodná, zatímco kniha potřebuje poměrně obsáhlý popis dotyčného klobouku, aby Jana mohla konstatovat, že by jiný styl byl lepší). Další mezí filmového zpracování je využití analepsí a prolepsí – chce-li si film zachovat kontinuitu a přehlednost, obvykle se omezí na pouhé zmínky o minulých či budoucích událostech z úst postav (tento postup nacházíme ve zpracování Vlčí jámy – postavy hovoří o Janině mamince nebo o tom, že dříve přebývala v klášteře) místo toho aby tyto situace přímo vizuálně znázornil.

Co se týče filmových adaptací, zastáváme názor, že je nutné takové zpracování brát jako interpretaci literárního díla či jako dílo samostatné. Je nezbytné vzít v úvahu, že film je nucen se z výše vymezených důvodů uchýlovat často k elipse a myslíme si, že přílišná fixace recipienta na literární předlohu neumožňuje zcela pochopit tvůrčí záměr adaptátora, který si pouze vlastní interpretační klíč, stejně jako posuzující recipient.

²² CHATMAN, SEYMOUR: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2000.

²³ Takový komentář se objevuje například ve filmech *Lolita* (1997) či *Sophiina volba* (1982).

2. Naratologická analýza románu a filmu

2.1 Modus vyprávění

Při analýze modu románu a filmu se budeme držet klasického genettovského rozdělení distance a perspektivy. Román užívá obvyklého indikativního vyprávění, v našem případě v přítomnosti. Téhož vyprávění užívá dle našeho názoru, i film: sledujeme jednotlivé scény filmu tak, jako by nám byly *předčítány*. Oporu hledáme ve filmovém scénáři a zjišťujeme, že scénář předepisuje filmu toto: „*Polodetail: Jana si neobratně sedne na lavici a natáhne ruku po kartáči. Martina jí beze slova přistrčí kartáč a krém na boty.*“²⁴ Tutéž scénu, pak vidíme i ve filmovém rámu.

V kategorii distance – vyprávění událostí zkoumaného románu i filmu dominuje vyprávění scén. Vypravěče si téměř neuvědomujeme, jeho hlas nekomentuje, nesoudí, předává střídavě fokalizaci jednotlivým postavám. V kategorii distance – vyprávění slov jsou v románu kombinovány promluvy narativizované s promluvami transponovanými, je zde totiž užívána jak přímá řeč (ukazující na promluvu narativizovanou), tak i řeč polopřímá (spojovaná s transponovanými promluvami). Ve filmu jsou výhradně promluvy transponované.

Mnohem složitější v analýze daného díla je rozbor perspektivy. V románu se objevuje fokalizace nulová a fokalizace vnitřní. Fokalizaci nulovou nacházíme převážně v kapitolách, ve kterých Jana vyučuje svých pět „havranů“: „*Jednoho podvečera přistupuje Jana k pracovnímu stolku pěti havranů: „Já jsem vaše sousedka Jana, pánové. Mohu vám svěřit, že ovládám dokonale češtinu i němčinu, obstojně ostatní učebné předměty a sotva dostatečně počty. Jsem ochotna ke každé spolupráci, a v nesnázích se na mne můžete s důvěrou spoléhat. Hoši tonou v hrozných rozpacích, usedají nemotorně, usmívají se a šoupou nohama.*“²⁵

Velmi častým typem fokalizace, a z našeho pohledu také zajímavějším, je fokalizace vnitřní, jež nám umožňuje nahlížet do nitra postav. Fokalizátorem se zde stávají, na přechodnou dobu, všechny postavy. Ty hlavní – Jana, Klára, Robert, ale i ty vedlejší, jako je např. Petronila. V tomto případě se tedy jedná o vnitřní fokalizaci proměnlivou.

²⁴ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 20.

²⁵ Tamtéž, s. 125.

Abychom dokázali lépe odlišit místa vnější fokalizace od míst s nulovou fokalizací, sledovali jsme vztah pojmenování postav k vyprávěnému. Došli jsme tak k závěru, že vyskytují-li se oslovení jako *teta* či *otčím*, fokalizátorem je nejčastěji Jana: „*Ó páde, páde do hloubky. To tam je zbloudění ve světě tónů. Chlup, tuhý chlup uprostřed otčímova čela, který tetu už dvacet let odstříhává a který pokrčila jménem Bismarck, se musí ustříhnout.*“²⁶ Na několika místech se vyskytuje pojmenování jako *Robert, Klára, muž* či *dívka*. V tomto případě je nejčastěji fokalizátor nulový: „*Do hloubi otřesen oslňujícím zážitkem, propaluje se muž hlubinou noci. Vysilující nocí hovoru, vyptávání, výslechů, nocí neopětovaných lichotek, podivných láskyplných přezdívek, jejichž původu se nelze dopátrat. Nocí prostomyslných a dojemných zpovědí o stezku a touze, na níž se nemůže ustrnout. Neschopen slova, trpí svým soucitem: Ach, Kláro, odpusť mi mou nelásku a nesrdečnost, jsem člověk a přišlo na mě neštěstí.*“²⁷ V tomto případě přechází nulová fokalizace v neznačenou přímou řeč, která zde podle našeho názoru „*zmírňuje rozhraní mezi protikladnými promluvami, a tak vytváří natarativní text plynulejší syntaxe.*“²⁸

Často je fokalizátorem i Klára (oslovení *teta, Klára*) „*Chlap zrzavý jako liška, krátkozraký, smyslný, vitální, brutální a sprostý. Ovšem, proč se za něho vlastně provdala? To trapné vdovství. Ta dychtivá touha bez úkoje a malé městečko, číhající a bdělé jako hlídací pes.*“²⁹ Roli fokalizátora na sebe bere také Petronila: „*Petronila brečí ze všech sil, ne pro kováře, ale aby obměkčila pana otce. Neví co to je. Vzplane to jako blesk, než může vzniknout myšlenka, odpor už vedl ruku. Odpor, nevýslovný, nesnesitelný odpor k důvěrnému dotyku, silnější než všechno jiné. Pro takovýhle nesmysl není ovšem vysvětlení a není omluvy. Petronila je vzteklice a vrah a každý ať se jí střeží.*“³⁰

Při popisu fokalizačních aspektů prostoru podle Rimmon-Kenanové, konstatujeme, že narativní fokalizace zastává pozici omezeného pozorovatele – vidíme jen to, co vidí fokalizátor nebo to, čeho se on sám účastní. Toto tvrzení demonstrujeme na následující ukázce: „*Dveře se otevrou s klidnou samozřejmostí, Jana se ani neohlédne, tetu ani neotevře oči. Ale závan osobité vůně a magnetický proud Robertovy osobnosti vztyčí obě ženy zároveň. Je tady. Stojí u dveří, ruku na klíče. (...) Dívka se*

²⁶ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 28.

²⁷ Tamtéž, s. 111.

²⁸ DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993, s. 21.

²⁹ Tamtéž, s. 120.

³⁰ Tamtéž, s. 36.

*zachytí dveří, projde jimi a usedne na kuchyňskou postel. (...) Z pokoje dolehne patetický přednes obžalob, sbírka výčitek, týden připravovaná a rafinovaně a věrohodně traktovaná. Jana postaví na lihový vaříč vodu na kávu. Posílá Martinu zatopit do ordinace. Běží do sklepa pro máslo. (...) Když konečně s ponosem, plným konvic, vejde do pokoje, přešel už tetin tón z nářků Niobiných do lidštějších poloh.*³¹ Zde se jedná o část, ve které se Robert vrací domů. Jak je z ukázky vidět, čtenáři je ukryto, co se děje v ložnici po dobu Janiny nepřítomnosti.

Není bez významu, že veškeré dění a jeho recepce, se děje vždy za přítomnosti Jany. a to i v takových případech, ve kterých je například představována otčímova minulost. Odhadujeme, že fokalizátorem je i v tomto případě Jana, která si složila skládanku otčímovy minulosti z útržků vyprávění. Je to Jana, která si představuje Robertovu minulost a v představách s ním rozmlouvá. Stejně tak, v okamžicích ve kterých dává teta nahlédnout do své minulosti je Jana vždy přítomna. Právě z tohoto důvodu se domníváme, že nedochází v knize k přechodům od omezeného pozorovatele k ptačí perspektivě.

Ve filmovém narativu se podle nás, střídá fokalizace vnější s fokalizací vnitřní. V analyzovaném filmu je velmi časté, že kamera sleduje dění očima některé z postav. Dobře je to vidět např. v obraze 15³²: ze salónu se ozývá hra na harmonium. Jana jde za tímto zvukem. Když přicházíme do salónu, sledujeme Roberta, jak hraje, kamera se přibližuje a je zřejmé, že jej sledujeme z pohledu Jany. Pak se náhle kamera zastaví, Jana ji předejde a sledujeme obě postavy z odstupu. Nyní je *u slova* vnější fokalizace, obraz nám přináší vypravěč – oko kamery. Avšak Jana ani ve filmovém narativu není jediným fokalizátorem, tím je například i Robert (konkrétně ve scéně z Matičního dne, v okamžiku, ve kterém se Klára nechává unést davem). Opět se jedná o fokalizaci střídavou.

Stejně jako v knize klasifikujeme pozici fokalizace jako omezeného pozorovatele. i zde se všechny scény dějí za přítomnosti Jany.

³¹ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 192.

³² Podle filmového scénáře.

2.2 Hlas vyprávění

K označení následující kapitoly užíváme termínu G. Genetta. Vedle genettovské klasifikace však k vymezení vypravěče využijeme také dalších teorií, např. pohledy L. Doležela, F. K. Stanzela nebo S. Chatmana.

2.2.1 Čas narace, narativní roviny

Soudíme, že narace našeho příběhu je zčásti simultánní – doprovázející děj. Odkazuje na to především užití prezentu: „*Jana vesele otvírá dveře obývacího pokoje, naplněná dojmy z ostře se lišících dětských charakterů, o kterých chce vyprávět a uvažovat. Ale zarazí se na prahu s rukou na klíce. Teta sedí na svém trůně bledá a zničená a vtahuje k Janě paži.*“³³ Tato skutečnost je spojena s tím, že vypravěč se po celou dobu vyprávění snaží být *na scéně*, přímo v centru dění. Využito je však také vyprávění pozdější – využité především v analepsích („*Za bolest náhlého nárazu byla plně odškodněna rozruchem, který otčímův odjezd do Prahy vyvolal v městě.*“³⁴), ale také v místech, která odkazují na vševědoucího vypravěče, který již dopředu ví, co se stane: „*Teta s Janou vezmou květináče bílých chryzantém.*“³⁵ Román využívá například také postupu vyprávění vloženého, jehož příklad je hned v první kapitole: sledujeme usínající Janu v novém domově, po této úvodní scéně se vracíme k jejímu příjezdu, abychom se nakonec opět vrátili do okamžiku Janina usínání.

Čas filmové narace je po celou dobu simultánní. Vypravěč je stále přítomen v čase i dění příběhu: „*Lokomotiva vláčku tiše syčí. Poslední cestující nastupují, a pan výpravčí čeká, až se pan starosta rozloučí s rodinou. Jana stojí v pozadí, oči sklopeny, otčím se na ni neopovází podívat,*“³⁶ píše se ve scénáři. Povšimněme si této pasáže ve scénáři: „*Rozesmála se naplno, ačkoli její obličej byl stále ještě zpocený nevolností.*“³⁷ Zatímco tedy scénář hovoří (v pozdějším vyprávění) o tom, že se Klára rozesmála nebo také o kousek dál ve stejné části, že *číšník odešel*. Divák sleduje, jak se Klára směje a jak číšník odchází právě před jeho očima. Tato část podle nás dobře ilustruje „překlad“ z psaného textu do filmového média.

