JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KOMPARACE NOVELY HANY BĚLOHRADSKÉ BEZ KRÁSY, BEZ LÍMCE S FILMOVOU ADAPTACÍ ZBYŇKA BRYNYCHA

Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

Autor práce: Markéta Stará

Studijní obor: Španělský jazyk a literatura – Bohemistika

Ročník: 2.

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponenta práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním výsledků své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

Ve Vlašimi dne 28. července 2019

……..

Markéta Stará

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za vstřícnost, trpělivost a také za cenné rady, které mi poskytovala po celou dobu tvorby mé bakalářské práce. Rovněž děkuji své rodině za podporu během celého bakalářského studia.

Anotace

Bakalářská práce se bude věnovat novele *Bez krásy, bez límce* (1962) od spisovatelky Hany Bělohradské v komparaci s filmovou adaptací *…a pátý jezdec je Strach* režírovanou Zbyňkem Brynychem. Soustředí se zejména na aspekt času, prostoru, především na toposy domu a pokoje, a postavy. Práce bude metodologicky vycházet z konceptů Daniely Hodrové, Gastona Bachelarda, Paula Ricoeura a Michaila Michajloviče Bachtina. Pro výslednou komparaci jsou důležitá jak teoretická vymezení těchto literárních kategorií – tj. času, prostoru a postavy, tak i následná interpretace prozaického díla.

Annotation

The aim of this thesis is to provide a comparison between the novella *Bez krásy, bez límce* (1962) by Hana Bělohradská and its film adaptation *...a pátý jezdec je Strach* (And the Fifth Rider Is Fear) directed by Zbyněk Brynych. It focuses on the phenomena of time, space, mainly on the space of house and room, and characters. The analysis is based on the methodological concepts by Daniela Hodrová, Gaston Bachelard, Paul Ricoeur and Mikhail Mikhailovich Bachtin. The concluding comparison is drawn from the theoretical literary aspects such as time, space, characters as well as the following interpretation of the prosaic piece of art.

Obsah

Úvod ... 7
1 Hana Bělohradská ... 9
2 Zbyněk Brynych ... 12
3 Literární čas ... 15
4 Literární prostor ... 18
4.1 Topologie vybraných míst ... 19
4.1.1 Dům ... 19
4.1.2 Pokoj ... 20
4.1.3 Hospoda ... 21
4.1.4 Vězení ... 21
5 Postavy v literatuře ... 23
6 Novela *Bez krásy, bez límce* ... 26
6.1 Čas v novele ... 28
6.2 Prostor v novele ... 29
6.3 Postavy v novele ... 32
6.3.1 Armín Braun ... 32
6.3.2 Šidlákovi ... 34
6.3.3 Učitelka hudby ... 35
6.3.4 Vochozkovi ... 35
6.3.5 Dvořáčkovi ... 36
6.3.6 Jirákovi ... 37
6.3.7 Veselí ... 37
6.3.8 Další postavy ... 37
7 Film 60. let 20. století ... 39
7.1 Film *...a pátý jezdec je Strach* ... 39
8 Komparatistická analýza novely a filmu ... 40
8.1.1 Odlišná pojetí času ... 40
8.1.2 Prostorové změny ... 41
8.1.3 Změny v pojetí postav ... 42
Závěr ... 45
Zdroje ... 48
Primární zdroje ... 48
Sekundární zdroje ... 48

Úvod

Ve 20. století se stalo mnoho událostí, které zasáhly tehdejší autory literárních děl a poznamenaly tak jejich tvorbu. Jednou z událostí byla bezesporu válka. Doba nacistické okupace a židovská problematika jsou často zpracovávaná témata v české literatuře. Mezi spisovatele tohoto tématu můžeme zařadit například Jana Otčenáška, Ladislava Fukse, Bohumila Hrabala, Jiřího Weila nebo Arnošta Lustiga. Mě osobně tematika druhé světové války v literatuře zajímá, ať už v literárním zpracování, nebo v tom filmovém, a proto jsem si vybrala k vypracování své bakalářské práce novelu Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* (1962), která tuto temnou dobu zachycuje. K porovnání jsem si zvolila její filmovou adaptaci s názvem *…a pátý jezdec je Strach* (1964), kterou režíroval Zbyněk Brynych.

V první kapitole se budu zabývat životem, kariérou a dílem spisovatelky Hany Bělohradské. Bělohradská začala literární dráhu velmi slibně, avšak kvůli politické situaci v tehdejším Československu a jejímu zákazu publikovat, se dostala do ústraní z literárního života. I přesto, že vydala několik svých dalších povídek po nastolení demokracie a zrušení cenzury, se však nedokázala vrátit na výsluní. V druhé kapitole bude předmětem mého zkoumání životní a filmová dráha režiséra Zbyňka Brynycha.

Třetí až pátá kapitola se bude věnovat literární teorii, ve které vymezím pojmy literární čas, literární prostor a literární postava. Teoretická část slouží jako východisko pro následnou analýzu novely *Bez krásy, bez límce* s důrazem na rozbor času, prostoru a postav v díle. Stěžejními díly pro kapitolu zabývající se literárním časem, ze kterých budu vycházet, jsou filozofické publikace Paula Ricoeura *Čas a vyprávění I* (2000), *Čas a vyprávění II* (2002), a kniha *Román jako dialog* (1980) od Michaila Michajloviče Bachtina.

Pro čtvrtou kapitolu týkající se prostoru v literatuře budou teoretickým vzorem díla *Poetika míst* (1997) Daniely Hodrové a *Poetika prostoru* (2009) od Gastona Bachelarda. Pokusím se podle těchto autorů definovat základní toposy a jejich význam v narativu.

Naratologické dílo by se jen těžko obešlo bez fikčního subjektu, proto se v poslední teoretické části práce zaměřím na literární postavu. Poetikou postavy se zabývá také Daniela Hodrová, proto budu vycházet z jejího díla *…na okraji chaosu…* (2001).

Hlavní část této bakalářské práce tvoří interpretace a analýza knihy Hany Bělohradské *Bez krásy, bez límce* a následná komparace s její filmovou adaptací. Při rozboru knihy se soustředím zejména na aspekty popsané v teoretických kapitolách, tj. čas, prostor a postavy v literárním díle.

Cílem práce bude objevit klíčové rozdíly mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací, a to také zejména z hlediska času, prostoru a postav. Nejprve se zamyslím nad rozdílnými názvy děl a pokusím se zjistit, proč se jména děl liší. Dalším bodem zkoumání bude komparace událostí v knize a ve filmu. Pokusím se analyzovat většinu změn, kterými prošel filmový scénář (vynechání, úprava či naopak přidání některých scén). Následně budu analyzovat rozdíly mezi díly v rovině časové. Také se zaměřím na vizuální stránku filmové adaptace, která divákovi podává ucelený prostorový obraz. Opět vyobrazení prostoru ve filmu porovnám s vyobrazeným prostorem v prozaickém díle. V závěru praktické části se budu věnovat postavám. Zajímat se budu především o jejich vnitřní charakteristiku a psychologické proměny.

1 Hana Bělohradská

Hana Bělohradská se narodila 12. 1. 1929 v Praze. Původně se chtěla vydat ve šlépějích svých rodičů a stát se právničkou, proto po úspěšném absolvování maturitní zkoušky na pražském gymnáziu začala studovat na Právnické fakultě Univerzity Karlovy, ale po roce studia byla v důsledku politických změn z fakulty vyloučena.[1] Od roku 1949 pracovala na dětské lékařské klinice nejprve jako uklízečka, později jako laborantka. Od roku 1961 se věnovala pouze literatuře, byla přizvána do Svazu spisovatelů a začala přispívat do Literárních novin a časopisu Plamen, měsíčníku pro literaturu. Roku 1968 se přidala ke Kruhu nezávislých spisovatelů,[2] jejichž účelem bylo zastupovat zájmy spisovatelů nestraníků, zejména se snažili o zrušení cenzury a chtěli dosáhnout kulturní nezávislosti a rovnoprávnosti literátů.[3] V 70. letech 20. století nesměla publikovat, byla ženou v domácnosti, pečovala o svou nemocnou matku a začala překládat z angličtiny nejprve pod pseudonymy, některé překlady kryla svým jménem její spolužačka Jarmila Emmerová, později překládala již pod svým vlastním jménem. Věnovala se překladům převážně detektivních žánrů od spisovatelů Rosse MacDonalda, A. A. Faira, Ruth Rendellové nebo Arthura Upfielda.[4] V roce 1990 byla zvolena předsedkyní Literárního fondu, chtěla pomáhat spisovatelům, kteří za socialismu nemohli vydávat své texty a často pracovali v podřadných profesích, takže po roce 1989 literátům byla vyměřena nízká penze. Literární fond se jim snažil finančně kompenzovat vzniklou ztrátu, po změně v daňové soustavě však Literární fond přišel o příspěvky. Proto Hana Bělohradská v roce 1995 založila Fond Boženy Němcové, aby pomohla spisovatelům a překladatelům v nouzi.[5]

Patřila ke generaci, kterou dobová kritika 60. let 20. století označovala jako „mladou prózu“, jenž se odvrací od předcházejícího období padesátých let.[6] Zatímco se

[1] PLATZOVÁ, M.: *Adoptujte si svého spisovatele*. Literární noviny, 2002, roč. 13, č. 10, s. 10. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/13.2002/10/10.png
[2] Ke Kruhu nezávislých spisovatelů patřili také Alexandr Kliment, Jiří Kolář nebo Václav Havel. Zakladatelem byl výše zmíněný Alexandr Kliment.
[3] JANOUŠEK, P. a Petr ČORNEJ.: *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 41.
[4] SPÁČILOVÁ, M.: *Zemřela spisovatelka Hana Bělohradská, vítězka nad těžkými časy*. Mladá fronta Dnes, 2005, roč. 16, č. 48, s. B1. Dostupné také z: https://www.idnes.cz/kultura/aktuality/zemrela-spisovatelka-hana-belohradska.A_2005M048h01D
[5] PLATZOVÁ, M.: *Adoptujte si svého spisovatele*. Literární noviny, 2002, roč. 13, č. 10, s. 10. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/13.2002/10/10.png
[6] JUNGMANN, M.: *Kdy člověk zemře o něco méně*. Literární noviny, 1963, roč. 12, č. 4, s. 5. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/12.1963/4/5.png

v padesátých letech budovatelská tematika rozvíjela v žánru románu, období šedesátých let se vyznačovalo kratšími prozaickými žánry, tj. povídkami a novelami, jež se vyznačují zkoumáním individua, a to především v mezních životních situací.[7] Milan Jungmann, významný kritik šedesátých let, vnímal Hanu Bělohradskou jako již hotovou spisovatelku, která nemusela projít ani učednickými lety, aby se jí podařilo získat vlastní styl bez dlouhého a složitého procesu experimentování.[8]

Ve svých dílech se zaměřila převážně na psychologii postav a mezilidské vztahy v mezních situací. Svou první knihu, novelu *Bez krásy, bez límce*, vydala v roce 1962. Námětem knihy je 2. světová válka a doba nacistické okupace. Dalším psychologickým dílem je novela s názvem *Vítr se stočí k jihovýchodu* (1963), která se zabývá manželstvím a jeho změnami po zásahu vnějšího vlivu. Dvojice protagonistů se zamýšlí nad svým vyprahlým a zbytečným vztahem. Všechny události se odehrávají v průběhu jednoho jediného dne na letní dovolené na venkově, při které hlavní hrdinka Olga, uvažuje o manželství s chirurgem Vaškem, s nímž si už nerozumí, dokonce z jejího jednání lze usoudit, že má milence. Jediné, co manžele spojuje, je strach o syna. Celý příběh je podán subjektivně ze strany Olgy. Následující román *Poslední večeře* (1966) byl zfilmován režisérem Jurajem Herzem pod názvem *Znamení Raka* (1967). Román pojednává o hledání člověka, jenž zabil mladého lékaře v jedné pražské nemocnici. Příběh o průběhu pátrání vypráví doktorka Marie, milenka zavražděného, a prostřednictvím rozhovorů nám představuje další osoby pacientů a pracovníků nemocnice podílející se více či méně na odkrytí celého případu. V díle se objevují prvky psychologické prózy na pozadí detektivního příběhu. Atmosféru strachu emigrantů za druhé světové války vyobrazila v dramatu *Incident* (1991). Jedná se o divadelní hru. Hlavními postavami jsou nacističtí vězni Ego a Jakub, jimž se podařilo uprchnut z transportu a našli útočiště v jednom švýcarském hotelu. Při svém útěku a skrývání se potýkají s různými rozepřemi mezi sebou, při kterých se jejich přátelství mění v nenávist. Po čase čtenáři dochází, že Ego trpí schizofrenií a Jakub je pouze výplodem jeho fantazie. Svůj život ukončuje sebevraždou. Mnoho nových povídek ukazovalo svět specifickým způsobem plným tajemství a záhad. Často se v těchto krátkých prózách objevoval motiv smrti a strachu. Jedná se o povídkové sbírky *Nebezpečné výpravy* (1994) obsahující devět krátkých

[7] JANOUŠEK, P.: a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 304-306.
[8] JUNGMANN, M.: *Kdy člověk zemře o něco méně*. Literární noviny, 1963, roč. 12, č. 4, s. 5. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/12.1963/4/5.png

povídek, *Přešťastné manželství* (1998) čítající další čtyři díla a *Titanik a jiné povídky* (2004) se šesti povídkami.