³³ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 128.

³⁴ Tamtéž, s. 93.

³⁵ Tamtéž, s. 124.

³⁶ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 54.

³⁷ Tamtéž, s. 86.

Vypravěč se v našem románu nachází v rovině extradiegetické, vyprávění je tedy v rovině intradiegetické. Objevují se však i narativy metadiegetické. Takovými jsou pro nás například Janiny „pohádky“ a představy: „*Jana se dívá na předjarní zahrady oknem obývacího pokoje, kde se tráví většina času. U okna stojí směšný a milý šicí stojánek. Bledě modrou hlavičku má zježenou špendlíky, kolem pasu talířek s nitěmi a knoflíky a dole tři skromné a cudné nožky, ne příliš pevné. Zahanben stává vedle důstojenství široké židle a vyšívané podnožky, páže vedle trůnu staré královny. Jana je mladou dvorní dámou a sprádá tajné přátelství s pážetem. Neboť úpí u podnoží trůnu s ukazováčkem vztyčeným a do modra uškrčeným bílou přízí. Pohazuje lesklým háčkem a vzdychá nad záhadou vrtošivých sloupků a řetězkových ok.*“³⁸ Tyto narativy metadiegetické roviny zde plní funkci tematickou – jsou analogií k tomu, co se děje skutečné Janě.

Vedle těchto narativů jsou v knize zastoupena ještě vyprávění zachycující minulost postav, která plní explikativní funkci (vysvětlují, jaké události předcházely současné situaci).

Hierarchizace filmových rovin už však tak rozmanitá není. Ve filmu se totiž nenacházejí žádná vložená vyprávění, sledujeme pouze dění *ted' a tady*. Vzhledem faktu, že vypravěč – oko kamery se pohybuje ve světě postav se domníváme, že se vyskytuje v intradiegetické rovině (už jen z toho důvodu, že nedává najevo žádný odstup od dění, nevyužívá již zmiňovaného vypravěčského komentáře v tomto případě např. typu: „*Chtěl bych Vám vyprávět příběh, který se odehrál tehdy a tehdy,*“ a ani takovou možnost nic jiného nenaznačuje). Řekli bychom tedy, že *oko kamery* je na stejné úrovni jako vyprávění, tedy v rovině intradiegetické.

2.2.2 Vypravěč, vyprávěcí situace

Vypravěč našeho příběhu vykazuje znaky vševědoucnosti a extradiegetičnosti³⁹: „*Dveře ještě tiše vrzly, klika lehce klapla. Plamének svíčky se protáhl štěrbinou. Je tma, je ticho. Napjaté tělo Janino se uvolní. Mysl, jako kůže bubnu vibrující pod údery dojmů, se ztiší a spočine. První noc v novém světě. Snad posléze zas v útočišti, kde není třeba se bát zloby a čekat krutost, být obelhán a vyhnán znovu o číslo dál.*“⁴⁰ Často

³⁸ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 25.

³⁹ GENETTE, GÉRARD: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

⁴⁰ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 10.

však, bez předchozího upozornění, zdánlivě libovolně a téměř nenápadně přebírá, jak již bylo řečeno fokalizace jednotlivých postav: „(...) *Telátko se vylíhlo, mokré a k pláči neohrabané, a kráva je líže ostrým jazykem a postrkuje sem a tam. Oči má jako rozpuklý kaštan hnědé a bílé a mokrý růžový čenich. Máme teď kozu a tři kůzlata, skotačivá a nezbedná.*“⁴¹ Slovo *máme*, které se zřetelně nachází v pásmu vypravěče, ukazuje na to, že „*tím, kdo mluví*“ by měla být některá z postav – fokalizátor, v tomto případě zřejmě Jana – tedy postava homodiegetická v intradiegetické rovině. V jinak spisovné promluvě vypravěče se také výjimečně objevuje stylově zabarvené lexikum, např.: *Maryka se uvítá s tetou, polubaju se na obě tváře, i Jana dostane srdečnou pusou.*“⁴²

Objektivní vyprávění vševědouceho vypravěče se dále v románu střídá s neznačenou přímou řečí, která se tak stává součástí vypravěčské promluvy⁴³ („*Naplněna jeho záhadnou krásou modlí se beze slov, pouhými obrysy pocitů, intuitivních dohadů a plachou bází cudného srdce. Bože, co si počnu se svým zmatkem. Co si počnu s očima toho člověka, které jsou plné něhy a bolesti. Co s jeho hlasem, ve kterém křičí hladové srdce a vzkříšené sny a toužení dávno zašlých let.*“⁴⁴) a také s polopřímou řečí („*Paula se rozhodla snadno. Zůstane tady s koňmi přes žně. Potom? Pak přece odjede na čas někam do kláštera. Ostatně má svůj výměnek. Martina zůstane v městečku. Žalost odloučení prožila už jednou a má jí provždy dost. Petronila zatím neví, půjde-li s sebou nebo zůstane zde. Ví jen, že teď nenávidí celý svět ještě víc než předtím. Hlavně ty mrchy, ty vlaštovky proklate, bo jednak člověku na hlavu seru, potfory ošklivé.*“⁴⁵). Takovéto použití neutralizovaných rysů jazykové výstavby⁴⁶ ukazuje na kolísání mezi vypravěčem objektivním a subjektivním. Připustíme-li navíc výskyt i smíšené řeči, pak začneme-li uvažovat v intencích Doleželových Narativních způsobů, lze konstatovat, že námi navržené vymezení odpovídá Doleželem definované subjektivní Er-formě, která „*má své východisko v promluvové modifikaci*“⁴⁷, která si *přisvojuje primární vypravěčské funkce.*“⁴⁸

⁴¹ Tamtéž, s. 48.

⁴² Tamtéž, s. 57.

⁴³ V našem případě se neznačená přímá řeč objevuje nejčastěji v těch případech, ve kterých se jedná o vnitřní monology, popř. postavy nemohou nebo nechtějí vyslovit svůj komentář nahlas

⁴⁴ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 113.

⁴⁵ Tamtéž, 1962, s. 49.

⁴⁶ DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

⁴⁷ Modifikací je v tomto případě smíšená řeč: DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

⁴⁸ Tamtéž, s. 45.

Nyní se podíváme na problém také z hlediska Stanzelovy *Teorie vyprávění*. Zkoumané vyprávění probíhá v er-formě, tedy ve třetí osobě singuláru. Vyprávěcí situaci bychom vytyčili na hranici autorské vyprávěcí situace a vyprávěcí situace personální. Dále shledáváme, že v románu dochází ke směřování vševědoucího vypravěče s reflektorem, na které ukazuje především užití polopřímé řeči a neodporuje mu ani er-formové vyprávění. Jsme tedy na hranici vnitřní a vnější perspektivy. Tomuto prostoru vytyčenému na Stanzelově typologickém kruhu odpovídá hranice oblasti identity a neidentity existenciálních oblastí vypravěče a postav.

Problematika filmového vypravěče je poměrně složitá. Někteří teoretici vůbec neuznávají jeho existenci⁴⁹, jiní jsou naopak přesvědčeni o tom, že existenci filmového vypravěče nelze popřít. Například Chatman si představuje filmového vypravěče jako: „*Všudypřítomného činitele, který předvádí (...). Onen vypravěč není člověk. (...) To filmový vypravěč předvádí film, ačkoli může při vzácných příležitostech (...) být nahrazen jedním nebo více ‚vyprávěcími‘ hlasy na plátně nebo mimo plátno.*“⁵⁰ My s Chatmanem souhlasíme a myslíme si, že je skutečně možné filmového vypravěče vymežit.

Pustíme-li se do analýzy vypravěče námi zkoumaného filmu, ve smyslu Stanzelovy teorie vyprávění pak zjišťujeme, že typologie vypravěče se nachází na hranici personální VS s VS první osoby, v místě, kde se objevuje vypravěč označovaný jako oko kamery – vidíme pouze to, co oko kamery ukáže. To, co se děje v nitru postav se dovídáme pouze z jejich gest a chování. Jedná se o vnitřní perspektivu a hranici ich-formy s er-formou.

⁴⁹ BORDWELL, DAVID – THOMPSON, KRISTIN: *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.

⁵⁰ CHATMAN, SEYMOUR: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2000.

2.3 Čas vyprávění

2.3.1 Pořádek

Časem vyprávění je vyprávění z části simultánní a z části pozdější, vypravěč se snaží proniknout do centra dění. Vymezili jsme v knize celkem čtyřicet jedna základních časových rovin⁵¹ (Tabulka č. 1), které jsou seřazeny podle chronologické posloupnosti.

Analeptické odchylky od prvotního narativu	Prvotní narativ
1. staré příběhy tetky Karolinky	8. první Janiny dny, všednodenní běh domácnosti
2. minulost tetky Karolinky	
3. minulost Petronily	9. Jana poprvé ukázána městu
4. minulost tety Kláry	10. otčímův odjezd
4a. tetino první manželství	11. život v domě bez otčíma
4b. tetino druhé manželství	12. návštěva otčímovy rodiny
4c. tetino seznámení se s Robertem, počátek třetího manželství	13. přípravy ke stěhování
5. minulost Martiny	14. příjezd otčíma
6. minulost otčíma Roberta	15. Matiční den
7. minulost Jany	16. po návratu z Matičního dne, otčím přestává jezdit pravidelně domů
	17. otčímovo přeložení do Prahy
	18. každodenní život v Rozvadově
	19. Robertův noční příjezd, krátký pobyt
	20. Jana se seznamuje s <i>havrany</i>
	21. tetino první <i>srdcetřesení</i>
	22. zima, zabijačka karty
	23. advent, Vánoce, otčímovo vyznání
	24. Klára stůně, Robert přivádí doktora
	25. výlet na nákupy
	26. dopis Robertovi, připomínka stěhování
	27. psaní od Roberta, záchvat mrtvice
	28. příjezd otčíma za tetou
	29. otčím prozrazuje Janě, že mu zbývá sedm měsíců života
	30. tetička se uzdravuje, dává to na odiv
	31. Jana dostává psíčka
	32. návštěva Gertrudy, <i>podivného spáče</i>
	33. cesta do Opavy, prohlídka bytu
	34. Jana dostává nabídku od doktora
	35. ošetřování tetičky, otčímovy poslední

⁵¹ Vybrali jsme pouze základní časové roviny.

	dny
	36. útok na psa
	37. zavedení elektrického proudu
	38. balení do Opavy, Janin špatný psych.
	stav
	39. otčím do Opavy
	40. smrt Roberta, smrt Kláry
	41. Janin odchod

Tabulka 1: časové roviny v románu

Ve vyprávění jsou roviny poskládány následovně: 8, 7, 9, 3, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 4a, 14, 15, 16, 17, 18, 1, 19, 4b, 20, 21, 6, 4c, 22, 2, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41. Prvotním narativem jsou roviny 8-41. Analeptické jsou pak roviny 1-7. Ve většině případů se jedná analepse homodiegetické, externí, tj. odehrávající se před výchozím časovým bodem prvotního narativu (např. když je popisována minulost tety či otčíma). Bylo již naznačeno, že tyto analepse jsou samostatnými naracemi, které plní v příběhu určité funkce (např. vyprávění o minulosti postavy, které se nachází metadiegetické rovině, má nejčastěji explikativní funkci). V příběhu je také užita analepse heterodiegetické, externí, kterou jsou příběhy tetky Karolinky o dřívějších dobách. Někdy se také objevují analepse homodiegetické, interní, které se vrací v narativu zpět, často však pouze jako krátké zmínky: „*Toto se rozhodlo v Opavě, v podvečer Matičního dne, v té hlavě opřené o okenní rám, a z toho není odvolání a z toho není záchrany.*“⁵²

V textu se nenacházejí žádné prolepsy, často však dochází k amorcím⁵³, tj. k předzvěsti budoucí události: „*Nejsou to ani slova, je to zvuk, který mluví, teplý a těžký tón, který poutá sluch mužův a štěrbinou, otevřevší se s lehkou bolestí, proudí do hlubiny jeho nitra.*“⁵⁴ Stejně tak je amorcí Robertovo přiznání, že mu zbývá sedm měsíců života.