Hana Bělohradská byla nadaná spisovatelka s velkým potenciálem, který však kvůli socialistickému režimu nemohla plně rozvinout. Proto přestala mezi 70. a 90. lety 20. století úplně publikovat a upadla do zapomnění, ačkoli se její díla v 60. letech minulého století líbila nejen publiku, ale i kritice, především pro svou *„schopnost ostře vypointovat povídky“*,[9] jak uvádí literární kritik Aleš Haman pro Český rozhlas. Sice se v 90. letech rozhodla opět publikovat několik svých povídek, které byly přijaty kritikou kladně, avšak nezískaly takový věhlas a neoslovily mnoho čtenářských srdcí. Zemřela po krátké nemoci dne 25. 2. 2005 v Praze. Její dcerou je Lucie Bělohradská, známá česká režisérka a scenáristka.

[9] *Český rozhlas: Radio Praha: Hana Bělohradská – autorka ve stínu* [online]. 2005 [citováno 20. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/hana-belohradska-autorka-ve-stinu

2 Zbyněk Brynych

Hana Bělohradská nebyla pouze spisovatelka a překladatelka. Věnovala se také scenáristice. Tvořila scénáře nejen pro filmové adaptace literárních předloh svých populárnějších kolegů (např. *Ohňostroj v Aspern* podle románu Ladislava Fukse *Vévodkyně a kuchařka*), ale i pro filmová zpracování na motivy svých vlastních děl. Mnohdy na scénáři spolupracovala s režiséry. Jinak tomu nebylo ani u filmu nesoucí název *…a pátý jezdec je Strach*, jehož režisérem je Zbyněk Brynych.

Zbyněk Brynych se narodil 13. 6. 1927 v Karlových Varech. Po dokončení studia na gymnáziu v Praze, kam se později se svými rodiči přestěhoval, nevěděl, čím se bude živit, a tak se zprvu věnoval různorodým profesím, kromě jiného se živil jako profesionální hudebník. Nejvíce však toužil po práci u filmu, jehož sláva byla na vzestupu. Napsal scénář k dokumentu o Antonínu Dvořákovi, o jeho životě i díle, který v roce 1946 obdržel ocenění v námětové soutěži. Tímto způsobem získal práci v produkci dokumentárních filmů v Praze a v bývalém Gottwaldově, nyní Zlíně, a poté začal pracovat jako asistent režie ve Filmovém studiu Barrandov, kde na několika filmech spolupracoval s režisérem Jiřím Weissem. V Československém armádním filmu natočil řadu krátkometrážních didaktických filmů zaměřených na výchovu vojáků. V roce 1955 pomáhal s režírováním filmu Miroslava Cikána, Vladimíra Čecha nebo Miroslava Hubáčka. Kolem roku 1960 odjel na služební cestu do Číny, která ho ohromila nejen svými velkolepými památkami, ale také jejich přístupem ke kinematografii.[10] Několik měsíců žil a pracoval také v Západním Německu, ale později se vrátil do Československa.[11]

Zbyněk Brynych tvořil v době, která se označuje za rozkvět československého filmu, v období tzv. Československé nové vlny, jež je považována za jedno z nejdůležitějších hnutí světové kinematografie. Nová vlna mladých filmových tvůrců se odklání od socialistického realismu, který měl na našem území hlavní slovo již od 2. světové války.[12] Období tohoto hnutí můžeme časově zařadit zhruba od roku 1963, kdy mladí filmaři toužili po otevřenosti ke společenské realitě. Produkce filmařů nové vlny přetrvává pouze do počátku sedmdesátých let, neboť vstup vojsk Varšavské smlouvy

[10] ŠRAJER, M.: *Zbyněk Brynych*. Revue Filmového přehledu [online], 2017 [citováno 20. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/zbynek-brynych
[11] HAMES, P.: *Československá Nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 268.
[12] Tamtéž.

do Československa v roce 1968 a následná normalizace posunuly kinematografii a obecně kulturu k výraznější závislosti na dobové ideologii.[13] Mezi tvůrce Nové vlny se dále řadí Věra Chytilová, Miloš Forman, Jaromil Jireš, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Pavel Juráček, Pavel Mertl, Evald Schorm, Karel Němec, Antonín Máša nebo Juraj Herz. Většina umělců z této generace byli spolužáci na FAMU a své prvotiny zrežírovali ještě v době, kdy studovali. Vnesli do kinematografie vitalitu pramenící z radosti z tvoření.[14] Světový věhlas získali díky řadě ocenění z různých mezinárodních filmových festivalů v 60. letech.[15] V jejich dílech můžeme spatřit vliv neorealismu, režiséři toužili po zobrazení skutečného každodenního života a dílo doplňovali o náhled do života tzv. antihrdinů.[16] Filmovou tvorbu ovlivnila i předválečná literatura, především díla spisovatele Franze Kafky, Vladislava Vančury, Vítězslava Nezvala, poetická a surrealistická tradice. Tyto vlivy a uvolnění politických poměrů vedly k experimentování v kinematografii.[17]

Debut režiséra Brynycha v roli samostatného režiséra nastal až v roce 1958 s filmem *Žižkovská romance*, ve kterém zaznamenal všední život městské omladiny v Praze. Film se promítal na Mezinárodním filmovém festivalu ve francouzském městě Cannes. Následující filmy *Pět z miliónu* (1959), který je tvořen pěti povídkovými příběhy rovněž o realitě pražského života, a *Smyk* (1960), zobrazující životní cestu českého emigranta pracujícího jako špion pro nepřátele, získaly několik ocenění. Naopak komedie *Každá koruna dobrá* (1961) a drama *Neschovávejte se, když prší* (1962) byly velmi zkritizovány, reakce na ně byla záporná. Za nejlepší dílo Zbyňka Brynycha se považuje film s názvem *Transport z ráje* (1962) natočený na motivy povídek *Noc a naděje* (1962) od Arnošta Lustiga, který získal mnoho cen nejen u nás, ale i v zahraničí. Film nás zavede do terezínského ghetta. Následující dílo, povídka *Místo v houfu* (1964) satiricky vypráví příběh pražských studentů pracujících na chmelové brigádě. Povídka opět vyhrála několik místních i zahraničních cen. I další film Zbyňka Brynycha věnující se opět židovské problematice *...A pátý jezdec je Strach* (1964), kterým se bakalářská práce blíže zabývá, dostal na Mezinárodním filmovém festivalu v Mar del Plata v Argentině zvláštní cenu poroty za scénář psaný Hanou Bělohradskou ve spolupráci s režisérem Brynychem,

[13] HAMES, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 13-15.
[14] ŽALMAN, J.: *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 13-21.
[15] HAMES, P.: *Československá Nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008, s. 13.
[16] Tamtéž, s. 99.
[17] Tamtéž, s. 161-163.

Čestné uznání filmové kritiky za režii a několik jiných ocenění. Další snímek, který stojí za povšimnutí, se jmenuje *Já, spravedlnost* (1967). Ačkoliv se jedná také o psychologický thriller z válečného prostředí (přesněji raně poválečného období), obsahuje prvky sci-fi. Během své kariéry natáčel filmy i ve spolupráci se zahraničními režiséry či sám natáčel v Německu. Jeho oblíbeným tématem, kterému se ve svých filmech rád věnoval, byla kriminalistika. Mezi filmy s detektivní zápletkou můžeme zařadit *Kdo přichází před půlnocí* (1979) nebo *Mravenci nesou smrt* (1985) zasazený do prostředí jeho rodných Karlových Varů.[18] Zbyněk Brynych přistupoval ke své práci velmi pečlivě. Jako režiséra předem připraveného na každý záběr, který skoro nikdy neimprovizoval, ho popisuje v rozhovoru z roku 2018 pro Lidové noviny režisér Juraj Herz, který Zbyňkovi Brynychovi asistoval při režii filmu *Transport z ráje*.[19]

Ačkoli několik málo děl Zbyňka Brynycha kritika nepřijala kladně (*Každá koruna dobrá* či *Neschovávejte se, když prší*), můžeme považovat tohoto režiséra za jednoho z nejúspěšnějších v tehdejší době v Československu, jenž získal mnohá ocenění nejen u nás, ale i v zahraničí, kde se i částečně prosadil, i přesto že filmovou tvorbu nikdy během studií nestudoval. Zaměřil se především na problematiku 2. světové války nebo na přístup lidí k prostředí, v němž žijí. Sám ve svých dílech vychází nejčastěji z prostředí pražského a karlovarského, ke kterým měl osobní vztah. V jeho filmech se divák často setkával se zpracováním detektivního, romantického či dobrodružného námětu. Nebál se riskovat a byl otevřený novým nápadům. Režisér více než třiceti snímků Zbyněk Brynych zemřel 24. 10. 1995 v Praze.

[18] MALINOVÁ, H.: *Brynych Zbyněk (1927-1995)*. Osobní fond Zbyňka Brynycha, Národní archiv, 2002. Dostupné také z: http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Brynych-Zbyn%C4%9Bk.pdf

[19] PLAVCOVÁ, A.: *Připravit si scénář a pak se ho nedržet*. Lidové noviny, 2018, roč. 31, č. 83, s. 8. Dostupné také z: https://www.pressreader.com/czech-republic/lidove-noviny/20180410/281668255550821

3 Literární čas

K vytvoření fikčního světa v díle, nejsou důležité pouze osudy a jednání postav, ale velkou roli hraje také jejich charakteristika a prostředí, ve kterém žijí, tj. prostor a čas (popř. pod společným pojmem časoprostor či chronotop, jak tyto dvě kategorie nazývá Michail Michajlovič Bachtin[20]). Všechny tyto kategorie tvořící fikční svět se navzájem ovlivňují a prolínají. Podle M. M. Bachtina čas a prostor se ve slovesných dílech nedají oddělit a vždy jsou citově zabarveny.[21] Prostorem a časem jako literárněvědnými kategoriemi se zabývá literární teorie.

Čas literární (popř. čas umělecký) je úzce spojen s časem reálným. V literárním díle lze čas dělit z hlediska časové posloupnosti na čas chronologický a čas retrospektivní. V čase chronologickém se časová posloupnost dodržuje a vnímáme ho jako skutečnost. V mnoha dílech se také setkáváme s časem retrospektivním, kdy se vracíme v díle do minulosti, aby byl vysvětlen význam daných událostí. Můžeme však rozlišovat i čas anticipační, který sled časových událostí může narušit předvídáním událostí v budoucnosti. Čas přináší do literárního díla dynamičnost a vytváří život, ba dokonce celý svět.[22]

Stěžejními díly pro tuto kapitolu jsou filozofické publikace Paula Ricoeura *Čas a vyprávění*, které vyšly ve třech svazcích, a kniha *Román jako dialog* od Michaila Michajloviče Bachtina, jež se částečně zabývá časem a chronotopem, tj. propojením času s prostorem v uměleckém díle.

Výchozími body pro filozofii o relaci mezi světem a jeho narativním zobrazením Paula Ricoeura jsou aristotelovské pojmy *mimésis* (napodobení) a *mythos* (uspořádaný sled událostí), jenž se vytváří uspořádáním událostí, činů a faktů pomocí *mimésis*. V rámci času a vyprávění v literatuře můžeme *mimésis* chápat jako tvořivé napodobování živé časové zkušenosti prostřednictvím dějové zápletky, která pro Ricoeura není pouhou imitací, ale považuje ji za tvořivou a dynamickou činnost.[23] Rozdělil ji do tří fází. Pro jejich pojmenování je značí jako *mimésis I, mimésis II* a *mimésis III*. *Mimésis I* můžeme také označit jako prefigurace či předporozumění, jedná se o poznávání a osvojování světa, *mimésis II* se značí jako konfigurace a týká se produkce narativu a vytvářením fikce, jako

[20] BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.
[21] Tamtéž, s. 364.
[22] HODROVÁ, D. a kolektiv: *…na okraji chaosu… Poetika literárního díla 20. století.* Praha, Torst 2001, s. 123-124.
[23] RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikoymenh, 2000, s. 58.

refigurace se denotuje *mimésis III*, která propojuje svět textu a čtenáře aktem četby.[24] Pro potřeby bakalářské práce je důležitá druhá fáze mimetické aktivity.

Paul Ricoeur se ve svém druhém svazku zabývá *mimésis II*. Fiktivní vyprávění je možné dělit na vypovídání a výpověď. Autor se zamýšlí v rámci vypovídání nad systémem slovesných časů, který je v každém jazyce jiný. Dochází k závěru, že tento systém nevyplývá z fenomenologické zkušenosti času a vede ke zkoumání systému slovesných časů jak na rovině paradigmatické, tak i na rovině syntagmatické. Vychází z francouzské gramatiky slovesných časů a připomíná nám rozlišení *historie* (histoire) a *diskursu* (discours) podle Émila Benvenista na základě přítomnosti mluvčího v díle. *Historie* mluvčího v díle neimplikuje, události jsou jakoby vyprávěny samy a zahrnuje v rámci francouzské gramatiky aorist, imperfektum a předminulý čas, a naopak vylučuje prézens i futurum. *Diskurs* mluvčího obsahuje, navíc zahrnuje i posluchače, stejně jako tři základní časy: prézens, futurum a perfektum, vylučuje pouze aorist.[25] Dále Ricoeur vychází z děl Käte Hamburgerové a Haralda Weinricha, kteří se zabývají problematikou slovesného času a považují za důležité oddělovat čas fikce neboli préteritum a čas žitý vztahující se k realitě. Hamburgerová však tvrdí, že z důvodu vstupu sloves, které značí mentální či psychické procesy a mají fikční subjekt, do diskursu *„ztrácí epické préteritum svou gramatickou funkci označování minulosti.“*[26] Toto tvrzení Ricoeur částečně vyvrací. Sice se ztotožňuje se ztrátou minulostního významu, ale uvádí, že si préteritum svou gramatickou formu zachovává.[27]

Prostřednictvím klasifikace vyprávění na vypovídání a výpověď se Paul Ricoeur pokouší najít nový postup k interpretování času ve fikci. Literární čas rozlišuje podle terminologie Günthera Müllera na čas vyprávěný neboli čas fabule, a čas vyprávění neboli čas syžetu, ve kterém působí vypravěč a je v něm zprostředkován čas tvořící příběh. Pod tímto označením je měřen chronologický čas, jenž je ekvivalentním počtu stránek a řádků publikovaného díla, jedná se spíše o čas čtení. Můžeme ho interpretovat jako čas nezbytný k vyprávění. Čas vyprávěný je čas toho, co je vyprávěno, měří se na roky, měsíce a dny, popřípadě se nachází v samotném díle.[28]

[24] RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: Oikoymenh, 2000, s. 88-91, 104, 113.
[25] RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oikoymenh, 2002, s. 96-99.
[26] Tamtéž, s. 103.
[27] Tamtéž, s. 103-104.
[28] Tamtéž, s. 118-121.

Autor ve svém díle může čas zrychlit, zpomalit, nebo dokonce úplně zastavit. Lze také přetransformovat časovou posloupnost událostí, při kterých se můžeme vrátit do minulosti či spatřit budoucnost. Plynutí času v literatuře není shodný s časem reálným, několik let lze popsat ve velmi krátké povídce či románu, tudíž čas syžetu je kratší než čas fabule, naopak čas jednoho dne se dá sepsat do rozsáhlého literárního díla, a proto dochází k tomu, že čas syžetu může být delší než čas fabule. Druhý případ není tolik obvyklý, setkáváme se s ním spíše u některých psychologických románů. Autor se v těchto textech zabývá především popisem pocitů, zážitků, vzpomínek a úvah jednotlivých postav.[29] Dá se tedy říct, že literární čas společně s prostorem determinuje žánr a jeho tvary a v různých historických etapách se formoval za pomoci dobových tradic a norem.[30] Michail M. Bachtin ve své studii *Román jako dialog* analyzuje čas a jeho podíl na determinaci žánrového tvaru románu v průběhu jeho vývoje. K jednotlivým chronotopům se pak pojí charakteristické postavy. [31]

Bachtin také popisuje autora a jeho postavení v chronotopu: *„Autora nacházíme mimo dílo, kterak žije svůj biografický život, ale setkáme se s ním jako s tvůrcem také ve vlastním díle, avšak mimo zobrazené chronotopy, jakoby na tečně k nim.“*[32] Na fiktivní mundus je nazíráno ze strany hrdiny, který je součástí událostí, ze strany vypravěče, nebo samotného autora, jenž může být jeho všudypřítomným pozorovatelem.[33]

[29] KARPATSKÝ, D.: *Labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2008, s. 83.
[30] BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222.
[31] Tamtéž, s. 364.
[32] Tamtéž, s.374.
[33] Tamtéž, s. 375-376.

4 Literární prostor

Prostor je důležitou, ba dokonce neoddělitelnou součástí každého uměleckého díla. Dotváří jeho atmosféru. Správné vylíčení prostoru na nás může přenést jak pozitivní, tak i negativní emoce, pocity a nálady, které nám dopomáhají se lépe vcítit do celého příběhu díla, a navíc v nás probudí představivost. Literární prostor můžeme také nazvat fikčním prostředím, které je tvořeno jazykovými, kompozičními a tematickými prostředky. Do prostoru je zasazen děj, plyne v něm čas a jednají v něm postavy, proto zcela nelze od ostatních kategorií oddělit. Daniela Hodrová ve své publikaci uvádí: *„Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“*[34] Postava tedy může být pro určité místo typická, nebo ji pobyt na daném místě může změnit nebo jen ovlivnit. Z toho vyplývá, že se opravdu všechny literární kategorie ovlivňují, jak již bylo uvedeno na začátku této kapitoly. Výchozími publikacemi, ze kterých budu v této podkapitole vycházet, jsou především *Poetika míst* od Daniely Hodrové a *Poetika prostoru* Gastona Bachelarda.

Literární prostor je zčásti otiskem prostoru přirozeného. V různých typech umění i v různých literárních druzích existují specifická pojetí prostoru, ten však není nikdy zcela individuální, protože je ovlivňován dobovým vnímáním prostoru. Často existuje mezi určitými místy a syžetem, popřípadě mezi místy a žánry jistá spojitost zřetelněji se objevující zejména ve folklorních žánrech, při kterých se na určitém místě odehrávají již předurčené události. Tuto *literární předurčenost místa* lze také pojmenovat termínem *paměť žánru*. V uměleckých žánrech se naopak můžeme setkat s tzv. neustálým přehodnocováním významu míst. Jedná-li se například o vězení, jeho význam se v romantické literatuře proměňuje ze světského, nízkého místa na místo duchovní či meditační. Pokud k tomuto přehodnocování nedochází, místo se alespoň proměňuje a jeho význam získává významy nové. Jak v případě přehodnocování významu míst, tak i v případě proměny dochází k přesahu literárního prostoru do mimoliterární reality, ze které literární místa vznikla či se jí pouze inspirovala. K vnitřní proměně toposu v topos jiný dochází prostřednictvím ideologicko-metaforizačního nebo mytologizačního

[34] HODROVÁ, D.: *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 18.

procesu.[35] Na toposy v díle lze také nahlížet z hlediska statičnosti a dynamičnosti. V textu najdeme místa jak statická, tak dynamická, většinou se v něm vyskytují společně. Statická místa zastupuje například dům, místa dynamická pak cesta. V poezii a v dramatu je typickým prostorem prostor statický, v epických dílech dochází k dynamickému střídání míst.[36]

Jeden z nejvýznamnějších francouzských filozofů 20. století Gaston Bachelard se ve své monografii *Poetika prostoru* (1957) zabývá fenomenologií básnického obrazu, především intimními prostory, tzn. místy, které obýváme, ve kterých nacházíme klid a bezpečí.[37] Znakem pro tato místa je uzavřenost, popřípadě kruhovost nebo kulatost. Jedná se tedy o dům, hnízdo, či dokonce o mušli, ale také o místa uvnitř těchto prostorů (skříň, zásuvka, truhla) skýtající svým obyvatelům iluzi bezpečí.

4.1 Topologie vybraných míst

Pro rozbor literárního díla je důležité představit a vymezit ty toposy, které se v novele vyskytují. Jedná se o dům, pokoj, hospodu a vězení. Tyto ustálené motivy vybírám z toho důvodu, že se vztahují k analyzované novele Hany Bělohradské. Některé prostory se v novele neobjevují doslova, například hospodu v díle nenajdeme, ale můžeme ji nahradit prostorem jiným, tedy v případě analyzované novely barem.

4.1.1 Dům

Pod pojmem dům si jistě všichni představíme primární prostor určený k životu, ve kterém se utvářejí lidské příběhy a odehrávají se v něm lidské osudy. Jelikož dům patří neoddělitelně k lidským životům, promítá se velmi často toto místo i do fikčního světa.

Dům můžeme popsat jako uzavřený prostor oddělený od vnějšího světa, jako intimní místo, *„neboť dům je naším koutem světa. Je – jak se často říká – naším prvním vesmírem.“*[38] Takto ho popisuje Gaston Bachelard v Poetice prostoru. Zejména rodný dům je místem, kde můžeme v poklidu snít, které nás ochraňuje před nebezpečím venkovního života. Vzpomínky na rodný dům bývají živější, pokud se v něm nachází

[35] HODROVÁ, D.: *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 14.17.
[36] HODROVÁ, D.: *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 18.
[37] BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, s. 24-26.
[38] Tamtéž, s. 30.

sklep a půda. Rozdíl mezi těmito místnostmi je takový, že půdu lze chápat jako prostor, který navozuje větší pocit bezpečí, sklep vnímáme spíše jako temné místo obestřené tajemstvím. Ačkoliv nám obě místa mohou nahánět strach, půda představuje racionální nebezpečí, sklep naopak nebezpečí nadpřirozené, fantazijní. Domem vedou od sklepa až na půdu schody.[39]

Příbytky na venkově či malých městech a domy ve velkých městech se liší. V městských příbytcích mnohdy chybí sklepy i půdy, schodiště nahradily výtahy, kolem domu se nenachází žádná příroda a z ulic je slyšet hluk.[40]

4.1.2 Pokoj

Pokoj je považován za jedno ze základních míst lidského bytí, je to prostor vymezený čtyřmi stěnami a nachází se v dalším ohraničeném místě, například v domě či zámku. Mívá přístup k otevřenému prostoru pomocí oken a dveří. Obyvatel vtiskne do pokoje, ve kterém přebývá, stopu, jež je tvořena jeho myšlenkami, pocity a osudy, a tím každý pokoj získává svou vlastní auru. Ve vlastním pokoji se jeho nájemník cítí bezpečně a spokojeně, neznámý pokoj skýtá nebezpečí. Vlastní pokoj si člověk zařizuje nábytkem a dekoracemi, které ho charakterizují. V pokoji se může člověk schovat před světem a pokoj se stává místem sebereflexe. Na druhou stranu se pokoj díky oknům může proměnit i na pozorovatelnu okolního světa.[41]

Z počátku byl pokoj v literatuře pouze místem přebývání postavy, později se stalo místem spojeným s existencí postavy. Tato změna se však neudála okamžitě. Ve středověkých dílech se objevovaly tajemné komnaty – místnosti za skrytými dveřmi, v 18. století byl pokoj místem vyprávění a sebereflexe. Později toho století se zásadní děje odehrávají v začarované hradní komnatě fungující jako ložnice, kde se v noci hrdina potkává s nadpřirozenými jevy. Ve Faustovi můžeme jeho pokoj vnímat jako vězení. V naturalistické próze vlastní pokoj vystupuje jako cizí, hrdina se cítí ve svém pokoji jako v pasti. Protagonisté Dostojevského v románu *Zločin a trest* (1866) a Kafky v *Procesu* (1925) bydleli v pronajatých pokojích. Pronajatý pokoj byl většinou nuzně vybaven a jeho nájemník ztrácel pocit soukromí.[42]

[39] BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, s. 29-41.
[40] Tamtéž, 42.
[41] HODROVÁ, D.: *Smysl pokoje*. In HODROVÁ, D. a kolektiv: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 217–219.
[42] Tamtéž, s. 219-230.

4.1.3 Hospoda

Daniela Hodrová v úvodní kapitole uvádí, že topos hospody je považován za místo osudových setkání a důležitých životních zvratů.[43] Kapitolu *Kontexty české hospody* sestavil Vladimír Macura. V úvodu této kapitoly zmiňuje oblíbenou českou historku 19. století. Jedná se o příběh o stropu, který by v případě zřícení usmrtil celý náš národ. Jan Neruda interpretoval tento výrok při připomenutí důležitosti společnosti vlastenců, která se scházela v pražském hostinci U bílého lva: *„Kdyby ten strop zde na nás spadl, je po českém národě!“*[44] Osud národa je tedy spjat s prostorem hospody.

Na hostinec či hospodu se nahlíží jako na místo setkání, na místo, kde se tvoří společenský život, kde se diskutuje o všemožných tématech. Již v minulosti sehrála hospoda důležitou roli pro český národ. Díky tomuto veřejnému prostoru nezanikla naše mateřština. Vlastenci se tu scházeli, aby v poklidu mohli komunikovat v češtině. Užívání českého jazyka na ulici vedlo k různým problémům, oslovení na ulici češtinou bylo bráno za hrubou urážku, prestižním jazykem byla němčina. Vlastenci se nescházeli pouze v Praze, ale i na dalších místech na našem území, mimo jiné v pivovaru pod vedením Antonínem Norbertem Vlasákem v mé rodné Vlašimi. Macura uvádí, že v 19. století v hospodě docházelo i k vlasteneckým bojům. Významným okamžikem bylo pití národního nápoje – piva, při kterém vstupovala na scénu vlastenecká emblematika jako byla blanická mýta nebo husitství. V druhé polovině 19. století se k tomuto místu začalo přistupovat se sarkasmem a vyzdvihovala se jeho „přízemnost“. Vladimír Macura popisuje hospodu následujícími slovy: *„Hospoda byla prostorem jednoznačně „nízkým“, prostorem pádu, mravních selhání, alkoholismu“*, tyto hodnoty neukazovaly hospodu jako místo, které by se mělo vlastenecky uctívat.[45]

4.1.4 Vězení

Vězení je uzavřeným prostorem, do kterého postava vstupuje za účelem odpykání trestu, je v něm tedy nedobrovolně. Za místo vězení můžeme také shledat místa

[43]HODROVÁ, D.: *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 19.
[44] MACURA, V: *Kontexty české hospody*. In HODROVÁ, D. a kolektiv: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 63.
[45] MACURA, V: *Kontexty české hospody*. In HODROVÁ, D. a kolektiv: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 63. s. 65-70.

přechodného typu, jako jsou například labyrinty nebo kouzelné zámky, do nichž subjekt vchází dobrovolně, a následně neumí z těchto prostorů uniknout či si postava tvoří uzavřený prostor, ze kterého není úniku, ve svém nitru. Nakonec jako vězení lze vnímat celý prostor díla – město nebo svět považovaný za uzavřený prostor.[46]

Topos vězení se objevuje v uměleckých dílech už od nepaměti. Ve středověkých románech vysvobozovali rytíři panny z věží, ve kterých byly vězněny a mučeny. Trubadúři zase chtěli proniknout do srdcí dam, kterém milostné písně skládali. Zde je zpívající milenec metaforicky vnímán jako vězeň. Hodrová nás seznamuje s celou škálou literátů a jejich nahlížením na prostor vězení ovlivněném dobou a literárním druhem. Pojetí toposu vězení v díle *Labyrint světa a ráj srdce* (1623) od J. A. Komenského nám představuje svět jako uzavřený prostor, jehož obyvatelé z něho odcházejí až v okamžiku smrti, kdy je Smrt shodí do černé jámy obklopující svět. V Máchově Máji je důležitým motivem samota, na svět i na tělo nazíráme jako na vězení duše. Hodrová nachází tento prostor i u zahraničních autorů. Věnuje se jeho pojetí například u Edgara Allana Poea. Vězení je v jeho povídkách tajemným místem, může se jednat o kterékoliv místo. Vězením se stává například pokoj, sklep, ba dokonce rakev. V jeho *povídce Jáma a kyvadlo* (1842) se prostor vězení navíc proměňuje a stává se více a více stísněnějším.[47]

Daniela Hodrová se v kapitole *Vězení jako místo přístupu k bytí* zabývá světskou a metafyzickou podobou vězení, proto v ní najdeme pouze nepatrnou zmínku o dílech s tématy ze druhé světové války, ale více se o koncentračních táborech jakožto o vězeňském prostoru nedozvídáme.