Časem vyprávění ve filmu je vyprávění simultánní, jak již ostatně bylo nastíněno výše. Jednotlivé události příběhu se odehrávají chronologicky za sebou. Ve zkoumaném filmu nejsou žádné prolepsy (flashforward), specifickým a těžko analyzovatelným jevem jsou však analepse (či flashbacky, užíjeme-li pro film častější terminologii). Analepse totiž ve filmu nejsou ztvárněny samostatným filmovým rámem, který by nás

⁵² GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 90.

⁵³ GENETTE, GÉRARD: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

⁵⁴ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 10.

kupříkladu přenesl do minulosti. V promluvách postav však zaznamenáváme cosi jako analeptické odkazování. Např. odkaz k minulosti Jany se nachází v obrazu z prvního večera u Rýdlových. Klára zde vysloví přibližně toto: *Chudák vaše maminka, ta nešťastná válka*. Domníváme se, že tato konkrétní věta má jistou analeptickou funkci, a to funkci explikativní. Vysvětluje nám totiž nastalou situaci. Divákovi je nyní jasné, že Jana přichází do rodiny Rýdla, protože zřejmě osiřela a nyní získává nový domov. K podobné zmínce, pak dojde ještě jednou, téměř ke konci filmu. Klára zde připomene Janě, že je jí povinna vděčností, *za to, že ji vytáhla z kláštera*. Tato výpověď doplňuje již zmiňovanou první o informaci, že poté co Jana osiřela, se dostala do kláštera a odkud byla poslána k Rýdlům. Považujeme tedy tyto téměř neznatelné odkazy k minulosti postav za analeptické s explikativní funkcí.

Mnohem častěji však dochází k amorcím. Nejčastějším prostředkem amorce je využití dramatické nediegetické hudby. Ta se objevuje např. hned úvodní scéně, v okamžiku, kdy divák sleduje přijíždějící vlak – hudba navozuje atmosféru filmu a předznamenává budoucí tragédii, která ve filmu proběhne. Ve scéně, ve které je Jana považována za Rýdlovu ženu je naopak využita diegetická hudba, která v klíčovém okamžiku se přiblíží a začne hlučně hrát. Podtrhuje nejen dramatičnost scény, překvapení postav, ale také anticipuje budoucí změnu chování Roberta ke Kláře a jeho uvědomění si vztahu k Janě.

2.3.2 Trvání

Pod termínem trvání chápeme vztah trvání příběhu a trvání textu. Vymezení tohoto vztahu u literatury je poněkud problematické (ukazatelem by zde musela být např. i rychlost čtení, která je subjektivní u každého čtenáře). Proto je nejčastěji popisováno jako vztah trvání příběhu a délky textu. Naproti tomu ve filmovém médiu to již problém není, je možné zde posoudit vztah trvání příběhu a trvání filmu (jeho stopáž).

V knize se příběh odehrává v období necelých dvou let (začíná na jaře: „*Skupinu pohlí tma, plná vlhkosti. Jarní vítr zhluboka duje, pod nohama se převaluje bláto, a na samý okraj cesty plazí se z hlubiny černa po stranách kotouče mlhy,*“⁵⁵ a končí na podzim dalšího roku: „*Patnáctého října. Kýžený den, kdy měla do slepých uliček slavně vplouti velká archa stěhovacího vozu, přijmout a naložit věci domova a odplouti s nimi*

⁵⁵ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 10.

na pahorek v zemi zaslíbené.“⁵⁶ Lze tedy konstatovat, že na 235 stranách je vylíčeno vyprávění v trvání přibližně dvaadvaceti měsíců.

Narativní tempo prozaického příběhu je anisochronické, tedy neustále narušováno a to zrychlováno i zpomalováno. Objevují se v něm deskriptivní pauzy, úvahy, elipsy, shrnutí a také již výše zmíněné analepse.

Deskriptivní pauza, tedy prostředek maximálně zpomalující narativní tempo, je například v této části: „*Přes úzkou mezírku kupecké uličky, vzadu za kůlnou se zvěrolékařovým kočárem, choulí se Karolinčin domek. Stojí na travnatém prostranství. Záhonek před záspí, okénka jako jasné oči, na prkénku červený muškát a fuchsie. Plůtek dělí chaloupku a prostranství od zahrádky jako dlaň.*“⁵⁷

Úvahové pasáže, které rovněž zpomalují narativní tempo, se vyskytují ve vnitřních monolozích postav: „*Ano zajisté, je to zcela správné a zcela jasné, že se vzdaluje chodbou v tetině náruči. Je to zcela nesmyslné a zcela hloupé, že to bolí. Co vlastně bolí? Vždyť i ty rozšlapané a šouravé bačkory tetiny bolí. i ta kroužkovaná modrá spodnička, i ten tajtrlíček, to všechno bolí. To všechno k tomu člověku nepatří, je to směšné a trapné a neslučitelné s jeho osobností. a přece v tom neodlučitelně vězí. Je to jako jeho kůže a srst, kterou nemůže svléci.*“⁵⁸

Poměrně častým prostředkem je elipsa. V průběhu vyprávění jsou pro nás důležité pouze hlavní momenty, čas mezi nimi je pak elipticky vynecháván. Taková situace je např. ve scéně, kdy přijíždí Robert. Popisován je jeho příjezd, události toho večera, další kapitola však navazuje slovy: „*Otčím pobyl doma všeho všudy tři dny.*“⁵⁹

Na úplném konci knihy se také objevuje shrnutí ve formě novinové zprávy o smrti protagonistů. Tato informace nejen, že je ze své podstaty urychluje narativní tempo, ale je v tomto případě i nadbytečná, protože o smrti Roberta a Kláry čtenář už ví.

Samozřejmě se vyskytují i scény, které jsou vyprávěny v reálném čase, takové pasáže jsou například místa s přímou řečí postav.

Jak jsme již řekli, je mnohem snazší určit trvání ve filmu. Podle scénáře odvozujeme, že příběh probíhá od dubna do května následujícího roku, tedy v době kratší než v knize. Toto vše je ve stopáži (screen duration / running time)⁶⁰ 92 minut. Scény filmu probíhají v reálném čase, nedochází v nich ke zrychlování ani

⁵⁶ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 237.

⁵⁷ Tamtéž, s. 30.

⁵⁸ Tamtéž, s. 110.

⁵⁹ Tamtéž, s. 119.

⁶⁰ BORDWELL, DAVID – THOMPSON, KRISTIN: *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.

zpomalování. Mezi jednotlivými scénami je pak velmi častá elipsa, která vynechává nadbytečné úseky. Např. vidíme Kláru, Janu a Roberta ve vlaku, pak je použit zatmívací⁶¹ stříh a následně se ocitáme na stavbě v Opavě. Vynechán je tedy zbytek cesty vlakem a cesta z nádraží na stavbu. Tato část by byla nadbytečná. Pro diváka navíc není složité si vynechané dění odvodit.

2.3.3 Frekvence

Literární vyprávění je převážně singulativní, časté je také vyprávění iterativní. Domníváme se, že takové vyprávění se týká v našem případě dějů, které se opakují každý den, zcela stejně: „*V téže míse se už umyla Petronila, Martina a bude se nakonec mít i paní domu. Pak ustele Jana postel, urovná její plochu rovně jako stůl a pokryje ji záhonem růží, žlutých a červených. Potom se Jana češe. (...) Hned v prvních dnech otevřely se jednou ráno tiše dveře ložnice. Vchází paní. Její střízlivý pohled se zažehne okouzlen (...)*“⁶² Z naší ukázky soudíme, že její část až k místu, kde se Jana češe je iterativním vyprávěním. K jeho vyjádření je využito hlavně futurum, které vyjadřuje, podle našeho názoru stálou platnost těchto dějů.

Filmové vyprávění v analyzovaném filmu je výhradně singulativní. Scény probíhají jednou, nejsou opakovány a ani postavy k nim dále neodkazují. Nenacházíme v něm žádný jiný druh frekvence.

2.4 Postavy a jejich vykreslení

Při pokusu o charakterizaci postav jsme došli k názoru, že jsou v obou zkoumaných dílech vykresleny stejně (nebo přinejmenším velmi podobně). Filmaři volili herce stejných typů, kteří odpovídali knižní předloze (všimněme si ve filmu například Janiných dlouhých copů v úvodních scénách či nápadné podoby Jiřiny Šejbalové s postavou Kláry). Stejně tak se dle našeho názoru, shoduje i většina rysů odpovídajících vnitřní charakteristice. Nebudeme tedy postavy charakterizovat odděleně, ale pokusíme se o jediný shrnující profil každé z hlavních postav. Pokud bychom našli nějaké výrazné odchylky, kterými se adaptace odlišuje v tomto bodě od předlohy, poukážeme na ně na příslušných místech analýzy.

⁶¹ Typ stříhu, při kterém vše postupně ztmavne.

⁶² GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 17.

2.5.1 Vnější charakteristika, vnitřní charakteristika

Jana je v obou médiích popsána jako štíhlá, urostlá dívka s, jak jsme již zmiňovali, dlouhými vlasy spletenými do copů („(...) *má krásné vlasy, rozplete copy a stojí zahalena pláštěm zvlněným, lesklým, hluboce hnědým, dlouhým až po kolena*“⁶³). Jana je velmi, až nezdravě hubená (filmaři si s tímto faktem poradili tak, že kostýmy postavy, především úbor, ve kterém je Jana poprvé představena městečku, je alespoň o číslo větší a Jana se v něm tak doslova ztrácí), má bledý obličej, kterému vévodí *podivuhodné* oči. Její vyhublost a bledost jsou důsledkem prožitých strastí avšak pod dohledem Kláry, podle které je bledá a hladová barva „*v tak příkrém rozporu s tradicí tohoto domu*“⁶⁴, se Jana brzy *vykrmí* a její ústa jsou nakonec tak rudá, že ji Klára dokonce podezřívá z použití rtěnky.

Povahou je Jana zpočátku sice ostýchavá a v prvních okamžicích možná i vystrašená („*Jana sestoupí ze schůdků. Pára ovine její nohy jako pouto, ochromující bázeň znemožňuje každý pohyb. Ústa jsou vyprahlá a bez zvuku.*“⁶⁵), ale jak se pomalu rozhlíží v novém prostředí, zjišťujeme, že je velmi živá, nápaditá, bezprostřední a veselá. Ve filmovém zpracování nás na tento fakt upozorňují především její veselé a rozzářené oči, v knize pak její chuť s jakou se pouští do úmorných domácích povinností a nadšení s jakým tráví své večery s otčímem. Po Robertově odchodu z Rozvadova, pocítujeme v Janině chování a prožívání určité změny (toto je mnohem nápadnější ve filmu, protože v jeho vyprávění nemá Jana možnost utéci z dosahu Kláry, kdežto v knize uniká do domku tetky Karolinky a k pěti *havranům*). Jana začíná být tichá a zamyšlená (ve filmu například ve scéně, ve které se teta chlubí paní Schilingerové, že pojedou na slavnost do Opavy, Jana nepromluví ani slovo a jen přitakává). Ožívá jen v přítomnosti Roberta (a to, především v knize, ve filmu jí jeho přítomnost způsobuje v závěrečných scénách spíše muka), popř. dostane-li se z Klářina dosahu.