[46] HODROVÁ, D.: *Vězení jako místo k přístupu k bytí.* In HODROVÁ, D. a kolektiv: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 103.
[47] HODROVÁ, D.: *Vězení jako místo k přístupu k bytí.* In HODROVÁ, D. a kolektiv: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 103-110.

5 Postavy v literatuře

Literární postava patří k nejdůležitějším fabulačním jednotkám díla. Žije v literárním prostoru v určitém literárním čase, navzájem se všechny kategorie ovlivňují a jsou na sobě závislé. Postava se vyskytuje v každém naratologickém díle, bez ní by bylo prakticky nemožné příběh vystavět. Můžeme ji definovat jako fikční subjekt, jenž vystupuje v literárním díle. Může se jednat o člověka, ale také o mluvící zvíře ba dokonce o „obživlé" předměty a objekty, které vystupují jako lidské bytosti. Někdy je literární postavou samotný vypravěč, který nás dílem provází. Postavy se dají dělit na hlavní, ty můžeme označit jako hrdiny či protagonisty příběhu, a vedlejší. Místo hrdiny se v centru dění může objevit i tzv. antihrdina, ten označuje pasivního a všedního protagonistu. Pojetí postavy se mění dobovými událostmi a literárním žánrem.

Podle Daniely Hodrové postava patří k části syžetové. Charakterizuje ji následovně: *„Postavu tvoří slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek."*[48] Některé z nich se v díle objeví pouze jednou, a to nejčastěji při popisu těla subjektu, další se objevují vícekrát, sem patří například jména, a jiné se obměňují či nahrazují jinými textovými jednotkami. Do poslední kategorie patří líčení myšlenek, pocitů a činů. Podle Hodrové lze charakterizovat postavu čtyřmi základními způsoby, přímou vnější i vnitřní charakteristikou subjektu vypravěčem, rozpravou jiných postav o tomto konkrétním subjektu, jeho vnějšími i vnitřními monology a scénickými poznámkami. Poslední z možností se však spíše týká dramatu. Autorka uvádí, že v dnešní době se tento systém konkretizuje především na díla realistického typu, ve kterém je subjekt vyobrazen nejsouhrnněji.[49]

Postava v pojetí Hodrové *„na jedné straně vždy nějakým způsobem (i zdánlivě nulovým) reflektuje okolní svět, sociální normy a role, dobovou a žánrovou koncepci člověka, ale na druhé straně tento fakt nevylučuje, že postava současně představuje dynamický prvek se syžetově-kompoziční funkcí, prvek vstupující do nejrůznějších vztahů s jinými složkami textu."*[50] Autorka dále postavu definuje jako nositele děje, myšlenky a ideologie, která je představena v literatuře pomocí vypravěče nebo řadou výstupů a promluv. Jedná se o textovou obdobu buď reálného či fiktivního člověka, kterým může

[48] HODROVÁ, D. a kolektiv: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001, s. 519.
[49] Tamtéž, s. 519-520.
[50] Tamtéž, s. 541.

být například i zvíře či ožívající stroj. Postava zastupuje určité vlastnosti, stavy a činnosti. Hlavně je však představitelem individuálního vědomí, které se vymezuje ve vztahu k ostatním postavám, k okolnímu prostoru, světu i objektu.[51]

Jak Hodrová uvádí, s postavou se čtenář seznamuje díky vypravěčovi a sérií promluv. Autorka dělí postavu na dva typy, postavu-definici a postavu-hypotézu. Definitivní typ postavy zahrnuje jak postavy jedinečné, mající široce rozvětvenou individuální charakteristiku, s nimiž se setkáváme v realistické literatuře, tak i postavy, které jsou v zájmu pokleslé literatury, tedy téměř prázdné, neindividualizované či jen opravdu málo individualizované. Jejich podstatným rysem je to, že neobsahují tajemství a jejich nitro nám odhaluje vševědoucí či skrytý vypravěč. U tohoto typu postav se dá stoprocentně předvídat jejich chování. Definitivní pojetí postavy souvisí se statičností, jsou stálé a nemění svůj charakter. Hypotetický typ postavy vnímáme jako nějakou siluetu nebo torzo, které se v díle objevuje v neurčité podobě a autor se pokouší o jeho rekonstrukci v textu. Pro tento typ postavy je naopak charakteristická nepředvídatelnost chování postav, které se ocitá ve sporu s psychologickými i literárními předpoklady. Je spjata s vypravěčem, který skrývá svou vševědoucnost, Hodrová ho označuje jako vypravěče „hlasitého", jenž *„své postavy prohlašuje za vlastní výtvory, v různé míře hypotetické."*[52] K tomuto typu se váže dynamičnost. Postavy dynamické dokáží pro zachování svého tajemství změnit svůj charakter. Proces přechodu k typu postavy-hypotézy napovídá již skrytá charakteristika postavy. Tento proces Hodrová nazývá pojmem hypotetizace.[53] Postava-definice se charakterizuje daleko rozsáhlejším vnějším i vnitřním popisem postavy – popisem jejího těla, tváře, oděvu, chováním, zvyků, charakterem, jménem, její minulosti, původu, rodu. U postavy-hypotézy dochází k redukci charakteristiky vnější i vnitřní.[54] V procesu hypotetizace se mění vymezení prostoru, postava-definice se pojí s pevně vymezeným prostorem, postava-hypotéza se s ním pojí mnohem volněji. Dále se hypotetizací ruší chronologie času.[55]

Hodrová se kromě předchozího dělení zaměřuje i na polaritu postav z hlediska subjektovosti a objektovosti. Jako postavy charakterizované vypjatou individualitou a svou výjimečností či jinakostí vnímáme postavy subjektivizovaného typu. Postava jako

[51] HODROVÁ, D. a kolektiv: *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001, s. 544.
[52] Tamtéž, s. 557.
[53] Tamtéž, s. 555-557.
[54] Tamtéž, s. 560-561.
[55] Tamtéž, s. 569.

subjekt se vyjevuje svým jednáním, určitým aktem, činností, jedná se o postavu heroickou. Objektem je naopak postava, ke které se váže pozornost, je objektem zájmu.[56] S pojetím postavy v rámci subjektovosti a objektovosti můžeme zkoumat i vypravěče. Pokud vypravěč s postavou splývá, postava je subjektem, pokud se naopak mezi nimi tvoří odstup, hovoříme o postavě vystupující jako objekt.[57]

[56] HODROVÁ, D. a kolektiv: *…na okraji chaosu… Poetika literárního díla 20. století*. Praha, Torst 2001, s. 571-572.
[57] Tamtéž, s. 582.

6 Novela *Bez krásy, bez límce*

Novela *Bez krásy, bez límce* byla první napsanou knihou Hany Bělohradské, kterou vydala v roce 1962. Její debut byl opravdu úspěšným. V knize popisuje příběh odehrávající se v době okupace za Protektorátu Čechy a Morava a věnuje se v něm především psychologii postav. Autorku podle jejích slov vedly k napsání její prvotiny tři podněty – válečná zkušenost, nástup komunistů k moci a následně paralela mezi oběma historickými událostmi. Židovský rodinný přítel ukrývající se v domě, kde bydlela, byl pro ni pravděpodobně inspirací ke vzniku hlavní postavy.[58] Jedná se o psychologické dílo zabývající se nitrem člověka, o které před nástupem „mladé prózy" nebylo v literárních kruzích zájem. Aleš Haman pro Český rozhlas uvedl, že „mladá próza" v čele s Bělohradskou viděla člověka kompaktně, už ho nerozdělovala na dvě složky, tedy na člověka veřejného a člověka soukromého, jak ho popisovali starší spisovatelé, ale vnímala ho v celku.[59] První kniha tak Bělohradské přinesla slávu, kterou kritici spatřovali v její spisovatelské vyzrálosti, ačkoli před touto novelou *„neotiskla Hana Bělohradská nikde ani řádku."*[60] Dále kritici velebí i její uměleckou stylizaci. Jungmann o autorce napsal, že *„má jakýsi tichý, cudný a lahodný jazyk, píše jím pružné a pevné věty, do nichž se jí vejde jas i kal života."* Jungmannovi se také líbí použití aktivních sloves, které vnáší do díla pohyb.[61] Vraťme se ale k literární analýze. Než však přejdeme k analýze času, prostoru a postavám v novele, stručně vylíčím její děj.

Děj knihy se odehrává v protektorátní Praze okupované německými vojsky za druhé světové války. V čele příběhu stojí starý židovský lékař Armín Braun, jehož osobou příběh začíná i končí. Děj příběhu se však nezaměřuje pouze na postavu doktora Brauna, ale především popisuje, jakým způsobem zasáhl do života jeho sousedů, kteří bydlí ve stejném nájemním domě. V příběhu sledujeme tedy i jejich životní osudy, o některých se dozvídáme více, o jiných méně.

Armín Braun navazuje vztah s rodinou Šidláků a neodmítne jim pomoci s nemocným odbojářem, kterého ukrývají ve svém bytě před gestapem. Bohužel pro něho nemá potřebný lék, a tak se rozhodne vyhledat svého dávného přítele, Emila Wienera, který mu

[58] *V tomto čísle se ptáme*. Literární noviny, 1991, roč. 2, č. 36, s. 2. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/2.1991/36/2.png
[59] *Český rozhlas: Radio Praha: Hana Bělohradská – autorka ve stínu* [online]. 2005 [citováno 22. 7. 2019]. Dostupné z: http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/hana-belohradska-autorka-ve-stinu
[60] JUNGMANN, M.: *Kdy člověk zemře o něco méně*. Literární noviny, 1963, roč. 12, č. 4, s. 5. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/12.1963/4/5.png
[61] Tamtéž.

lék obstarává. Poté dům navštěvuje gestapo. Braun se nabídne, že nemocného schová u něho v bytě. S touto misí mu pomáhají i některé další osoby bydlící v domě, především učitelka hudby, která před gestapem varuje Brauna a Šidlákovi a svou hrou na klavír zdržuje gestapo, aby Braunovi s odbojářem poskytla čas navíc. Dalším pomocníkem je chlapec jménem Honzík Vochozka, který doktorovi pomáhá schovat odbojáře pod postel, a tak se s židovským lékařem spřátelí. Společně s touto dějovou linií se rozvíjí ještě linie jiná, dalo by se říct kontrastní.

V té se děj točí kolem právníka Karla Veselého, majitele domu, a jeho manželky Evy. Veselý představuje protipól k Braunovi. Oba manželé mají milence. Milenka Veselého se dozvídá o tom, že má být Šidlák zatčen a snaží se přesvědčit Karla, aby tuto informaci zpeněžil. To Veselý odmítá, dokonce přemýšlí nad varováním Šidláka, ale ze strachu váhá. K činu se odhodlá, až když už je pozdě. Gestapo si přišlo pro něho, byl udán svou písařkou, která je do něho nešťastně zamilovaná, za nelegální obchod s židovským majetkem. Šidlák je zajat tu samou noc, co doktor Veselý. Žena Šidláka dostává zprávu, že Josefa deportují do koncentračního tábora. Veselý se po propuštění z vazby hroutí a pokusí se spáchat sebevraždu. Jeho neúspěšný pokus maří jeho žena, která na záchranu svého muže přivolává doktora Brauna. Později je Braun povolán k odklízení sněhu na veřejných chodnících pod velením německého vojáka. Jeho osud se naplňuje, při této činnosti totiž dostane infarkt a umírá.

Z nástinu děje je patrné, že ačkoli se jedná o dobu okupace, příběh nevykresluje *„ostrý konflikt, vyhrocené situace a napětí.“* Naopak se nám snaží podat život a chování obyčejného člověka v mezní situaci, jakou byla bezesporu válka.[62] Pro časopis Tvar recenzentka Blanka Svadbová napsala: *„dramatičnost je skryta v myšlení osob, v citové intenzitě jejich života a v jednání lidí“*.[63] Bělohradská usiluje o rychlé tempo příběhu, proto se nepouští do dlouhých charakteristických popisů postav. Příběh je vyprávěn především v er-formě, vnitřní perspektiva je však uplatněna za pomocí vnitřních monologů, nevlastní přímé a polopřímé řeči. které reflektují jednání a myšlení postav.