Jana si své pěstouny nejprve velmi oblíbí. Teta, ač přísná a rázná, se k ní chová téměř mateřsky. Jana nejprve nechápe, proč má Klára (tak příjemná a milá paní) tolik nepřátel a pokládá tuto skutečnost za nějaký hrozný omyl. Postupně však odhaluje pravou tetinu tvář. Přes zděšení, které v ní toto poznání vyvolává, cítí se *žlutým*

⁶³ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 17.

⁶⁴ Tamtéž, s. 28.

⁶⁵ Tamtéž, s. 10.

stvořením soucit a zůstává s ní až do úplného konce (v knize, je hlavním důvodem Janina setrvání Robertova choroba, ve filmu je to hlavně soucit a pocit, že ji teta potřebuje). Otčím se pak stává Janiným vzorem a učitelem hodným obdivu. Jejich budoucí vztah je již dopředu předznamenán: „*Děvče se zadívá do jeho očí se strašnou touhou víry. Neodpovídá. i muž se zamlčí, dojat hlubokou vroucností Janina pohledu. Zamyšlení obou, bez vyjádření i formy, spíš pouhý pocit, který je naplňuje, mluví za ně beze slov. Jana cítí proud vlídnosti a povzbuzování, pohodu, důvěry a pevnost záštity. Mužovým srdcem provál záchvěv lítostné něhy.*“⁶⁶

Robert je muž urostlý, svěží a oproti své ženě překvapivě mladý. Má výrazné pevné rysy, které doposud nebrázdí množství vrásek a jeho rudá ústa jsou rámována černými vousy. Má velmi příjemný hlas a se svou vadou řeči se sebevědomě vyrovnává. Je charismatický a jeho přítomnost má na jeho dvě blízké ženy téměř elektrizující a uklidňující účinek: „*Bere rozechvělou ruku děvčete pevným hmatem do široké dlaně. Z dlaně i z hlubokého, volného hlasu vlévá se proud uklidnění do Janiny zmatené hlavy.*“⁶⁷

Otčím je klidný, vyrovnaný, vstřícný a usměvavý. Rád žertuje, např. ve scéně, kde Janu upozorňuje, že *bude přísně bdít nad jejími pokroky* v domácích pracích. Domníváme se, že do příchodu děvčete je se svým dosavadním životem víceméně spokojený. V průběhu vyprávění se však začíná cítit v přítomnosti obou žen, Jany a Kláry, nesvůj. Pozorujeme také, že se chová jinak, když je s Janou *sám*⁶⁸ (v takových chvílích v sobě často nachází mladickou zapálenost a nadšeně Janu vyučuje) a jiný je, když je v jeho blízkosti i Klára. Robert, který v těchto okamžicích pravděpodobně porovnává obě ženy, bývá najednou téměř bez života a jeho oči se vyprazdňují.

Postupem času se však i Robert, stejně jako Jana, proměňuje. Stává se také tichým a zamlklým, ovšem z jiného důvodu než Jana. U Roberta jde zřejmě o jeho uvědomění si své nespokojenosti v manželství (vždyť Jana je v porovnání s Klárou tak krásná ve své bezprostřednosti!). Zlomový okamžik nastává ve chvíli, ve které je Robert ztrapněn Klárou (ustřížením chlupu vyrůstajícího na jeho čele, a to ještě v té nejnevhodnější chvíli) a rozhoduje se opustit své město (takto, poněkud zjednodušeně, dojde k Robertově rozhodnutí ve filmu, v knize jde o dlouhodobý vývoj a rozhodování).

⁶⁶GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 13.

⁶⁷ Tamtéž, s. 10.

⁶⁸ Ve skutečnosti Robert s Janou není téměř nikdy úplně sám, máme tím na mysli okamžiky, ve kterých ve společné debatě oba zcela zapomínají na přítomnost Kláry.

Filmový Robert se nejostřeji liší od toho knižního v otázkách zbabělosti. Zatímco ten filmový si libuje v planém slibování a čeká, že se vše nějak vyřeší samo, tak ten knižní je odhodlán bojovat, avšak na vrcholu sil ho náhle sráží zpráva o smrtelné nemoci. Postava, zoufalá bezvýchodností situace, se Jany dobrovolně vzdává.

Robert, pan starosta, je osobností bezesporu velmi váženou. Jako zvěrolékař je volán výhradně pokud je to skutečně nutné. Je ovšem také osobností, která především z vděčnosti setrvává v područí své panovačné ženy.

Klára je popisována jako žlutý stín s šedivým, pátravým pohledem. Jana je udivena jejím stářím v porovnání s Robertem. Vedle Roberta je natolik sešlá, obličej zrytý vráskami, že si Jana mimoděk klade otázku „*jak je to možné, že paní nezanechává krvavých stop?*“⁶⁹ Má žluté ruce, pokryté stařeckými hnědými skvrnkami. Oproti Janě má jen velmi málo vlasů, které na temeni tvoří směšný, úzký copánek. Obléká se velmi výstředně, Janě se nelíbí její styl – křiklavé barvy, modré a červené spodničky, záplava proužků a puntíků, podle Jany zcela bez vkusu a hravosti.

Postava tety Kláry je, myslíme, velmi falešná. Snaží se zanechat dobrý dojem a působí tak naoko příjemně, avšak v dalším okamžiku ukazuje bez okolků svou přísnost a odtazitost. Je zvyklá rozkazovat. Klára nežádá, ale poroučí a nesmíří se s projevy nesouhlasu. Často je přísná, pomlouvačná a věří, že jen ona má pravdu. Už v úvodní scéně Klára sice přátelsky přivítá Janu, hned záhy však udílí rozkazy a snaží se ukázat *kdo je kdo*. Je energická a tuto svou energii si vybíjí v péči o Roberta, později na popohánění služek a Jany.

Teta je často v našem vyprávění kladena do kontrastu s Janou (do kontrastů, které si nejbolestněji uvědomuje především Robert). Jedná se např. o tyto situace: Zatímco Klára je unavena z jarního vzduchu (abychom upřesnili, ve filmu ušla od kočáru ani ne pět set metrů), Jana se bezstarostně honí za motýlem. Další takovou scénou je už zmiňovaná hra na harmonium zakončená Robertovou potupou. Ve filmu⁷⁰ tato scéna probíhá tak, že Jana se o nástroj opírá, aby viděla Robertovi do tváře, sledujeme výměnu pohledů, Jana s Robertem se na sebe dívají, kamera to zachycuje změnou pohledů – jednou se dívá očima Jany, podruhé Robertovými. Soudíme, že Klára nikdy neprojevila tolik zájmu o jeho hru a že jej nikdy nesledovala takto opřena o harmonium. Podle scény, která ve filmu nastává mnohem později, si myslíme, že má

⁶⁹ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 19.

⁷⁰ Podobně je tato situace popsána i v knize.

Klára ve zvyku přistupovat k hráči zezadu a brát jej mateřsky za ramena. To se však pohybujeme spíše v intencích filmu, avšak myslíme si, že tato konkrétní scéna je dostatečně ilustrativní, a potvrzuje tak naše tvrzení.

2.5.3 Psychologické profily

V našem rozboru nesmíme a ani nechceme opomenout skutečnost, že zkoumaný román patří do oblasti psychologické prózy, a že také film toto psychologické zaměření akcentuje. Tento analytický úmysl je podporován mimo jiné faktem, že postavy z centra našeho zájmu jsou vnitřně mnohohrstevnaté a detailně psychologicky prokreslené.

Původně jsme chtěli vycházet výhradně z psychoanalýzy (zvolili jsme Freudův psychoanalytický model, rozšířený Annou Freudovou o obranné mechanismy Ega), avšak došli jsme k názoru, že by do analýzy postav bylo vhodné zařadit také některé poznatky z typologie osobnosti. Zvolili jsme Kretschmerovu typologii osobnosti a temperamentovou typologii Eysenkovu. Chtěli bychom na tomto místě zdůraznit, že se jedná teorie, které mají čistě popisný charakter a jimi vymezené typy mají funkci spíše orientační (tzn., že osobnost, která do této charakteristiky přesně zapadá, je spíše hraniční, zatímco většina ostatních osobností je někde na pomezí několika typů).

Začněme naše rozboru v opačném sledu než v předchozí části, postavou Kláry, která je, podle našeho názoru ze všech postav psychologicky nejvýraznější a nejvyhraněnější. Podle jejího filmového zobrazení a vykreslení v románu bychom ji zařadili k pyknickému typu postavy, kterému odpovídá „*menší výška, krátké končetiny, kulatý obličej, krátký silný krk, (...) sklon k tloustnutí*“⁷¹ Tento typ člověka je charakterizován především častým střídáním nálad: „*Škoda však, že teta dovolí hrát jen velmi zřídka. Někdy v ní nástroj vyvolává tiché a důvěrné vzpomínky a náladu smířenou a plnou naděje. Někdy však jeho hlas rozpoutá pocit utržené křivdy, opuštěnosti a bezmoci. Teta si ostrým pokřikem vyžádá ticho a je na delší dobu po hraní.*“⁷² Dále pak má sklon k myšlení spíše konkrétnímu než abstraktnímu: „*Teta zná své město už několik let. Nemá děti, nemá starosti. Její duševní život je jednoduchý a bez problémů. Tu a tam ji zlobí malé věci od malých lidí.*“⁷³ Klára je také, v souladu s vymezeným typem, požitkářská a praktická, v některých případech (zvláště má-li dobrou náladu)

⁷¹ HARTL, PAVEL – HARTLOVÁ, HELENA. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000, s. 633.

⁷² GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 105.

⁷³ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 29.

dokáže být i srdečná (budeme předpokládat, že ne všechny její návaly náhlé srdečnosti jsou čirou přetvářkou). Stejně tak v souladu s Eysenkovou teorií se domníváme, že Klára je typem temperamentu cholerik. Je tedy často neklidná až útočná, impulzivní a aktivní. Po dobu, kdy Robert je stále ještě v Rozvadově si Klára vybíjí tuto svou přebytečnou cholerickou energii převážně v domácích pracích a v úkolování služebnictva, po jeho odchodu se stává terčem jejích nálad Jana.

Jak jsme již zmínili, je Klára v myšlení spíše jednoduchá a ve svém životě se nezaobírá žádnými složitějšími duševními pochody. Z jejího požitkářství a neutuchající touhy po uspokojování vlastních potřeb (tuto tezi potvrzují hlavně pasáže, ve kterých Klára vykládá o svých dřívějších manželstvích, zvláště o tom druhém) soudíme, že u ní převažuje často princip slasti nad principem reality. Tato její silná pudovost ukazuje na to, že převládající složkou Klářiny osobnosti je složka Id, která je neustále v konfliktu s Egem. Právě v tomto souboji vytváří Ego obranné mechanismy, u Kláry pozorujeme především přesun. Klára svůj vztek na Roberta a své neuspokojené potřeby přenáší na jiné osoby ve svém okolí. Těmi jsou především její *gezahlten Feinde*⁷⁴, tedy služebné, které pozoruje ostřížím zrakem a podezřívá ze všemožných krádeží a nepravostí v domě, které trestá a kárá. Dalším mechanismem, který Klářina osobnost uplatňuje je negace. Klára si nikdy nepřipustí, že Robert odešel do Opavy její vinnou, nepřizná, že ona je tím, kdo odstartoval jeho opavskou izolaci, bude raději věřit tomu, že jeho přítomnost tam je nezbytná, že to nelze zařídit jinak. Posledním obranným mechanismem, který jsme u Kláry zaznamenali, je útek do fantazie: Klára neustále přemítá a fantazíruje, jaké to bude v Opavě, připomíná, že budou chodit k Jelínkovi na čokoládu, večer pak do divadla... Přesto jí v hloubi duše musí být jasné (po všech těch průtahách a odkladech), že stěhování do Opavy se konat nebude, stejně tak jako tuto skutečnost pochopila Jana.

Myslíme si, že Klára je nevyspělý a nevyzrálý jedinec. Na tuto skutečnost ukazuje především převládající složka Id nebo také fakt, že její nejčastější reakcí na náhlou, neočekávanou situaci je tzv. primární úzkost. Ta znamená náhlou paniku a pocity bezmoci. Film tyto její stavy zobrazuje velmi realisticky – například ve scéně, ve které se Klára dozví, že Robert odjíždí do Prahy, se Klára chová dětinsky, jakoby jí *vzali oblíbenou hračku*. Stejně jako dítě si umiňuje, že pokud s ním odejde do Opavy,

⁷⁴ Vyrážování nepřátel.

tak nechce v divadle zamluvená křesla, ale *kdyžtak lóži* (ve filmu bravurně předneseno i s popotahováním, podobným dětskému).

Klářiným absolutním protikladem je Jana, astenický typ, vyznačující se „*štíhlou postavou, dlouhými končetinami, dlouhým, úzkým hrudníkem, jemnou kostrou, tenkou kůží s malým množstvím podkožního tuku.*“⁷⁵ Jana dokáže být tichá, v otázkách svých nehlubších pocitů (její vztah k Robertovi) je spíše introvertní, domníváme se, že je velmi senzitivní a věří v osudovost. Řekli bychom, že je povahy sangvinické: je zvědavá, nenucená, čilá a optimistická. V průběhu vyprávění však získává rysy spíše osobnosti melancholické: začíná být mnohem tišší, úzkostná (film ukazuje dobře vrchol její úzkosti ve scéně, která prezentuje nekonečnou partii karet a Jana je nutkána vyběhnout ven) a také pesimistická (na konci filmového vyprávění již nevěří v dobrý konec s Robertem).

Na rozdíl od Kláry má u Jany hlavní slovo princip reality (snaží se netoužit po Robertovi, nikdy si nepředstavuje samu sebe s ním, uvědomuje si, že patří jiné ženě). i u Jany rozpoznáváme řadu obranných mechanismů, pomocí nichž se snaží zachovat si, ve stále se vyhrocující situaci vlastní rozum. Stejně jako Klára, i Jana uniká do fantazie. V jejím případě jde však o fantazii nápaditou, takovou, která nevylepší realitu, ale pomáhá ji učinit snesitelnější. Jana si už od počátku knihy sní své pohádky, vystupuje v nich však v roli obdobné jako ve skutečnosti (o Janiných pohádkách v knize se ještě zmíníme, avšak i film na ně krátce poukazuje: Vracíme se opět ke scéně jarní procházky: Jana se honí za nezbedným motýlem a svou *kořist* přináší *strážci města*). Dále Janina osobnost užívá metody potlačení: snaží se zlé myšlenky zahnat, tváří se, že se vlastně nic neděje (již bylo popisováno, jak Jana přehlíží tetiny špatnosti a stále s ní má soucit). Jana je však podle nás silnou osobností, trpělivě snášející rány (i přes svou vnitřní něžnost a zranitelnost). Z pobytu v Rozvadově si možná odnáší těžké šrámy na duši, tyto rány jí ale výrazněji neublížily (pokud můžeme soudit) a naopak odchází silnější, vyrovnanější a rozhodně už dospělá.

Robert je typem atletickým, který se vyznačuje „*dobře vyvinutou kostrou a svalstvem, klenutým hrudníkem (...) širokými rameny.*“ Popisovaný typ odpovídá postavě Roberta ve filmu i v románu: „*(...) muž s obnaženým trupem, pevným, svěžím,*

⁷⁵ HARTL, PAVEL – HARTLOVÁ, HELENA. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000, s. 632.

*s tmavou srstí na prsou, se zády rozdělenými kolmou hlubokou rýhou.*⁷⁶ Atletik je Kretschmerem považován za osobnost klidnou, vyrovnanou, bez sklonu k patologickým odchylkám. o Robertovi bychom řekli, že je povahy spíše flegmatické: je vyrovnaný, velmi se ovládá, ale také je spolehlivý a klidný. Dokáže však být také sangvinicky optimistický a společenský. To, že se v Robertovi skloubí tyto dva typy, jen potvrzuje onen fakt, že od plně rozvinuté, dospělé osobnosti nelze očekávat, že bude zcela *jednoznačným typem*.

Psychoanalytická analýza postavy Roberta je, podle našeho názoru, nejsložitější. Víme sice, že Robert koktá, můžeme se však jen dohadovat, zda toto koktání není také nějakým obranným mechanismem – somatizací z dob jeho dětských let. Nedovídáme se příliš mnoho ani o jeho současném duševním životě, o jeho nejvnitřnějších pocitech. Přesto však soudíme, že jeho mladické spojení s Klárou bylo vedeno především uspokojením principu slasti. Později však Robert v pravém smyslu slova dospívá a s nastolujícím se principem reality si uvědomuje své duševní strádání v tomto nerovném svazku. Svůj souboj Ega se Superegem (nejraději by opustil Kláru a začal s Janou nový život, ví však, že z morálního hlediska by to bylo špatné, nedokáže se tak ke Kláře zachovat, cítí k ní vděčnost – pomohla mu přeci vybudovat kariéru), řeší obranným mechanismem izolace – rozhoduje se opustit svůj současný život i vše, co vybudoval. Odchod vidí jako nejlepší možné řešení. Jak již bylo řečeno, Robert je osobností vcelku vyrovnanou, která svádí svůj boj především s morálními závazky. Z nich plyne jeho filmová zbabělost a také to, že se Jany vzdává, když zjistí, že se nachází na pokraji smrti. Robert těmto morálním závazkům zůstane věrný až do úplného konce (ve filmu je od nich osvobozen Klářinou smrtí, ale to je pro něj a Janu již pozdě).

⁷⁶ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 19.

2.5 Prostor příběhu

Prostor v příběhu je „*dimenzí jeho existence*“⁷⁷.

Naše naratologická analýza by nebyla úplná bez krátké zmínky o prostoru, ve kterém se příběh odehrává. Chtěli bychom tím poukázat na fakt, že prostor v našem konkrétním vyprávění nemá jen ornamentální, či dokreslující úlohu, ale má v něm i další funkce⁷⁸. Ve spojitosti s prostorem nás samozřejmě zajímají i možnosti jeho *zobrazení*⁷⁹, a proto se i o nich, ačkoli v této souvislosti možná poněkud nenáležitě, v krátkosti také zmíníme (samozřejmě se pokusíme nalézt takové příklady, které budou ilustrovat oba zmiňované aspekty prostoru). Mimo jiné nás bude také zajímat, zda *zobrazování* prostoru také nějakým způsobem koresponduje s jeho funkcí.

2.5.1 Funkce narativního prostoru

Začneme prostorem nejširším, prostorem již tolikrát popsaným v literatuře, prostorem maloměsta. V našem případě prostor města, resp. maloměsta vystupuje jako prostředí,⁸⁰ ve kterém se nacházejí postavy a jsou tímto prostředím nějakým způsobem determinovány. Maloměsto má své zvláštní zvyky a tradice, čas v něm plyne pomalu a do svého středu málokoho pouští – pocítil to na vlastní kůži i Robert, který se tak obtížně prosazoval: doktor Kakarbolka byl jeho obyvatelům spíše pro smích a nebýt Kláry, starousedlice, pravděpodobně by do něj nikdy úplně nezapadl. Jen Jana toto nepřátelství nepocítí uje, je nebohým sirotkem pod záštitou samotného pana starosty.

Klára je typickou obyvatelkou maloměsta – každého zná a naplní jejího všedního života jsou kromě péče o manžela hlavně drby o obyvatelích. Jen náznak, že by Klára měla tento svůj prostor, na který je silně fixována opustit, vyvolává u ní hysterický záchvat (také umocněný tím, že by měla být po dlouhou dobu bez manžela). a právě tento okamžik ukazuje na příslušnost našich postav k oněm prostorům – teta do něj plně náleží, je jeho součástí. Ani pro Roberta však není lehké jej opustit – tolik se

⁷⁷ CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008, s. 100.

⁷⁸ NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 639.

⁷⁹ Chápeme, že v souvislosti s literárním vyprávěním nelze hovořit o *zobrazení*, ale spíše o *popisu*.

⁸⁰ HODROVÁ, DANIELA: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.

s ním sžil a tolik pro něj udělal. Vidíme také, jak je Jana nad ono maloměstské chování a cítění povznesena. Je zděšena tetinou touhou po špatných zprávách o sousedech.

Druhým, důležitým prostorem, který se ve filmu i knize vyskytuje, je Klářin dům. i on má své vlastnosti, svou funkci. Už samotný fakt, že dům je (ve filmu i knize) představen v noci, anticipuje jeho budoucí úlohu: už na první pohled se nám ve své potměšlosti jeví nepřátelský. V čase, ve kterém je v něm i Robert, je život pro Janu snesitelný (tolik se těší na společné večery u *Aladinovy lampy*). Avšak po Robertově odjezdu, pociťuje Jana v domě úzkost, stává se pro ni místem, ze kterého není úniku. Pro Janu je tedy důležitá možnost odejít do jiného, klidného prostoru – tedy překročit práh domu, který Hodrová chápe jako jeho hranice. Svou oázu klidu nachází Jana v domku u tetky Karolinky. Někdy také má možnost odejít do polí za město, kde se jediné cítí svobodná. Ve filmu ale Jana takovou možnost téměř nemá: tetka Karolinka v něm není a ani vycházky teta nepovoluje. Jana ve filmu z domu doslova utíká ve vyhocených situacích (příjezd Roberta po Klářině mrtvici, nekonečná partie karet – i v této scéně filmový narativ velmi dobře využívá her stínů, které nejenže dodávají situaci další, třetí rozměr, ale také přispívají k vyhocené atmosféře scény). S ohledem na ono symbolické překročení prahu připomínáme situaci, ve které se Jana po prvním popisovaném příkladě vrací zpět do domu. Tato scéna není totiž elipticky vynechána, jak bychom se mohli předpokládat, ale naopak sledujeme její *překročení prahu* doprovázené zvukem zvonku (o kterém budeme ještě hovořit). Domníváme se, že právě tento příklad dobře ilustruje ostré vymezení prostoru a přecházení mezi jednotlivými prostory.

Oba prostory ovlivňují své postavy – maloměsto (představované korzem po náměstí, kostelem a svými význačnými místy) budí dojem privilegovanosti a výjimečnosti, přestože jeho obyvatelé jsou vesměs *pomlouvачní* a neznají téměř nic jiného než své maloměsto (typickým prototypem našeho maloměsta je Klára). Stejně tak dům, může svými vlastnostmi/funkcemi v příběhu působit na postavy a ovlivňovat tak jejich životy.