[62] JUNGMANN, M.: *Kdy člověk zemře o něco méně*. Literární noviny, 1963, roč. 12, č. 4, s. 5. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/12.1963/4/5.png
[63] SVADBOVÁ, B.: *Nalézt v sobě mravní imperativ.* Tvar, 1991, roč. 2, č. 50, s. 14. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/2.1991/50/14.png

6.1 Čas v novele

Čas fabule čili čas vyprávěný vyobrazuje události trvající od května do prosince téhož roku, pravděpodobně se jedná o rok 1941, nacházíme se tedy v období druhé světové války a okupace. O tom, že příběh začíná v květnu se dozvídáme hned z prvních řádků knihy: *„Horké květnové odpoledne zalehlo město vyprahlou, bezdechou leností.“*[64] O období války se dočteme hned na následujícím řádku: *„Řevem praskajících pouličních tlampačů, chraptivě oznamujících nová vítězství na západní frontě, prosakovala do duše mátožných chodců úzkost.“*[65] Přesný rok fabule je nám prozrazen až ke konci knihy: *„Byl říjen roku 1941. Šestnáctého dne tohoto měsíce se sunul první, neuvěřitelně smutný a nelidsky němý zástup k veletržnímu paláci: první židovský transport.“*[66] Ve druhé větě Bělohradská odkazuje ke skutečné dobové události, která se v témže dni i roce opravdu udála. Finální časová zmínka se objevuje v předposlední kapitole (kapitoly nejsou v díle číslovány, ani nezačínají na nové straně, jsou odděleny pouze graficky): *„Začátkem prosince přišel první sníh.“*[67]

Nyní se zaměříme na čas vyprávění (syžetu). Novela je psána chronologicky, je zachována časová posloupnost díla a dodržuje se pozvolný časový sled událostí. S časem retrospektivním se v díle setkáváme pouze ve vnitřních monolozích postav, v jejich myšlenkách. Příkladem mohou být Armínovy vzpomínky na otce či na poslední okamžiky strávené se synem Arnoštem, který se rozhodl emigrovat. Autorka se snaží zachytit simultánně dané situace v různých bytech nájemního domu. Příběh každé z postav je podstatný. Prostor věnovaný každé postavě je omezený, stejně jako je omezený časový prostor její existence. K vysvětlení slouží následující příklad. Armín Braun si chce koupit mléko v obchodě přes ulici, ale Židé v tu dobu už nakupovat nesmějí. V obchodě se některé postavy z domu potkají – Armín Braun, správce domu Jirák a Honzík Vochozka. Pivoňka, vlastník obchodu a prodavač, nechce Armína obsloužit, následně bez nákupu odchází i pan Jirák a Honzík, kterým se Pivoňkovo chování k židovskému lékaři příčí. Následují dvě kapitoly odehrávající se hned po návratu z obchodu, první je zaměřena na manžele Jirákovi, kteří o události diskutují, v té následující se objevujeme v bytě rodiny Honzíka Vochozky. Ten zalhal, že na chléb,

[64] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 7.
[65] Tamtéž.
[66] Tamtéž, s. 120.
[67] Tamtéž, s. 124.

který měl koupit, zapomněl.[68] Tyto střihy ve vyprávění zpomalují tok vyprávění, avšak dodávají dílu napětí. Čas vyprávěný se naopak díky nim zrychluje.

6.2 Prostor v novele

Dále se budu zabývat rozborem prostoru v novele *Bez krásy, bez límce*. Pokusím se vymezené toposy podle Daniely Hodrové porovnat s hlavními toposy díla. Základním dějištěm událostí, ve kterém jsou tvořeny lidské příběhy a odehrávají se v něm lidské osudy, je jeden blíže nespecifikovaný čtyřpatrový činžovní dům nacházející se v Praze. Popisu domu není věnována přílišná pozornost, žádný jeho popis nás neseznámí s celistvým obrazem domu a my tak k jeho vyobrazení musíme zapojit fantazii. Jak v prostorách chodby, tak i nad domovními dveřmi jsou umístěná barevně zasklená okna, ta udržují prostory chodby v přítmí, které působí neklidně, ba dokonce až násilně. Po pohledu do šachty přes zábradlí Armínovi dům připomíná *„otlučený, vyřazený hrnec na zavařování z doby Magdalény Dobromily Rettigové.“*[69] Z tohoto přirovnání můžeme usoudit, že se nejedná o novostavbu, ale spíše o dům starší, méně udržovaný. Do jednotlivých bytů se jeho obyvatelé dostávají po dlouhém kamenném schodišti. Armín Braun bydlí v nejvrchnějším patře, tedy v tom čtvrtém. Přesné rozmístění ostatních bytů neznáme, můžeme ho však z indicií z textu vyvodit. Rodina Šidlákova bydlí v patře pod bytem doktora Brauna, tedy ve třetím. Pravděpodobně ve stejném patře bydlí i postarší učitelka hudby, to vyplývá z následujícího úryvku: *„O něco později se o poschodí výš vyklonil z okna Armín Braun.“*[70] Touto větou začíná kapitola, která následuje po kapitole zaměřené na učitelku hudby. Pod paní učitelkou žijí manželé Dvořáčkovi, ti totiž často slyší učitelčino prozpěvování, při návštěvě jejich bytu gestapem komisař pohlédl ke stropu, když uslyšel její hru na klavír. Mezi další obyvatele domu patří rodina Jirákova, Vochozkova a Veselých. Majitelem domu je doktor Veselý a správcem Jirák. Správcové a majitelé většinou žijí v prvním patře. Pokud vycházíme z této teorie, je velmi pravděpodobné, že Vochozkovi obývají byt naproti Dvořáčkům. Okolí domu nám taktéž není důvěrně známo. Přes ulici stojí obchod, jehož vlastníkem je Pivoňka, kam obyvatelé domu chodí nakupovat, hospoda U Šamánků, kam si rád zajde popít Jirák a mlékárna.

[68] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 11-16.
[69] Tamtéž, s. 23.
[70] Tamtéž, s. 70.

Bachelard se o tom, jak vnímá topos domu, vyjádřil následovně: *„Bez něj (domu) by člověk byl rozptýlenou bytostí. Dům ochraňuje člověka v bouřích nebe i v bouřích života. Je duší i tělem. Je prvním světem lidské bytosti.“*[71] V novele dům ochranitelskou funkci ztrácí. Celý děj se převážně odehrává v domě, proto lze prostor domu vnímat jako metaforu celého fikčního světa, tedy přesněji světa válečného.

Důležitým prostorem pro postavu Armína Brauna je pokoj, který obývá. Pokoj doktora Brauna je poměrně prázdný, stejně tak i celý jeho byt. V jeho pokoji se nachází pouze staromódní, vyřezávaná postel, pod kterou uskladňuje své housle, stůl, křeslo a několik beden. V bednách se nachází prakticky celý jeho život. Byl donucen se sem přestěhovat, k tomuto místu si tedy nestihl vytvořit osobní vztah. Věci z beden nevybalil, přijde mu to zbytečné, celý byt považuje za *„své poslední, krátkodobé provizorium.“*[72] Na jednu stranu pokoj považuje za jediné místo, které ho chrání před okolním světem, před zraky ostatních nájemníků domu i lidí na ulici. Následující řádky dokazují, že v prostorech mimo byt se necítí dobře: *„Ještě jednou vysilující schody, chladné, nevraživé pohledy, cizí dveře, nepřátelský obnažující jas, (...).“*[73] Avšak tím pádem se jeho pokoj pro něj stává vězením. Pouze v něm čeká na posla z Židovské obce s povoláním k transportu do koncentračního tábora, nebo na příchod gestapa. Jak prostor domu, tak i prostor pokoje se tedy v mezní situaci může z místa relativně bezpečného proměnit v místo neposkytující dostatečné bezpečí, v místo, jež nás neochraňuje a nepomáhá nám zastavit zlo venkovního světa.

Topos vězení se nám tedy v příběhu ukazuje jak v předchozím přeneseném významu, tak i v tom doslovném. Do cely se zamřížovaným oknem a nápisy na zdech je uvězněn Karel Veselý, advokát a majitel domu. Po násilném výslechu se dozvídá, že ho zatkli za černé obchodování s židovským majetkem. Z vězení je však poměrně krátce propuštěn díky pomoci své milenky, která udržuje také poměr i s německým důstojníkem.

Posledním toposem, kterým jsem se zabývala v teoretické části, byla hospoda. Ve zkoumané novele se sice hospoda nevyskytuje, ale objevuje se v ní prostor hospodě velmi podobný. Hlavní postava novely, židovský lékař Armín Braun se vydává do židovského baru, aby v něm našel svého někdejšího přítele, taktéž lékaře, Emila Wienera, kterého chtěl poprosit o pomoc sehnat lék pro nemocného odbojáře. V baru se nachází šatna, hraje

[71] BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009, s. 32.
[72] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 8.
[73] Tamtéž, s. 11.

v něm dobrá hudba, do očí štípe kouř z cigaret a doutníků, alkohol teče proudem. Ačkoli Wienera v baru opravdu najde, cítí se v něm nepatřičně, pouze po dostatečném opojení alkoholem se dokáže trochu uvolnit: *„Armín Braun se pohupoval na barové židli a vyklepával rytmus dlouhým, odřeným střevícem. Zakouřená, modrá mlha mu vlídně zdomácněla, rozpálené tváře se přátelsky přibližovaly, výbuchy smíchu a úryvky hovoru mu bubnovaly do uší nesrozumitelným, ale lidsky teplým deštěm.“*[74] Když se však nají chlebíčků za účelem vystřízlivění, bar své kouzlo ztrácí: *„Rozhlédl se místností, která mu poskočila před očima. Veselost trčela v rozšklebené, křečovité grimase.“*[75] Analyzovaný židovský bar v díle vyobrazen Hanou Bělohradskou v porovnání s toposem hospody vymezeným Danielou Hodrovou se tedy ztotožňuje pouze částečně. Obě místa jsou považována za místo setkání, v baru však nedochází k potvrzení identity subjektu. Po vystřízlivění bar pro Brauna ztrácí své kouzlo. To, že se Židé dokáží bavit i v tak vypjaté situaci, jakou je válka, vnímá až absurdně. V baru si uvědomuje, že ztratil i posledního přítele, že je na vše sám a jeho nutností je už pouze přežít, protože holá existence je vše, co mu zbývá.

Všechny výše zmíněné objekty podle Hodrové patří mezi statická místa. Hodrová popisuje, že *„v próze je setrvání na jediném místě něčím značně neobvyklým a signifikantním, a je potom příznačné, že vypravěč takové místo „rozhýbá“, doslova putuje kolem svého pokoje.“*[76] Tato definice vystihuje přesně dům a byt Armína Brauna. Jsou to místa, které rozhodujícím způsobem určují či utvářejí příběh, proto obě místa vykazují i prvky dynamičnosti. Dalšími statickými místy, která zastávají pouze výplňkovou funkci a není jim v díle věnována větší pozornost, jsou byty nacházející se mimo dům, ve kterém bydlí Braun (byt Zdeny Čádové, milenky majitele domu Veselého, byt doktora Emila Wienera a jeho manželky Heleny), třída profesora Dvořáčka či advokátní kancelář Veselého. Mezi dynamická místa můžeme zařadit cestu do obchodu nacházejícího se v okolí domu či cestu po Praze za nalezením doktora Wienera. Že se prochází po hlavním městě dokazují i odkazy na skutečná místa nacházející se v Praze (Letenská ulice, ve které Wiener původně bydlel, Můstek, Staroměstský orloj). Cestu si krátí tramvají, ve které se ale necítí dobře, má strach z lidské nenávisti vůči němu, naštěstí

[74] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 50.
[75] Tamtéž, s. 55.
[76] HODROVÁ, D.: *Paměť a proměny míst*. In HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997, s. 18.

tramvají jedou slušní lidé a strach ho částečně opouští. Dynamických míst však v textu nenajdeme mnoho.

6.3 Postavy v novele

Události těžkého období našich dějin jsou v díle pouze naznačeny, v novele není prostor pro jejich přesné vylíčení, ani to není záměrem díla. Bělohradská se ve své próze především zaměřuje na charakterizaci postav a na vyobrazení jejich chování. Snaží se zachytit lidskou zbabělost v kontrastu s nevídanou statečností jiných. Vyobrazuje chování hrdinů, jejich psychologické rysy a morální hodnoty. Spisovatelka se tedy zabývá jednáním postav a formováním jejich charakteru v kruté době druhé světové války. Každý člověk se jinak postaví k hrůzné události. Jeden je statečnější, druhý má větší strach, jiný chce profitovat z utrpení druhých, stane se z něj udavač, vyřadí se z lidského kolektivu, nebo se zblázní. Toto vyobrazení lidského chování a jednání v mezní situaci však nemusíme vztahovat pouze na konkrétní příběh, dají se v něm objevit i prvky nadčasové.

Městské prostředí neumožňuje lidem, aby se dobře poznali, jako je tomu v prostředí venkovském, sousedé sice o sobě vědí, ale nemají k sobě bližší vztah. To pociťuje i hrdina příběhu: *„(…) víme toho nekonečně málo jeden o druhém, Šidlák, říkala Jiráková, věděla hned, popsal jsem ho zřejmě přesně, dělník v Českomoravské, mladá žena a půlroční dítě.“*[77] Osudy obyvatel domu se však vzájemně proplétají, a tak dochází k jejich vzájemnému poznávání a u některých postav vedou dokonce až k přátelství. Vnější charakteristice autorka nevěnuje přílišnou pozornost. Zaměřila se především na poznávání vlastností člověka, jeho chování a vztah k druhým, obzvláště v tak těžké době, ve které je každé neuposlechnutí, byť nesmyslných rozkazů, trestáno, často i ztrátou života. Odhalila nám tedy spíše jejich vnitřní charakteristiku. Přestože je jednání některých osob pouze naznačeno, vyplývají z něj morální kvality člověka v době, která byla velmi nebezpečná. I když je novela rozsahem nevelká, vystupuje v ní poměrně velké množství osob, které o sobě podávají mnohá svědectví.

6.3.1 Armín Braun

Hlavním hrdinou příběhu je židovský lékař Armín Braun. Je to jedna z mála postav, která nám prozrazuje svůj věk: *„(…), ještě ke všemu jsem se opil – ve svých*

[77] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 17.

dvaasedmdesáti letech – (...).“[78] Narodil se do rodiny lékaře a bývalé zpěvačky, jeho pacientky. Žije sám, manželka Erna od něho už dávno odešla a syn Arnošt utekl do Portugalska, kde čeká na povolení k odjezdu do Ameriky. V díle ho autorka popisuje jako hubeného, hrbícího se stařík a se žlutou tváří, které dominuje velký nos, na němž jsou posazeny brýle s tlustými skly, jež korigují jeho krátkozrakost. Obličej mu lemují řídké šedé vlasy. Tuto charakterizaci vzhledu nám však nepodává celistvě, ale najdeme ji průřezem celého textu. O jeho vlastnostech se toho dozvídáme poměrně více, ať už z vnitřních monologů, přímé řeči či vyobrazení jeho chování. Po otci zdědil přílišnou starostlivost, po matce podlomené zdraví, nesmělost a hudební nadání. Kromě hry na housle má rád navíc dějiny umění, jiným dějinám, však nerozumí, nelíbí se mu reflexe násilných činů. Armín Braun je bojácný člověk, bojí se prakticky všeho, především ale lidské nenávisti. Musí překonávat strach o svůj život, protože neví, kdo z domu, popřípadě jeho okolí, ho může udat a udání by znamenalo jistou smrt. Nesnáší násilí, celá válečná situace ho dělá velmi smutným, je ze všeho unavený. Dokud ho Šidlák nepožádá o pomoc, odevzdaně čeká na smrt. Jeho jediné přání je zemřít důstojně jako člověk, proto u sebe neustále nosí dostatečné množství luminalu, aby v případě nouze mohl svůj život ukončit.

Mezi jeho kladné vlastnosti patří moudrost, skromnost, umění naslouchat a ochota pomáhat druhým. Poslední vlastnost zapříčinila Armínovu psychologickou proměnu. Ačkoli podle okupačních zákonů nesmí vykonávat lékařskou praxi, rozhodl se pomoci správci Jirákovi s léčbou astmatu. Zlom v jeho psychice však nastává, až když ho o pomoc poprosí Josef Šidlák, který u sebe v bytě schovává nemocného odbojáře. Rozhodne se ho léčit se zápalem plic. Za účelem získání potřebného léku podstupuje nebezpečnou cestu po Praze za svým dávným přítelem Wienerem, který mu lék obstarává. Několik málo dní poté přichází do domu gestapo a prohledává jednotlivé byty. Svůj život tedy vystaví velkému nebezpečí. Aby ochránil mladou rodinu Šidláků, zaktivizuje všechny své síly a ukryje nemocného ilegálního pracovníka pod postelí ve svém bytě. Během prohlídky jeho bytu gestapem nastává obrovský obrat v jeho nitru. Jeho pasivní odevzdání se proměňuje v odvahu. Pociťuje až zvířecí strach, ve kterém by byl však schopný se bránit ze všech sil a všemi možnými prostředky: *„...stačilo to, aby si uvědomil, že mu za zády leží na stole ostrý nůž na papír. Pak pozoroval pod sklopenými*

[78] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 58.

víčky nablýskané holínky a čekal, jestli zamíří k posteli. V okamžiku, kdy by se byl muž pod ni shýbl… Nestalo se. Ale věděl, že by to byl udělal, byť i jen pro svou záhubu; z pudové potřeby sebeobrany, rozjitřen zoufalým strachem, byl by se on, dvaasedmdesátiletý, nemocný stařec, který za celý život nenašel odvahu zašlápnout pavouka, vrhl s nožem na papír sukovitým, roztřeseným tělem na ozbrojeného, statného zabijáka.“[79] Mění se tedy z člověka pasivního na člověka aktivního, který se chce vzepřít nacistickému režimu.

S ukrytím odbojáře Armínovi pomáhá učitelka hudby i Honzík. Tyto události v něm obnoví víru v lidskost, které se už začínal vzdávat. Také docílí k myšlence, že má vlastně život rád a povolání do koncentračního tábora ještě neznamená, že ho musí ukončit požitím luminalu. Nakonec dostává infarkt při odklízení sněhu a umírá.

6.3.2 Šidlákovi

Rodina Šidlákova žije v bytě pod hlavním protagonistou příběhu a tvoří ji mladí manželé Josef a Marie a jejich půlroční syn Pepíček. Josef je statný mladý muž se širokou mužskou tváří pracující jako dělník, Marie je velmi mladá, ani ne dvacetiletá, žena drobného vzrůstu. Mladí manželé se vroucně milují a jejich vztah se zdá být harmonický. Jejich rodinnou idylu však narušuje válka a mužova odbojová činnost, která je uvrhuje do neustálého strachu o život. Ukrývají u sebe nemocného přítele z odboje Jiřího Plánka. Jeho stav se zhoršuje, a tak Josef požádá o pomoc doktora Brauna, kterému důvěřuje natolik, že mu dá klíče od jejich bytu, aby nemocného nerušili a Braun se o něho mohl lépe starat. Odbojový pracovník se sice díky pomoci doktora a Šidláků vyléčí, nedlouho poté Šidláka odvádí gestapo. Jeho příběh končí ve chvíli, kdy se dozvídáme, že ho převezli do koncentračního tábora.

Jak Šidlák, tak ani Šidláková v díle neprocházejí viditelnými psychologickými změnami. Šidlák je statečný muž bojující proti okupaci, Šidláková se ho snaží podporovat, i přesto, že má strach především o synův život. Vysvětlením, proč postava nemá žádný vývoj, může být to, že se jedná o postavu vedlejší, která měla hlavnímu hrdinovi pomoci s touto psychologickou proměnou, a proto ze scény mizí, když je tato proměna ukončena.

[79] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, 71.

6.3.3 Učitelka hudby

Učitelka hudby vyššího věku je asi jedinou postavou z domu, jejíž jméno i příjmení nám zůstávají skryté. Vdova po nadaném virtuosovi Ondřejovi žije ve svém bytě pouze s fenkou Belinkou a udržuje v něm nepořádek. Miluje jídlo a bonbóny, není tedy divu, že po smrti manžela ztloustla. Ráda hraje na klavír a také hru na něj ráda vyučuje děti, které však neoplývají nadáním. Hru jí sice znesnadňují revmatická zápěstí, ale i přes to neodmítne učit hře Honzíka Vochozku, kterého nebaví výuka profesora Taraby.

Stejně jako Braun, zmobilizuje všechny své síly a hraním na klavír zdržuje gestapo, které chce prohledat její byt, aby doktorovi, který se snažil ukrýt odbojáře u sebe v bytě, poskytla čas. Díky tomuto narušení jejího stereotypu se začne více zajímat o další věci. Spřátelí se s Braunem a se Šidlákovými, a všichni společně u Šidláků poslouchají rozhlas. Po zatčení Josefa se snaží být Šidlákové nápomocná.

6.3.4 Vochozkovi

Nejvýraznější postavou v knize z rodiny Vochozků je jednoznačně Honza. Společně s židovským lékařem příběh prakticky otevírá i uzavírá. Honzík se vzpírá okupaci, jak nejlépe ve svých letech dovede. Ve škole odmítá zpívat hymnu, rád by se seznámil s Židem, který bydlí u nich v domě, a poté, co hokynář Pivoňka neobslouží doktora Brauna, odmítne u něj nakoupit chléb. Když gestapo přijde na obhlídku domu, pomáhá starému doktorovi ukrýt jeho pacienta a tím se spolu spřátelí. Chodí si k němu půjčovat knihy a vyprávějí si navzájem různé příběhy. Později se Braun stahuje do ústraní a Honzík mu dělá jedinou společnost v jeho osamění. Přátelí se i s učitelkou hudby, která ho učí hrát na piáno a tvrdí o něm, že má absolutní sluch. V době, kdy je Armín povolán k veřejně prospěšným pracím, se ho vydává Honzík do pražských ulic hledat. Když ho konečně objeví, vidí, jak nad ním s puškou stojí německý důstojník. Rozhodne se svému židovskému příteli pomoci a trefí Němce míčem, který si s sebou nese. V daný okamžik Armín umírá. Konec Honzíka zůstává otevřený a záleží na představivosti každého čtenáře, jak ho uchopí: *„Mířil přesně. Němec nadskočil, vteřinu byl omráčen, pak se rozeřval, ohlédl se a zvedl pušku. Honzu napadlo, že by ještě mohl utéct, ale nehnul se, stál a díval se na doktora a na Němce a na pušku. Braun se podíval a uviděl chlapce: sáhl*

si k srdci a podivně zaúpěl. Skácel se Němci k nohám. Honza pochopil, že teď musí utíkat…"[80]

Ačkoliv Honzíka považujeme za jednu z rámcových postav vyskytujících se v příběhu, autorka se ani slovem nezmínila o popisu zevnějšku. Honza se vyskytuje ve většině důležitých událostí, ať už jen ty události z povzdáli sleduje nebo je jejich aktivním účastníkem. Honzík je důležitou postavou, která pomáhá dotvářet psychologické změny postav, a to u učitelky hudby, a především u doktora Brauna.

Rodiče Honzíka se jmenují Růžena a František. Otec, zástupce Pražské pojišťovny, je charakterizován jako člověk, kterému chybí smysl pro humor, neumí vyprávět anekdoty. Pravděpodobně se rád dohaduje. Růžena je typická matka v domácnosti, která se snaží svému manželovi dopřát vše, co si přeje. Tyto dvě postavy slouží pouze k dokreslení příběhu. a nemají v textu žádnou důležitou funkci.

6.3.5 Dvořáčkovi

Dalšími obyvateli domu je starší manželský pár, o kterém se však nedozvídáme mnoho a v díle jim není věnována přílišná pozornost. Tyto postavy také mají za úkol pouze dotvořit atmosféru díla. Oba manželé pravděpodobně proto neznáme jejich vlastní jménem, protože se nijak nevyvíjí.

Světlooký pan Dvořáček vyučuje francouzštinu a němčinu, je však možné, že od vypuknutí války na tento jazyk zanevřel, jelikož na otázku komisaře gestapa během prohlídky domu, zda umí německy, odpovídá pouhé *„Nichts."* Pravděpodobně se jim snaží klást odpor, i když tuší, že to není bezpečné. Paní Dvořáčková o sobě tvrdí, že nemá ráda Židy, avšak stejně jako ostatní obyvatelé domu přestane nakupovat v obchodě Pivoňky, který odmítl obsloužit jejich židovského souseda. Pravděpodobně se jedná pouze o pózu, jelikož její muž si nakupování v tamním obchodě nepřeje a Dvořáčková nechce zapůsobit špatně. Jednou z jejích vlastností je i sebestřednost. Tuto domněnku potvrzuje následující věta: *„Poučila učitelku, znervóznělou a netrpělivou, o mnohém. Své rozšafné věty uváděla vazbou „já vždycky" anebo „já nikdy"."*[81]

[80] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, 127.
[81] Tamtéž, s. 62.

6.3.6 Jirákovi

I Jirákovi můžeme zařadit mezi postavy dotvářející. Dům spravuje pan Jirák, jenž se v obchodě zastane Brauna. Tuto příhodu líčí doma ženě a chce nešťastnému Židovi donést jídlo. Jiráková chvíli protestuje, ale nakonec mu jídlo donese. Jiráková ráda vyhledává hádky, proto se správce často odebírá do hospody. Jirák se stává prvním pacientem doktora Brauna, který léčí jeho astma.

6.3.7 Veselí

Do opozice s doktorem Braunem spisovatelka staví postavu pětačtyřicetiletého advokáta a majitele domu Karla Veselého. Je to člověk ne příliš vysokých morálních kvalit. Podvádí ve svém osobním životě, v manželství. Dělá vše pro to, aby ve svém životě měl především on ze všeho prospěch, a nebere ohledy na ostatní. Není mu ani odporné vydělávat na utrpení Židů. Manželka ho považuje za snoba a skrblíka. Svou nerozhodností až zbabělostí, částečně způsobí tragédii další rodiny v domě. Živitel rodiny, otec malého dítěte je zatčen za odbojovou činnost a je zřejmé, jaký bude jeho osud. Ačkoli měl advokát možnost varovat rodinu, nebyl schopen překonat svůj strach a zbabělost, místo toho se opil. Nakonec končí za mřížemi, kam ho dostala jeho písařka. Ve vězení pomáhá zraněnému spoluvězni a přemýšlí o životě. Dalo by se předpokládat, že své hodnoty po propuštění převrátí. Doma se pokouší spáchat sebevraždu, jelikož si svou ubohost uvědomuje, avšak Braun ho zachrání. Za uvěznění Šidláka nebere zodpovědnost, sice ho nestihl varovat včas, ale je podle něho důležité, že ho chtěl varovat. Nakonec se vrací k předchozímu způsobu života.

Byt sdílí se svou krásnou sedmatřicetiletou manželkou Evou, s pevným břichem, hýžděmi a dlouhýma nohama. Karel si o ní myslí, že je hloupá a jednoduchá. Na povrch sice Eva působí empaticky, ale pravděpodobně roky strávené po boku člověka, kterému chybí morální hodnoty, ji proměnily ve stejně bezpáteřní osobu, jakou je její manžel. I ona má milence. Vztah manželů je tedy velmi chladný, manželé si jsou lhostejní, pravděpodobně se ani nemilují. Spolu vychovávají třináctiletou dceru Alenu, o kterou ani jeden z rodičů nejeví dostatečný zájem.

6.3.8 Další postavy

Kromě obyvatel domu se setkáváme v příběhu i s dalšími důležitými postavami. Zdena Čádová, pětašedesátiletá milenka Karla Veselého, se nechává vydržovat za peníze.