2.5.2 Možnosti zobrazení prostoru

V následující části se pokusíme na příkladu Klářina domu nastínit, jaké jsou možnosti zobrazení prostoru ve filmovém a knižním vyprávění. Náš dům je recipientovi představen takto: „*Dech domu vyrazí ze dveří jako z úst, drsný, osobitý a silný. Za ním*

váhavě vypluje roztřesená červená záře a smutnou kalužkou se rozleje po dvou schodech na hrbolatý chodník. Jana vchází po kamenných stupních do zející chodby. Za dveřmi ještě pět dubových schodů, vychozených a sténajících, vede do dlouhé chodby. Nad schody napravo stojí prádelník a na něm červená noční lampička svítí do hlouby chodby.“⁸¹ Sled obrazů, který pozoruje čtenář jeden za druhým, jakoby do domu opravdu vstupoval, ukazuje na to, že scéna je viděna očima fokalizátora – Jany. Tato naše ukázka, myslíme si, dobře ilustruje specifika verbálního narativu: čtenář je nucen za pomoci fantazie celý prostor ve své mysli rekonstruovat a transformovat⁸². Avšak tento konkrétní popis prostoru vzdáleně připomíná i možnosti filmového narativu (využití kamery, která se přibližuje a jde společně s postavou). Filmový scénář popisuje podobnou situaci: „*Kamera – Janiny oči – se rozjíždí chodbou, sahající kamsi do hlubin domu. Jedeme kupředu Janinými kroky. Nad schody vpravo stojí prádelník a červená noční lampička svítí do hlubin domu. Za ním je šatník, stůl, lavice, spižárna.*“⁸³ Tuto scénu vidíme pak i na plátně. Ovšem zatímco při čtení knihy si musíme všechny předměty představit, ve filmu jsou nám přímo vizuálně dané. Specifické využití hry stínů, které ve scéně pozorujeme, dává šatníku i chodbě třetí rozměr. V obou případech jsme v našem vidění nějak omezeni. Ve filmu filmovým rámem – vidíme jen to, co zabírá kamera, v knize jen to, co vidí fokalizátor.

Tato naše krátká ukázka popisu prostoru v obou médiích však nepoukazuje pouze na to, že literární a filmové vyprávění užívají podobných prostředků v zobrazení, resp. popisu prostoru. Zjišťujeme také, že tento popis a nástroje k němu použité dokáží navozovat *atmosféru*, kterou vymezený prostor má. Domníváme se, že tato atmosféra nemálo souvisí s výše vymezenými funkcemi. Shrňme se jen krátce, čím tedy tyto popisy podle nás navozují náladu/atmosféru: tím, že je místo postupně odhalováno se divák/čtenář cítí být téměř v centru dění a tím i lépe rozumí tomu, jak se cítí postava. Lexikum popisu (*drsny dech domu, roztřesená záře, smutná kalužka*) / ve filmu využití stínů, vyprávění odehrávající se za tmy zase vyvolávají nepříjemné pocity, které si budeme s domem spojovat i v budoucnosti, jsou podle nás dostatečně ilustrující.

⁸¹ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 11.

⁸² CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008.

⁸³ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 10.

Naše krátké úvahy o prostoru považujeme spíše za naznačení některých hlubších otázek, které se jej týkají.⁸⁴ Chtěli jsme demonstrovat nejen to, že také prostor (jeho funkce, ale i jeho zobrazení) v literárním či filmovém díle je schopen navozovat onu zmiňovanou atmosféru, v našem případě atmosféru typickou pro psychologický román a film. Další takové prostředky se pokusíme nastínit v další kapitole.

2.6 Prostředky navozující atmosféru v románu a ve filmu

V části, která se zabývala charakterizací postav, jsme se věnovali také jejich psychologickým profilům. Chtěli jsme tak demonstrovat možnosti psychologického románu, resp. filmu. V této kapitole bychom se chtěli zabývat prostředky, které navozují atmosféru románu a filmu a podtrhují v nich tak ono specifické *psychologično*. Pokládáme si tedy otázky: jak román a film navozují v našem případě stále se stupňující ovzduší strachu a beznaděje a jak vyjadřují náladu a pocity, jako je radost, smutek, zděšení atp.

Původně jsme měli v úmyslu vymezit tyto prvky jako prvky ozvláštňení, tak jak je definuje Šklovskij: „*Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoliv faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.*“⁸⁵ Po recepci románu a filmu jsme ale dospěli k názoru, že ani v prozaickém narativu a ani v tom filmovém nejsou takové prvky, které by beze zbytku odpovídaly citované definici. Využívané prostředky jsou totiž spíše prostředky konvenčními, přesto je však některé z nich hodno zmínit.

V obou dílech jsme identifikovali tři plány nálad: prvním je nálada opatrného očekávání, naděje na nový, lepší život a první dny odehrávající se v idylické souhře. Následuje pomalé potemnění domu, smutek a posledním plánem je stupňující se hysterie, spojená s gradací příběhu. V každém z těchto tří plánů jsou využity různé druhy prostředků.

První vyčleňovanou skupinu prostředků nacházíme jak v literárním vyprávění, tak v tom filmovém (samozřejmě pokaždé s jinými možnostmi využití). Jsou jimi:

⁸⁴ Domníváme se, že by bylo jistě přínosné v těchto úvahách pokračovat (a především je více rozvést) například v některé naší další práci.

⁸⁵ ŠKLOVSKIJ, VIKTOR: *Umění jako metoda*. In: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 15.

diegetická hudba (ve filmu i nediegetická), diegetické zvuky, řeč – tedy vše, co lze postihnout sluchem. Využití auditivních prostředků ve verbálním narativu má z pochopitelných důvodů odlišná specifika než jejich využití v narativu filmovém – ten se totiž, oplývající kanálem auditivním, nemusí spokojit s pouhým popisem zvukových jevů či hudby.

Jak tedy působí hudba? Ve verbálním narativu je spojena především s otčímovým hraním na harmonium a navozuje tak příjemnou atmosféru večerů, které tráví otčí společně s Janou. Text se snaží hudbu evokovat skrze intertextuální odkazy na znění písní nebo také popisuje hru samotnou: „*Malá tercie hlesne tiše a dlouze, jednočárkové Es a C, pravá ruka přidechne G, opět a opět, recitativ Sukových Vzpomínek se rozezpívá zdráhavě a měkce z nástroje.*“⁸⁶ Díky hudbě se také Jana seznamuje se svým okolím, a to prostřednictvím lidových písní, které se zpívají na večerních bešedách: „*Ovšem že vznikaly i ševcovské písně a popěvky, většinou veselé a trochu drsné a říkadla, kterými se vesničané v okolí vysmívali městským ševcům: Na hoře Taboře zdechnul tam kuň. Přišli tam dva ševci, vzali ho pul.*“⁸⁷

Ve filmu má Robertova hra na harmonium podobné účinky, je láskyplným vyznáním se Janě. Avšak stejně tak, jako byla při jejich prvních společných krůčcích ke vzájemné lásce, symbolizuje zde také nevyhnutelný konec (zcela v závěru filmu na pohřbu Kláry). Filmový narativ využívá ovšem také hudby nediegetické. Ta se objevuje nejčastěji jako předzvěst něčeho zlého. Např. okamžik prvního polibku Jany a Roberta při Robertově odjezdu. Také ji vnímáme na samém začátku filmu, ve kterém hudba již předem upozorňuje na to, že film patří do dramatického žánru. Snad v tomto místě také symbolizuje budoucí rozvrat v Rýdlově rodině, který zaviní Jana sedící ve vlaku (ve vlaku, který divák právě pozoruje ve filmovém rámu). Avšak i diegetická hudba může být užita s podobným záměrem: vzpomeňme na již popisovaný Matiční den a dr. Valentu, který považuje za Rýdlovu manželku Janu – v ten okamžik začíná hudba hrát náhle velmi hlasitě. Evokuje tím šok, který Robert prožil a také jeho překvapení.

Běžné diegetické zvuky, mají podle našeho názoru funkci dokreslení situace. Takové zvuky se objevují především ve filmu (zvuky míchání vody, čištění bot, dusání koňských kopyt), v knize jsou také využity, ačkoli v menší míře – popis zvuků jako je kupříkladu hvízdání vlaku či zvuk zvonku, apod.: „*V chlévě zaduní kopyto o dlažbu*

⁸⁶GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 79 .

⁸⁷Tamtéž, s. 54.

*a řetěz se zasměje nezbedně a potají. Postel za stěnou zasténá (...).*⁸⁸ (V této ukázce nacházíme také metonymii a personifikaci, o kterých bude řeč ještě níže.)

Všimli jsme si také funkce zvonů a zvonků ve filmu. Ty nejen, že dokreslují situaci, jak již bylo zmíněno (při otevření dveří zvonek zazvoní), ale také se stávají jakýmsi symbolem, který se objevuje vždy, když dojde ke zvratu v příběhu. Jejich zvuk se objevuje na úplném začátku a také na konci vyprávění, zní ale i v dalších situacích a celý film tak rytmizují a fázují. Zvonek se rozezvučí například při prvním vstupu Jany do domu. Je v tu chvíli detailně zabrán kamerou a po nahlédnutí do scénáře je nám jasná i funkce tohoto konkrétního detailu: „*Na vzpruze nade dveřmi je malý zvoneček. Každé otevření nebo zavření jej rozkmitá. Slyšíme jej poprvé, je optimistický, jasný.*“⁸⁹ Dále zvon zazní např. ve scéně, ve které sedí všichni u stolu, všude kolem je dusné ticho. Klára se právě dozvěděla, že Robert chce odejít do Opavy, zvon prolomuje mlčení jako první. Dále je, tentokrát opět zvonek, slyšet v okamžiku Robertova nočního příjezdu a jeho prvního objetí s Janou, před rozhovorem Jany a Roberta v ordinaci atd. Domníváme se, že zvonek/zvon je symbolem zvratu a změny. Fakt, že zazní vždy před oním zvratem či novou situací, ukazuje na to, že má proleptickou funkci. V literárním vyprávění však tuto funkci zvonku nezaznamenáváme, ačkoli i tady se jeho popis objevuje, a to hned na úplném začátku: „*Za chvílku cvakne klíč dvakrát hlučně a prostořece a jako v leknutí zakřičí zděšený a zalykající se hlásek zvonku nad otvíranými dveřmi.*“⁹⁰ Jde o stejnou pasáž jako ve filmu, tedy chvíle, ve které Jana poprvé vchází do domu. Možná nás překvapí, že zvonek pokaždé vyjadřuje jiný pocit – poprvé naději a radost, podruhé zděšení. Nechceme však vyvozovat bližší závěry o tom, že by zvon měl v narativech rozdílné funkce, protože v literárním vyprávění už se zvonek dále téměř neobjevuje.

Také řeč je podle nás k vykreslení atmosféry důležitá. Např. užití nářečí či němčiny, které dokresluje dobu i místo příběhu, se vyskytuje v obou typech narativu. Film využívá například také dikci řeči, což je zřetelné u Kláry, která často ve svých promluvách pronáší každé slovo pomalu, zřetelně a zřejmě předem promyšleně.

Ve filmu má dále významnou funkci ticho, které podtrhuje dramatickosti situací. Postava Kláry dává často tichem najevo svou nespokojenost.

⁸⁸ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 15.

⁸⁹ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 9.

⁹⁰ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 11.

Do druhé skupiny ozvláštňujících prostředků zařazujeme takové, které aktualizují příběh tím, že vyjadřují nálady postav, jejich pocity a myšlenky.