Ta se mu sice protiví, nenávidí ji, ale nemůže odolat jejímu tělu. Aby dostala finanční obnos, neštítí se svému milenci navrhnout, aby prodal informace o Šidlákovi, kterého chtějí Němci zatknout. Kromě Karla se schází s německým důstojníkem, jenž mu pomůže se dostat z vězení na svobodu. Tuto postavu můžeme vnímat také jako postavu nízkých morálních kvalit.

Mezi bezcharakterní postavy můžeme navíc zařadit majitele obchodu Pivoňku, který odmítá obsloužit Židy po předepsané hodině, o tomto člověku se ale více nedozvídáme.

Nesmíme zapomenout na Emila Wienera, někdejšího přítele Armína Brauna. Chytrého a vzdělaného člověka válka proměnila v hospodského povaleče, který celý den popíjí alkohol a zanevřel na lékařskou činnost. Částečně na jeho proměně má podíl i jeho manželka Helena, která se s příchodem války zbláznila a několikrát se pokusila o sebevraždu, nenávidí celý svět. Braun Wienera žádá o pomoc, kterou mu po delším přemlouvání Wiener poskytuje.

7 Film 60. let 20. století

V období 60. let 20. století se frekvence tvorby filmů na motivy literárních předloh značně zvýšila. Někteří spisovatelé se proto začali věnovat kromě psaní také filmové režii a scenáristice, mnohdy přepracovávali své vlastní texty pro potřeby filmu – eliminovali některé epizody a postavy, které nemají návaznost na hlavní děj a akci, jiné epizody a postavy naopak do filmu přidávali, pozměnili osudy postav, dokonce i hlavních protagonistů, upravovali dialogy. Oproti 50. letům minulého století, v nichž se filmaři obraceli k adaptacím literárních děl z 19. století, se v následující dekádě tvořily filmy na motivy knih (převážně kratších literárních útvarů, tj. novel a povídek) nově publikovaných, popřípadě textů ještě nevydaných. Některé knihy naopak vznikaly přepisováním a úpravami scénářů. Na přelomu 50. a 60. let se významným tématem stala druhá světová válka a osudy Židů za okupace. Filmové adaptace knih s náměty druhé světové války se objevovaly celá 60. léta.[82] Jak starší izolovaní tvůrci filmu, tak i tzv. nová vlna režisérů sepjatá generačně se zaměřili na dodržování specifického jazyka literární předlohy, volili netradiční a experimentální metody. Nová vlna zobrazovala svět střízlivý, kritický, zbavený podlézavosti.[83]

V 60. letech je propojenost literatury a filmu nepřehlédnutelná. V předchozích letech 20. století spisovatelé (až na výjimky jako jsou V. Nezval, V Vančura, bratři Čapkové) prací ve filmové oblasti pohrdají, v 60. letech se však začínají mimo psaní literárních děl věnovat i scenáristice a upravují svá díla pro potřeby filmu.[84]

7.1 Film *…a pátý jezdec je Strach*

Kniha *Bez krásy, bez límce* se stala předlohou pro existenciálně laděný černobílý film *…a pátý jezdec je Strach*, který byl natočen roku 1964 ve spolupráci režiséra Zbyňka Brynycha a spisovatelky Hany Bělohradské. Film získal mnohá zahraniční ocenění, ale líbil se i domácímu publiku. Příběhy filmu a jeho literární předlohy se však neshodují a v mnohém se kniha a film rozcházejí. Jak uvádí Radka Denemarková ve studii *„Bezpečné známosti.“ Poznámky k typologii adaptačních a interpretačních postupů*

[82] JANOUŠEK, P. a Petr ČORNEJ: *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008, s. 459–460.
[83] ŽALMAN, J.: *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 20–22.
[84] *Zlatá šedesátá*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 225.

ve filmu 60. let,[85] jedná se o volnou inspiraci literární předlohou, na jejímž základě vzniká nový scénář.

8 Komparatistická analýza novely a filmu

První změnu můžeme hledat hned v názvech děl, které se od sebe liší. Název filmového zpracování *…a pátý jezdec je Strach* nám má napovědět, že ve filmu si režisér pohrává s motivem strachu a vykresluje nám ho nejen chováním hrdinů, ale i hudbou a zvukovými efekty, které mnohdy vyznívají až kakofonicky. Titul literárního díla vychází z vnitřního monologu učitelky hudby po prohlídce jejího bytu gestapem: *„Když jsem byla malá, brečela jsem nad popravou Marie Stuartovny: taková jedinečná, vznešená tragédie – krásná mladá královna s velkým límcem. Teď slyším o popravách každý den, vžilo se to skoro jako kopaná, a nebýt setsakramentskýho štěstí, mohla jsem dneska klidně napodobit Stuartovnu – jenomže* ***bez krásy a bez límce****."*[86] Pokud opomineme to, že tento vnitřní monolog ve snímku nenajdeme, pravděpodobně byl název pozměněn z toho důvodu, že ve filmu je kladen důraz na pocit strachu, kdežto v novele tento pocit není tak silně vyobrazen. Také tím nejspíše scenáristi chtěli naznačit, že ačkoliv se jedná o film inspirovaný literární předlohou, měl by na něj divák nazírat jako na dílo odlišné. Také autoři chtěli filmu přidat na atraktivitě.

Změn se ale ve filmu objevuje mnoho. Mohlo by se dokonce zdát, že se jedná o díla, která spolu nemají téměř žádnou souvislost. Do filmu byly přidány některé prostory, které v knize nebyly zmíněny, jiné naopak byly z filmu eliminovány. Dokonce i postavy a jejich osudy prošly transformací. Na následujících řádcích se budu věnovat komparaci obou děl z hlediska času, prostoru i postav.

8.1.1 Odlišná pojetí času

Příběh v novele nás zavádí do roku 1941, v určitých pasážích se dokonce dozvídáme přesné časové zařazení, ze kterého můžeme vyvodit, že události odehrávající se v příběhu, trvají v rozhraní od května do prosince stejného roku. Jak rok, tak i indicie, jež můžeme vypozorovat v celém textu, nám prozrazují, že se nacházíme v období druhé světové války.

[85] *Zlatá šedesátá*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 234.
[86] BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 68.

Z filmu přesný čas není zřejmý, můžeme se však domnívat, že odehrávající se příběh trvá pouze v řádech dní, ne měsíců, jak je tomu v prozaickém díle. Ve filmu totiž Braun přichází do baru po dvou hodinách od operace a policie navštěvuje dům ještě tutéž noc. O lékaři Braunovi se nikdo nevyjadřuje jako o Židovi. To, že se nacházíme v období války, nám napovídá především pracovní činnost doktora Brauna, jenž se živí jako skladník konfiskovaného majetku, jeho výpověď, ve které tvrdí, že nemůže vykonávat lékařskou praxi, protože je postaven mimo zákon a rozhlas. Ten poslouchá hlavně učitelka hudby a Fanta, velitel civilní obrany domu. Tím se pravděpodobně scenáristi snažili dosáhnout nadčasovosti snímku, proto dobové události války jsou divákovi skryty, pouze bystrý divák může pomocí výše zmíněných indicií filmový příběh časově zařadit. Pocitem strachu je bohužel člověk sužován v každé době, a z toho důvodu není potřeba film dobově kategorizovat.

8.1.2 Prostorové změny

Stejně jako v knižní předloze, i ve filmu se nejdůležitější události odehrávají v činžovním domě, kde žijí hlavní protagonisté příběhu. Dům ve filmu vlastní sklepní prostory, které v knižní předloze nejsou zmíněny. Rozložení jednotlivých bytů se také liší. Ačkoliv obě verze Brauna bydlí v nejvyšším patře, Braun v próze obývá byt ve čtvrtém patře, ve filmu bydlí v podkrovním bytě, který je umístěn v půdních prostorech. Počet osob žijících v domě je ve filmu značně zredukován. Kromě Brauna v domě žijí Šidlákovi, velitel civilní obrany domu Fanta, učitelka hudby, rodina Veselých a nahluchlá paní Kratochvílová, správcová domu. Pokoj Brauna, jehož okna vedou na fotbalový stadion, je zařízen velice nuzně. Vlastní jen postel, křeslo a skříň. Oproti knižní předloze chybí bedny. V domě se cítí nesvůj, do bytu chodí po tmě, aby ho nikdo nezahlédl.

Byt doktora Wienera a následně bar, který navštěvuje, aby ho našel, se také nacházejí v obou dílech. Prostor baru je vylíčen velmi podobně, avšak ve filmové verzi se v baru objevuje psychicky nemocná žena, která do jeho prostoru vnáší pocit strachu a děsu.

Ve filmovém příběhu se navíc objevují prostory, které z literárního příběhu neznáme. Film otevírá záběr na Brauna v jeho práci. Pracuje v registru všeobecných konfiskátů jako skladník. Pečlivě se v něm skladují a třídí různé věci od klavírů až po hrníčky. Pokud si pod těmito věcmi představíme ztracené životy Židů, působí tato

scéna až děsivě. S prostorem práce souvisí i cesta z domu do práce. Venku se Braun necítí dobře, má strach, že ho každý pozoruje. Tohoto pocitu se zbavuje až za dveřmi svého bytu.

Prostory psychiatrické léčebny byly také přidány pro potřeby filmového zpracování inspirovaného novelou. Toto prostředí Brauna naplňuje hrůzou a strachem, i přesto primáře Růžičku prosí o morfium, protože si uvědomuje, že život mladého ilegálního pracovníka je v jeho rukou.

Naopak prostory jako je hokynářství, advokátní kancelář Veselého, byt jeho milenky nebo vězení ve filmu neobjevují.

8.1.3 Změny v pojetí postav

Hlavního protagonistu všichni oslovují pouze jeho titulem a příjmením, tedy jako docenta Brauna. Stejně jako jeho literární dvojník má strach z okolního prostředí, připadá mu, že ho každý pozoruje, nejlépe se cítí ve svém podkrovním bytě. Ve filmovém pojetí ho však skličuje strach o život, který literární Braun sice také pociťuje, ale i přesto odevzdaně na smrt čeká, pouze si přeje zemřít důstojně. Filmový Braun je pracující člověk živící se jako skladník v registru všeobecných konfiskátů, proto na nás působí i mladším dojmem a nepřenáší na nás svou rezignovanost na život. Stejně jako v knize Braun zastupuje člověka vysokých morálních kvalit. Zpočátku sice pomoci Šidlákovi odmítá, protože má zakázanou lékařskou činnost, ale nakonec postřeleného odbojáře operuje.

V této pasáži najdeme hlavní rozdíl mezi hlavní postavou filmu a literatury. Zatímco filmový Braun se pomoci bojí ze strachu o svůj život, Braun vyobrazený v novele neváhá a koná bezprostředně po Šidlákově žádosti. Filmový Braun tedy překonává svůj strach, a dokonce se vydá do ulic velkoměsta, aby sehnal morfium (v knize se jedná o sulfapyridin). Sice i ve filmovém podání schovává odbojáře pod postel, ale vidí ho přitom Fanta, který ho později udává. Když si policie pro Brauna přijde, ten se jim přizná, že odbojář již v noci odešel, a ještě, než spáchá sebevraždu požitím cyankáli, vyřkne: „*Jsem totiž lékař. Byl jsem lékař. Ne, vlastně ještě jsem lékař. Člověk je jako to, co myslí. To nemůžete změnit.*“[87] Tento výrok naznačuje, že i filmový hrdina prošel psychologickou proměnou a postavil se svému největšímu strachu, smrti.

[87] BRYNYCH, Z. [režie]: *...a pátý jezdec je Strach* [film]. Československo, 1964.

Pokud porovnáme novelu a film, nepatrnou proměnou prošla i rodina Šidláků. Šidlákovo jméno ve filmu je nám cizí, dozvídáme se jen, že pracuje jako řezník. Oproti literárnímu Šidlákovi nemá v Brauna stoprocentní důvěru, o postřeleném odbojáři si vymýšlí, že se jedná o jeho bratrance, Braun mu to ale nevěří. Ve filmu Šidláka nikdo neudává, a tak nekončí ve vězení, ani v koncentračním táboře. Jeho manželka se jmenuje Věra a neodpovídá popisu malé, drobné ženy, jak tomu je v textu.

I učitelka hudby prošla nepatrnými změnami. Ve filmu není vyobrazena jako žena velmi kyprých tvarů a milovnice jídla. Ačkoli působí vyšinutě, také Braunovi pomáhá. Její charakter se ve filmu mění pouze částečně, protože ve filmové verzi příběhu Honzík s učitelkou nenavazuje bližší vztah.

Nečekaným pomocníkem se však stává advokát a majitel domu Karel Veselý. Ten vidí Brauna táhnout postřeleného do schodů a rozhodne se je ukrýt u sebe v bytě, dokud policie nevejde do jednoho z bytů sousedů, aby pak mohli pokračovat v cestě do Braunova příbytku. V domácnosti žije s manželkou Martou (nastala u ní změna jména, stejně jako u paní Šidlákové), synem Honzou (v novele je synem Vochozků, Veselí mají dceru Alenu) a služebnou Aničkou. Tak jako v prozaickém díle, i ve filmu má Karel Veselý milenku, která mu však volá pouze telefonem a vypráví o svých dluzích, o udání Šidláka se nezmínila. Posledním rodinným příslušníkem je Honza. Honzu můžeme charakterizovat jako tvrdohlavého, malého kluka, který celým filmovým dílem prochází jako „tichý" pozorovatel. Líbí se mu Braunovo hraní na housle, ale jak s ním, tak ani s učitelkou hudby nenavazuje ve filmu bližší vztah. Otce se ptá, kdo je to hrdina a Veselý odpovídá následovně: *„Člověk, který zbytečně zemře, na rozdíl od těch ostatních, kteří zbytečně žijí."*[88] Pravděpodobně ví, že Braun ochraňuje odbojáře, a považuje ho za hrdinu.

Novou postavou, která v kinematografickém snímku přibyla a v knižním příběhu se nevyskytuje, je Vlastimil Fanta, velitel civilní obrany domu a vedoucí úřadu práce. Prozradí o sobě, že není místní, ale pochází z Peček. Je možné, že se jedná o scenáristický záměr, aby se zdůraznilo, že je to postava nově přidaná. Fanta je svobodný podivín, jemuž pere matka, a který sbírá noviny. Fantovi chybí morální hodnoty a ze strachu udává Brauna.

[88] BRYNYCH, Z. [režie]: *...a pátý jezdec je Strach* [film]. Československo, 1964.

Poslední obyvatelkou domu je Kratochvílová, paní správcová, která špatně slyší a ráda chová králíky. Nahrazuje svou přítomností Jirákovi, ti se však společně s Dvořáčkovými ani Vochozkovými ve filmové adaptaci neobjevují.

Dalšími důležitými postavami filmu jsou Emil Wiener s manželkou, jejichž charakter zůstal stejný jako v knize, postřelený odbojář, jenž nahradil odbojáře Jiřího Plánka, kterého Braun léčil se zápalem plic, a komisař se svým policejním týmem. Ten na postavy mluví česky, pravděpodobně se jedná o další prvek nadčasovosti díla, protože policie ve filmu díky češtině a obleku, který nosí, nepůsobí jako členové gestapa. Braunovi komisař ve filmu tyká a nutí ho hrát na housle, aby ukázal svou nadřazenost.

K postavám neodmyslitelně patří řeč. Ve filmu dochází k její redukci. Postavy se baví pouze okrajově, o nejdůležitějších momentech. Vnitřní monology postav z textu na plátno převedeny nejsou. Z tohoto důvodu neznáme spoustu postav ani jménem, ani neznáme jejich charakteristiku.

Film se nezaměřuje na výchovnou funkci, tím se od literárního díla liší. Snímek vypráví o mezní existenciální situaci jedince, dokumentuje, jak člověk v takové situaci jedná. Film místo na morální hodnoty člověka klade důraz na to, jakým způsobem by člověk měl zvládat svůj strach, zejména pokud je v jeho rukou život někoho jiného.

Závěr

Se vznikem filmu bylo umožněno přenést text na filmová plátna. S tímto procesem tedy souvisí jeho propojení s literaturou. Od počátku promítání se tyto dvě odlišné formy umění společně setkávají, ovlivňují a inspirují. Předmětem této bakalářské práce bylo analyzovat změny, které při procesu tohoto přenosu mohou nastat z hlediska adaptace literárního příběhu. V popředí zájmu stála novela *Bez krásy, bez límce* od Hany Bělohradské a film …*a pátý jezdec je Strach* režírovaný Zbyňkem Brynychem.

V prvních kapitolách jsem se zaměřila na životní osudy a tvorbu autorů analyzovaných děl. Hana Bělohradská napsala sice velice povedená díla především z hlediska psychologie postav a jejich proměny, naneštěstí ji politická situace v období 70. let 20. století zakázala tvořit. I přesto, že se k tvorbě vrátila po roce 1989, v povědomí dnešních čtenářů neutkvěla. Monografie zabývající se jejím životem a dílem neexistuje, proto jsem z velké části čerpala ze třetího svazku *Dějin české literatury 1945-1989* (2008) od Pavla Janouška a Petra Čorneje opírající se o dobové články z novin. Ani o Zdeňkovi Brynychovi jsem nenašla ucelenou biografii, avšak tento režisér si slávu svými díly získal jak u nás, tak i v zahraničí a jeho díla se v televizi vysílají i v dnešní době.

Pro potřeby komparace novely s filmem jsem provedla samotnou analýzu knihy, ve které jsem kladla důraz na kategorii času, prostoru a postav, při které jsem vycházela z poznatků získaných v teoretické části knihy. Z hlediska času vyprávění jsem došla k závěru, že k dodání dílu napětí slouží simultánní zachycení událostí odehrávajících se v různých bytech domu a zároveň se tím čas vyprávěný zkracuje. V kapitole o literárním prostoru jsem zjistila, že v mezních situacích jako je například válka, prostory domu a bytu, jejichž funkcí je chránit svého obyvatele, tuto funkci ztrácí. Hospoda by měla sloužit jako místo setkání a zábavy. Braun si v baru ale uvědomuje, že v jeho životě už místo pro zábavu není, nemá na ni ani finanční prostředky. Židům zbyla jen holá existence, kterou si snaží ubránit. Poté jsem se věnovala kategorii postav. Autorka psychologicky vykreslila nejen hlavní, ale i vedlejší, pro dílo méně důležité, postavy. Některé z nich si prošly psychologickou proměnou. Díky charakteru postav inklinuje dílo k výchovnosti, představuje nám dva antipody a jejich řešení osudové situace.

Následně jsem se zabývala filmem v 60. letech 20. století. Z knih *Umlčený film* (J. Žalman), *Nová vlna* (P. Hamas) a *Zlatá šedesátá* jsem zjistila, že převod literárních děl na filmová plátna se stal velmi oblíbeným, a i proto se spousta spisovatelů věnovala kromě spisovatelské činnosti i psaní scénářů a nebála se přetvořit svá díla pro potřeby

filmu, jinak tomu nebylo ani u Hany Bělohradské, která ve spolupráci s režisérem Zbyňkem Brynychem scénář k snímku *…a pátý jezdec je Strach* vytvořila a nebála se ani velkých změn.

Cílem práce bylo objevit klíčové rozdíly mezi literárním dílem a jeho filmovou adaptací, i při tomto počinu jsem se soustředila zejména na aspekt času, prostoru a postavy. Po přečtení knihy a po zhlédnutí filmu mi připadalo, jako by se jednalo o dvě různá díla, tím pádem odlišností mezi knihou a filmem můžeme najít mnoho. Pokusila jsem se objasnit změnu v názvu děl, a vyvodila jsem, že tato změna, na první pohled zřejmá, proběhla z toho důvodu, aby z titulů bylo patrné, že má člověk na ně nahlížet jako na díla odlišná.

I čas byl podroben zásadním změnám. V literárním narativu je čas fabule přesně vymezen, ve filmu je nám však skryt. Můžeme ho vyvodit pouze z indicií, které postřehne pouze pozorný divák. Tuto změnu přisuzuji tomu, že má snímek působit nadčasově, protože strachu čelíme v každé době, a nemusí se jednat pouze o období války.

Prostředí prošlo také několika změnami. Některá místa byla upravena, jiná eliminována, další naopak přidána. Mezi místa přidaná můžeme zařadit zaměstnání docenta Brauna (jak se mu říká ve filmu). Význam do filmu přidané epizody odehrávané v zaměstnání vnímám především v přenesení hrůzy na diváka, především tedy na toho, jenž pochopil, v jakém období se snímek odehrává. Braun pracuje jako skladník konfiskovaných předmětů, které dříve patřili Židům. Pokud tedy za každým jedním předmětem vidíme jeden zmařený lidský život, naplní nás pocit děsu a hrůzy. Při cestě do zaměstnání Braunovi nahání strach pohledy lidí, o nichž si myslí, že ho pozorují. Dalším přidaným toposem, který se v próze vyskytne, je prostředí psychiatrické léčebny. Také tento prostor přináší pocity strachu, hrůzy a marnosti. Místy, která se do filmu nebyla zahrnuta, jsou například Pivoňkův obchod, advokátní kancelář Karla Veselého, byt jeho milenky a vězení. Prostory objevující se v obou dílech, se změnám taktéž nevyhnuly. Ve filmovém nájemním domě se nacházejí sklepní prostory, literární dílo se o takových prostorech nezmiňuje. Rozřazení bytů se také neshoduje s popisem v knize, to je však dáno eliminací určitých protagonistů a následně přidání postav cizích. Byt doktora Brauna je sice zařízen velice skromně, avšak aby se dalo vyvodit, že se jedná pouze o přechodné bydlení, chybí v něm nevybalené bedny. Jak dům, tak ani byt však neprošly změnou, co se do významu týče. V literatuře i ve filmu ztrácí svou ochranitelskou funkci. Posledním toposem, kterým jsem se zabývala, bylo prostředí baru, které se v mnohém shodovalo s barem v knize, ale i tu se objevuje určitý prvek –

psychicky nemocná žena, která se v baru objeví a vnese do něho taktéž pocity strachu a hrůzy.

K nejzásadnějším změnám však došlo v pojetí postav a jejich psychiky. Počet postav ve filmu byl velmi zredukován. Rozdíl mezi literárním Braunem a Braunem filmovým je takový, že Braun ve filmu se bojí smrti a při prosbě pomoci operovat odbojáře váhá ze strachu o svůj život. Braun literární naopak s léčbou nemocného ilegálního pracovníka neotálí. Oba však prošli psychologickým vývojem. V próze jsme sledovali přerod z pasivního člověka, který odevzdaně čeká na smrt, na člověka aktivního, kterému dochází, že je ještě k něčemu dobrý a hodlá se za svůj život bít. Je to člověk, který by nám měl jít morálním příkladem. Filmový Braun také mění svůj postoj k pasivitě, ale pouze částečně. Při prohlídce jeho bytu policií nepociťujeme, že by byl schopen se bránit. Důležité změny nastaly i u protagonisty, který byl hlavní postavou druhé dějové linie v knize. Z postavy takřka záporné se stal postavou kladnou. Místo dcery, kterou měl v prozaickém díle, má syna Honzu. Ten dříve patřil do rodiny Vochozků, která byla ze scénáře vyřazena. Honzova postava ve filmu svůj smysl ztrácí. Už se nejedná o chlapce, který bojuje proti nacistické okupaci, nýbrž o chlapce, jehož můžeme označit za pouhého pozorovatele dění v domě.

I přesto, že Karla Veselého můžeme ve filmu považovat za kladnou postavu, o tu zápornou nepřijdeme. Je jím Fanta, který z pudového strachu udává Brauna. Poslední důležitou osobou ve filmu, která prošla zásadní změnou, je komisař. Ve snímku rád ukazuje svou nadřazenost. Brauna zpočátku vnímá jako odpad lidské společnosti, nakonec však na něho zapůsobí jeho projev a vzepětí osudu, kdy raději ukončuje život sebevraždou.

Nejdůležitějším poznatkem celé komparace je ten, že novela klade především důraz na výchovnou funkci člověka. Oproti tomu film se pouze snaží zdůraznit to, jakým způsobem by měl člověk zvládat svůj pudový strach. Neměl by mu podlehnout, aby tak nepřišel o své morální zásady. Reflektuje tedy chování člověka v mezní existenciální situaci.

Zdroje

Primární zdroje

BĚLOHRADSKÁ, H.: *Bez krásy, bez límce*. Praha: Československý spisovatel, 1962.

BRYNYCH, Z. [režie]: *…a pátý jezdec je Strach* [film]. Československo, 1964.

Sekundární zdroje

BACHELARD, G.: *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009.

BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

HAMES, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008.

HODROVÁ, D. a kolektiv: *…na okraji chaosu… Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst 2001.

HODROVÁ, D.: *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H&H, 1997.

JANOUŠEK, P. a Petr ČORNEJ. *Dějiny české literatury 1945-1989. III., 1958-1969*. Praha: Academia, 2008.

JUNGMANN, M.: *Kdy člověk zemře o něco méně*. Literární noviny, 1963, roč. 12, č. 4, s. 5. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNII/12.1963/4/5.png

KARPATSKÝ, D.: *Labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2008.

MALINOVÁ, H.: *Brynych Zbyněk (1927-1995)*. Osobní fond Zbyňka Brynycha, Národní archiv, 2002. Dostupné také z: http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/Brynych-Zbyn%C4%9Bk.pdf

PLATZOVÁ, M.: *Adoptujte si svého spisovatele*. Literární noviny, 2002, roč. 13, č. 10, s. 10. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/13.2002/10/10.png

PLAVCOVÁ, A.: *Připravit si scénář a pak se ho nedržet*. Lidové noviny, 2018, roč. 31, č. 83, s. 8. Dostupné také z: https://www.pressreader.com/czech-republic/lidove-noviny/20180410/281668255550821

RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění.* Praha: Oikoymenh, 2000.

RICOEUR, P.: *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha: Oikoymenh, 2002.

SPÁČILOVÁ, M.: *Zemřela spisovatelka Hana Bělohradská, vítězka nad těžkými časy*. Mladá fronta Dnes, 2005, roč. 16, č. 48, s. B1. Dostupné také z: https://www.idnes.cz/kultura/aktuality/zemrela-spisovatelka-hana-belohradska.A_2005M048h01D

SVADBOVÁ, B.: *Nalézt v sobě mravní imperativ*. Tvar, 1991, roč. 2, č. 50, s. 14. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=Tvar/2.1991/50/14.png

ŠRAJER, M.: *Zbyněk Brynych*. Revue Filmového přehledu [online], 2017 [citováno 20. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/zbynek-brynych

ŽALMAN, J.: *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993

Český rozhlas: Radio Praha: Hana Bělohradská – autorka ve stínu [online]. 2005 [citováno 20. 2. 2019]. Dostupné z: http://www.radio.cz/cz/rubrika/knihy/hana-belohradska-autorka-ve-stinu

V tomto čísle se ptáme. Literární noviny, 1991, roč. 2, č. 36, s. 2. Dostupné také z: http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LitNIII/2.1991/36/2.png

Zlatá šedesátá. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000.