Verbální narativ využívá nejčastěji popisů. Např. v této ukázce: „*Ve vlaku jediná je Jana v prázdném oddílu. Jediná, cizí, samotná uprostřed lidí, naplněná plachostí od vlasů až po špičky nohou, přelévána vlnami bázně, probodána leknutími jako noži při každém pronikavém hvízdnutí uštvané lokomotivy.*“⁹¹ Je zde vyjádřeno zároveň rozechvění hlavní postavy, její nervozita, bojácnost, lekavost i samota. Čtenář má pocit, jakoby seděl naproti ní, sledoval ji a prožíval s ní každé leknutí při hvizdu lokomotivy. Již od začátku se v knize vyskytují evokativní popisy prostředí a např. Klářin dům vyvolává pocity temna, neznáma a čtenář má pocit, že dokonce cítí zatuchlý vzduch.

Nálada je vyjadřována také prostředky, jako jsou personifikace („*Kolem cesty spí domy i zahrady, které ještě prudce voní vsáklým sněhem.*“⁹²), zdobněliny (evokující kupříkladu něco příjemného, nového, dětsky radostně očekávaného: *vláček, plamének, maličká lokálka, městečko*) či metafory („*Granátník Paula hřmotí ve chlévě u koní.*“)⁹³. Vyprávění je tedy značně poetizováno a právě tato poetizace podporuje navozování atmosféry díla (kupříkladu vnáší do vyprávění dětskou hravost, kterou spojujeme s postavou Jany).

Ve filmovém narativu jsou nálady, pocity a myšlenky postav vyjádřeny především mimikou, gesty a postoji herců. Abychom však tyto herecké náznaky postřehli, je využito často detailu či polodetailu na postavu, mnohdy doprovázeného hudbou (diegetickou i nediegetickou), která náladu či pocit evokuje. Toto ilustruje např. scéna přicházející po té, co Robert oznámí Kláře své rozhodnutí. Sledujeme v polodetailu Kláru, viditelně zasaženou, uraženou, s rukama zkříženými přes břicho v zamítavé a obranné póze. Náladu vyjadřuje například také hra stínů, která jednak jak už bylo řečeno, dodává filmu třetí rozměr, ale také navozuje nepříjemné pocity či temnou atmosféru. Stíny jsou využity ve scéně Janina příjezdu, kdy ještě před vstupem do domu je vše osvětlováno pouze lucernou na kočáře či při noční partii karet, která je doprovázená ještě detaily na spící *hráče*. Janu tyto stíny v posledním zmiňovaném příkladě natolik vyděsí, že musí vyběhnout z domu ven.

Dalším výrazným prostředkem je ve filmu užití zrcadel a odrazů. Několikrát ke kameře postava stojí zády, je však vidět v odrazu zrcadla. Robert se takto v zrcadle

⁹¹ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 9.

⁹² Tamtéž, s. 11.

⁹³ Tamtéž, s. 16.

pozoruje, když lze Kláře o nutnosti odjezdu do Opavy. Vidíme nejen to, jak si vymýšlí a sám sobě přijde směšný v této tragické komedii, ale také v pozadí plačící Kláru. Vyjádřením Janiných tužeb a nadějí je například scéna, ve které Jana přistupuje k harmoniu, prohlíží si fotografie a při pohledu na svatební fotografii Kláry a Roberta je Janin obličej odrazem přenesen na místo Klářiny tváře ve svatebních šatech.

V literárním vyprávění je také často využito popisů hmatových či čichových vjemů, které atmosféru dokreslují „*Vůně chleba a měkkých záhonů stoupá do okna, i dýmání hnojiště, i teplý a prudký vítr jara.*“⁹⁴

Verbální narativ – stejně jako ten filmový – využívá detailů (zde vyjádřených popisem), které upozorňují např. v našem případě na kontrast mezi Klářiným stářím a Robertovým mládím: „*Na silné ruce zaleskne se hnědě srst a zasvítlí proužek tuhé manžety.*“⁹⁵

3. Shody a rozdíly mezi knižní předlohou a filmovou adaptací, nastínění problematiky „překladu“

Domníváme se, že není nejvhodnější cestou posuzovat filmovou adaptaci z hlediska její věrnosti k literární předloze. Naše poslední kapitola se však nechce ptát na podobnost či nepodobnost filmu ke knize (ač právě tato otázka je, podle Bubeníčka, „*jedna z prvních (...), která nás napadne po zhlédnutí filmu.*“⁹⁶). Chtěli bychom uvažovat „*o proměnách, k nimž při adaptaci došlo*“⁹⁷. Klademe si otázky, které nastínil také Bubeníček ve svém článku: „*Byl v procesu adaptace změněn smysl původního textu? a jaké důvody k tomu autory vedly (...)?*“⁹⁸ V našich úvahách chápeme filmovou adaptaci jako samostatné dílo, mezi nímž a předlohou probíhá intermediální dialog a adaptační proces je pro nás procesem „překladu“ z jednoho „jazyka“ do druhého. Filmová adaptace je v tomto pojetí inspirována svou předlohou a rozhodně není jejím doslovným přepisem a důsledným přepracováním.

Jeden fakt by ale mohl mluvit proti těmto našim úvahám, alespoň tedy s ohledem na zkoumané dílo. Podle nás totiž skutečnost, že na scénáři k filmu pracovala

⁹⁴ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 16.

⁹⁵ Tamtéž, s. 12.

⁹⁶ BUBENÍČEK, PETR: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace* 2010, č. 1, s. 13.

⁹⁷ Tamtéž, s. 13.

⁹⁸ Tamtéž, s. 13.

také autorka předlohy, částečně znemožnila (viz níže) výraznější proměny smyslu původního díla. Je sice nepochybné, že Weiss vložil do scénáře také svůj inspirační potenciál (koneckonců jako režisér filmu je právě on tím, kdo je jeho tvůrcem), avšak již při zběžném pohledu na scénář je nám jasné, kdo měl při jeho vytváření *hlavní slovo*. Těsné sepjetí s knihou je více než zřejmé: nejen, že jsou použity podobné stylistické prostředky, ale přebrány jsou dokonce v některých případech i celé pasáže: „*Teta opřela Robertovu hlavu o hrud', její ruka ho laská. Náhle se tato laskající ruka zastaví. Prst zahmatá pátravě uprostřed čela (...) Ááááá! Bismarck už zase vyrostl!*“⁹⁹ Ukázka ilustruje zachování jednak toho, co postava dělá (v obou případech přistupuje k Robertovi zezadu, opírá si jeho hlavu o hrud' a hladí jej), ale také dialogu a replik postav (abychom však křivě neobvinili tvůrce scénáře z prostého opisování: ve zmíněném příkladu je přece jen jeden detail pozměněn a tím je výraz Kláry – v literárním textu „*ztratí neurčitost rozněžnění a přijme praktickou a střízlivou masku,*“¹⁰⁰ ale ve scénáři, ač také ztrácí stejnou *neurčitost*, přijímá naopak „*výraz manželské intimní škádlivosti.*“¹⁰¹) Přesto se ale nedomníváme, že by scénář byl pouhým přepisem knihy. Tato úvaha by totiž mohla vést k předčasným závěrům, že v takové situaci nemůže film přinést nic nového. Příběh v románu a ve filmu jsou sice v hlavních bodech totožné (viz výše) avšak jiné jejich složky se výrazně odlišují. Odpověď na obligátní otázku „Proč se tak děje?“ je v tomto případě nasnadě. Ony odlišnosti jsou dány především nutností elips, zjednodušování, někdy také slučování scén (např. sestřenice Trudy v literárním příběhu nešije tetě šaty na Matiční slavnost, ale až mnohem později), které je filmové médium nuceno udělat jednak kvůli svému časovému prostoru, jednak kvůli odlišným výrazovým možnostem verbálního narativu a ikonického označování filmu.

Na tomto místě, v souvislosti s vynechávkami/elipsami, bychom rádi uvedli také jednu zajímavost, které jsme si ve filmu povšimli. Připomeňme si okamžik, ve kterém teta ve filmu sedí u postele spící Trudy a chce zjistit podrobnosti jejího vztahu

⁹⁹ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 41 – 42.

Podobnou pasáž nacházíme i zde: GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 28.

Ve filmu však Klára neříká *Bismarck*, ale jen *chloupek*: domníváme se ale, že nejde o tvůrčí záměr scénáristů, ale o změnu, kterou provedla herečka sama (zatímco ostatní herci se přísně drží scénáře, Šejbalová si jej naopak pozměňuje podle sebe).

¹⁰⁰ GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 28.

¹⁰¹ GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957, s. 42.

s Francem. Jana se v této scéně neustále drží za tvář, jakoby ji bolel zub (ze scénáře zjišťujeme, že ji skutečně bolet měl a měl být i v některém z následujících obrazů vytržen (analogicky s knihou), nakonec ale byla scéna vytrhávání zubu ve filmu úplně vynechána). V té chvíli, ve které Jana vykřikne a následně se vymlouvá, že *měla strašný sen*, bedlivý divák zpozorní, a to nejen kvůli nelogičnosti oné výpovědi. Když jsme se následně zaměřili na Janiny rty, bylo nám jasné, že ona replika nesedí a Jana (před postsynchronem) skutečně říká, že ji bolí zub. (Kromě, možná, zajímavého postřehu také ilustrujeme, že byla vypuštěna část, ve které se měla Jana setkat s doktorem a snad se s ním také blíže poznat, viz níže).

Ted' však již zpátky k našim úvahám. Již jsme konstatovali, že oba příběhy jsou v hlavních rysech shodné. Jaké jsou však další shody či podobnosti?

Domníváme se, že společné jsou především některé hlavní myšlenky vyjádřené v díle, např. zoufalství člověka, který se ocitá v bezvýchodné situaci, vývoj lidských charakterů ve vyhrocených situacích a odlišné podoby lásky (láska svírající, dusící a láska čistá, která je výsledkem spojení dvou duší). V obou dílech je také podle nás aktuální kritika maloměšťáctví.

Vracejícím se motivem, který nacházíme také v obou zpracováních, je píseň Uzka ulička. Ve filmu ji postavy hrají, broukají si jí, je hrána dokonce i na pohřbu Kláry a prolíná se tak filmem od začátku až do konce. Stejně významná je i pro verbální narativ. Ona Uzka ulička však není pouze písní, ale je také analogií ke skutečnosti, ve které postavy žijí.

Shodné rysy vykazuje také charakteristika a vykreslení postav, které jsou pro vývoj příběhu klíčové. Skutečnost, že Jana představuje hlavního, i když ne jediného fokalizátora je také společná oběma zpracováními. Z jejího pohledu sledujeme nejdůležitější okamžiky příběhu a právě ona je postavou nejvýznamnější a také tou, jejíž osobnost projde v průběhu vyprávění největší proměnou.

Naopak vypravěč, ač v obou případech nekomentující a nezasahující do děje, je pokaždé jiný. Ve filmu je jím tzv. *oko kamery*, v knize je vševědoucí vypravěč. Domníváme se, že tento rozdíl plyne především z odlišných specifik obou médií. Jmenovaná odlišnost mezi vypravěči pro nás znamená především skutečnost, že zatímco ve verbálním narativu *vidíme* do nitra postav, v tom filmovém v našem případě můžeme sledovat pouze jejich reakce na události příběhu.

Sledujeme však i další odlišnosti. Film například zcela vypouští scénu, ve které Klára češe Janu. Tato scéna je ale podle našeho názoru klíčová k vývoji vztahu obou

postav. V literárním narativu totiž tento okamžik probouzí v Janě a Kláře pocity, jaké k sobě cítí matka s dcerou a anticipuje tak jejich složitý budoucí vztah. Tím, že ji filmový narativ opomíjí, podává Klářin a Janin vztah spíše jako vztah z vděčnosti a takový, ve kterém je nejvroucnějším citem soucit. Jana tak zůstává v Klářině domě spíše cizincem než *dcerou*.

Postava Jany, ačkoli má stejné charakterové rysy, je ve filmu mnohem starší. Zatímco v knize je Jana dítětem a její vztah k otčímovi je zpočátku vztahem otec-dítě: „*Na krátkou chvíli, na tu nejnezbytnější, spočine Jana na jeho prsou. V nejkratším, otcovském polibku dotkne se svými rty Janiných úst. Vezme a zasune do srdce žalostný pohled dětských očí.*“¹⁰² Ve filmu stejná scéna Robertova prvního odjezdu poukazuje spíše na jeho ostych políbit mladou ženu, po které touží a kvůli které opouští svůj domov.

Některé odlišnosti, jejichž účelem bylo především zrychlit spád vyprávění, mohou onou změnou vést recipienta k odlišnému výkladů původně stejných momentů. Napadá nás kupříkladu jarní procházka Kláry, Roberta a Jany. Tato scéna v literárním vyprávění téměř zaniká, film ji naopak rozšiřuje o Janin *lov na motýly*. Domníváme se, že tato scéna – onen motiv motýla symbolizující volnost a lehkost života – má podtrhnout kontrast mezi postavami Jany a Kláry, což dává scéně nový, další význam. Obě vyprávění se pak shodují v tom, že poukazují na Robertův vztah k Janě a jeho obdiv k ní.

Rozdílem, který nelze opominout, jsou konce obou příběhů. Zatímco v literárním příběhu Klára sedí týden obuta a oblečena v salónu v domnění, že obelstí smrt. Ve filmu umírá jako vzteklice, jež do poslední chvíle křičí a vyvádí. Klářinu *knižní* smrt tedy můžeme hodnotit jako smířlivou, dlouho očekávanou, kdežto smrt *filmová* je náhlá a dokonce i chtěná (některými dalšími postavami). Film tedy podává Klářinu smrt, jako vyvrcholení její stále se stupňující nervozity a hysterie. Odchází ze života nesmířena a náhle uprostřed zabalených beden a prázdného domu.

Naproti tomu Robert, který umírá v knize, ve filmu zůstává naživu. Může to být snahou filmařů částečně vyhovět touze publika. Robert je totiž chápán diváky jako kladná postava a dá se předpokládat, že si nebudou přát jeho smrt. Tím, že zůstane naživu, vznikne v recipientech očekávání dobrého, pohádkového konce. Toto očekávání

¹⁰² GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 50.

je ale následně zklamáno Janiným odchodem,¹⁰³ který je ale nutným a očistným krokem v Janině životě (je nasnadě, že po odhalení Robertovy pravé, zbabělé tváře s ním Jana nemůže po smrti tety zůstat).

Také scény, ve kterých se Jana sbližuje s doktorem, jsou ve filmu zcela vynechány. i přesto však v něm filmová Jana nachází oporu, avšak zcela jiného rázu než v knize.

Shrnujeme tedy, že filmová adaptace se v hlavních rysech drží své předlohy, ale s některými dílčími událostmi pracuje odlišně. Tato odlišnost je dána, podle našeho názoru, prací „překladu“ na kterém se spolupodílí už několikrát naznačená specifika obou médií.

¹⁰³ Dovolujeme si toto tvrdit už jen z toho důvodu, že jsme sami při prvním zhlédnutí filmu před několika lety byli také takto zklamáni z jeho závěru.

Závěr

Závěrem bychom chtěli shrnout několik základních a nejdůležitějších výsledků našich analýz.

V první řadě sledujeme, že příběh v románu a ve filmu je shodný v hlavních rysech. Odlišnosti, které nacházíme v některých méně důležitých částech příběhu, plynou podle našeho názoru z rozdílných specifik obou médií. Filmová adaptace se těchto změn dopouští především kvůli zrychlení spádu vyprávění, zachování kontinuity (která by nebyla možná za použití elipsy) a kvůli specifikům ikonického zobrazování.

V naratologické analýze jsme došli k názoru, že obě média využívají stejný typ fokalizace – nejčastějším fokalizátorem je postava Jany, která je nejdůležitější postavou příběhu a která také projde v průběhu vyprávění největšími změnami. Rozdíly jsme našli především ve vymezení vypravěčů. Tato skutečnost podle nás plyne především ze snahy vypravěče být stále *na scéně*, což je mnohem lépe proveditelné ve filmu. Z tohoto důvodu byl, myslíme si, zvolen vypravěč oko kamery, který splňuje onen požadavek přítomnosti ve fikčním světě, zatímco v literárním narativu je vypravěč vševědoucí. Zatímco v románu je chronologický pořádek narušován analepsími, film využívá výhradně chronologického uspořádání událostí, které je dáno nejspíše snahou o přehlednost. Navzdory tomu jsme zjistili, že film stejně jako román využívá analepsí. Tyto analepsy se vyskytují nejčastěji v promluvách postav.

Dále jsme dokázali, že postavy psychologického románu i filmu lze analyzovat za pomoci psychoanalýzy a také některých, námi zvolených teorií osobnosti. Tato skutečnost plyne především z možnosti nahlížet do nitra postav (v literárním vyprávění) a sledovat jejich reakce (ve vyprávění filmovém). Došli jsme k názoru, že obě zkoumaná média zachovávají charakteristiku postav beze změny, každá k tomu však používá vlastních prostředků (film využívá své možnosti vizuální, kniha naopak možnosti popisu a nahlížením do myslí postav prostřednictvím fokalizace).

Zjistili jsme také, že zvláštnost a atmosféra psychologického žánru není dána pouze psychologií postav, ale například také funkcemi a atmosférou prostoru či využitím některých specifických prostředků (metafory, personifikace, využití hudby...). Domníváme se, že námi zkoumaná filmová adaptace z velké části zachovává hlavní myšlenky své předlohy. Zachovává i některé jiné společné rysy (např. fokalizaci) avšak

vyprávění některých událostí je odlišné. Tyto odlišnosti jsou dány především potřebou filmu vměstnat děj do omezené stopáže.

Domníváme se, že se nám podařilo splnit cíle vytyčené v úvodu, ačkoli některé (např. vymezení prostoru) spíše jen naznačit. V analýzách jsme využili perspektivu naratologickou, ale částečně také i psychologickou. V těchto našich úvahách bychom rády v budoucnu pokračovali, kupříkladu v nějaké další práci.

Anotace

Autor: Lucie Hammerlindlová

Název práce: Vlčí jáma: román a film

Katedra, univerzita: Katedra bohemistiky, Univerzita Palackého v Olomouci

Vedoucí práce: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Počet znaků: 92 809

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 35

Klíčová slova: Vlčí jáma, naratologie, filmová adaptace, postava, psychoanalýza, fokalizace, hlas vyprávění, čas vyprávění, modus vyprávění, prostor příběhu, vypravěč, narativní roviny, Jarmila Glazarová

Anotace: Práce se zabývá problematikou románu a jeho filmové adaptace. V první části jsou vymezeny možnosti a meze adaptací, po kterých následuje naratologická analýza románu a filmu. V této analýze je velký důraz kladen především na charakteristiku postav a jejich psychologické profily, dále také na vypravěče, fokalizaci či čas a modus vyprávění. Neméně důležité je také vymezení funkcí narativního prostoru a možnosti jeho zobrazení v obou zkoumaných médiích. Cílem této bakalářské práce je pokusit se o komplexní analýzu románu a jeho adaptace a vymežit tak odlišnosti jejich práce s příběhem.

Author: Lucie Hammerlindlová

Title of thesis: The Wolf Trap: The Novel and The Film

Department, university: Department of Czech Studies, Palacký University in Olomouc

Supervisor: PhDr. Jan Schneider, Ph.D.

Number of characters: 92 809

Number of supplements: 0

Number of references: 35

Keywords: The Wolf Trap, film adaptation, narratology, character, psychoanalysis, focalization, narrative voice, narrative time, narrative mood, setting, narrator, narrative levels, Jarmila Glazarová

Annotation: The present thesis deals with the issue of a novel and its film adaptation. The first part looks into the possibilities and limitations of a film adaptation, followed by the narratological analysis of the novel and the film. This analysis is focused mostly on the characters and their psychological profiles, as well as on the narrator, focalization, narrative time and mood. Attention is also paid to the definition of the setting and the possibility of portraying the setting in both the novel and the film. The aim of this thesis is to attempt a complex novel analysis and its adaptation and define the differences between their treatment of the story.

Použitá literatura

Primární

GLAZAROVÁ, JARMILA: *Vlčí jáma*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

GLAZAROVÁ, JARMILA – WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma* (technický scénář). Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.

WEISS, JIŘÍ: *Vlčí jáma*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1957.

Sekundární

AUJEZDSKÝ, PAVEL: *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: JAMU, 2009.

ATKINSON, RITA L. A KOL.: *Psychologie*. Praha: Portál, 2003.

BORDWELL, DAVID – THOMPSON, KRISTIN: *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1990.

BURIÁNEK, FRANTIŠEK: *Jarmila Glazarová*. Praha: Československý spisovatel, 1979.

BUBENÍČEK, PETR: *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. In: *Illuminace* 2010, č. 1, s. 7 – 21.

DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1993.

DOLEŽEL, LUBOMÍR: *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003.

ECO, UMBERTO: *Šest procházek literárními lesy*. Olomouc: Votobia, 1997.

FOŘT, BOHUMIL: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

FREUD, SIGMUND: *o člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.

GENETTE, GÉRARD: *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

GENETTE, GÉRARD. *Fikce a vyprávění*. Brno, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007.

HALL, CALVIN S. – LINDZEY, GARDNER: *Psychológia osobnosti*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľství, 2002.

- HARTL, PAVEL – HARTLOVÁ, HELENA. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, 2000.
- HODROVÁ, DANIELA: *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP, 1994.
- HOLÝ, ZDENĚK – KORDA, JAKUB: *Úvod do filmu*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2005.
- CHATMAN, SEYMOUR: *Dohodnuté termíny*. Olomouc: Vydavatelství UP, 2000.
- CHATMAN, SEYMOUR: *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008.
- ISER, WOLFGANG: *Proces čtení z fenomenologického pohledu*. In: *Aluze* 6, 2002, č. 2, s. 106-117.
- KUČERA, JAKUB: *Hledisko*. In: *Cinepur: časopis pro moderní cinefily*. [on-line] [cit. 2011-04-18]. URL.: <<http://cinepur.cz/article.php?article=2>>
- KUDĚLKA, VIKTOR: *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 1983.
- MIŠÍKOVÁ, KATARÍNA: *Mysl a příběh ve filmové fikci: o kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.
- MONACO, JAMES: *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2004.
- MRAVCOVÁ, MARIE: *Od Oidipa k Francouzově milence*. Praha: NFA, 2001.
- MRAVCOVÁ, MARIE: *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990.
- MRAVCOVÁ, MARIE: *Umělecké dokumenty a romány: Zrod a tvar čtyř prozaických děl Jarmily Glazarové 1936-1940*. Ostrava: Profil, 1987.
- NAKONEČNÝ, MILAN: *Základy psychologie*. Praha: Academia, 2002.
- NÜNNING, ANSGAR (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- RIMMON-KENNANOVÁ, SHLOMITH: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- SEDMIDUBSKÝ, MILOŠ – ČERVENKA, MIROSLAV – VÍZDALOVÁ, IVANA [eds.]: *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001.
- STANZEL, FRANZ K.: *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon, 1988.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR: *Umění jako metoda*. In: *Theorie prózy*. Praha: Melantrich, 1948, s. 9-26.