

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

Zámek – knižní předloha a její filmové adaptace

Zámek – book and its film adaptation

Magisterská diplomová práce

Vypracoval: **Bc. Jiří Gottlieber**

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

Obor: Česká filologie – Filmová věda

Olomouc 2012

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

V Olomouci 21. 8. 2012

Děkuji PhDr. Janu Schneiderovi, Ph.D. za odborné vedení,
za obětovaný čas, podporu a trpělivost.

Obsah

Úvod.....	7
1 Literatura vs. film z pohledu komparativní naratologie.....	9
1.1 Okularizace v literatuře a ve filmu.....	10
1.1.1 Okularizace ve filmu.....	10
1.1.2 Okularizace v literatuře.....	11
1.2 Fokalizace v literatuře a ve filmu.....	12
2 Analýzy zvolených scén a sekvencí.....	14
2.1 Úvodní obraz (sekvence) (A).....	14
2.1.1 Okularizace v sekvenci A Zámku Franze Kafky.....	14
2.1.2 Význam okularizace v sekvenci A Zámku Franze Kafky.....	15
2.1.3 Okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho.....	15
2.1.4 Význam okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho.....	16
2.1.5 Okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho.....	17
2.1.6 Význam okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho.....	18
2.1.7 Okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova.....	18
2.1.8 Význam okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova.....	19
2.1.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén A.....	20
2.2 Příchod K. do hostince (B).....	22
2.2.1 Okularizace v sekvenci B Zámku Franze Kafky.....	22
2.2.2 Význam okularizace v sekvenci B Zámku Franze Kafky.....	23
2.2.3 Okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho.....	23
2.2.4 Význam okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho.....	25
2.2.5 Okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho.....	25
2.2.6 Význam okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho.....	27
2.2.7 Okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova.....	27
2.2.8 Význam okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova.....	28
2.2.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén B.....	28
2.3 Zobrazení Klamma (C).....	30
2.3.1 Okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky.....	30
2.3.2 Význam okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky.....	31
2.3.3 Okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho.....	32
2.3.4 Význam okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho.....	33
2.3.5 Okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho.....	33
2.3.6 Význam okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho.....	34
2.3.7 Okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova.....	34
2.3.8 Význam okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova.....	35
2.3.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén C.....	36
2.4 Odjezd Klamma (D).....	38
2.4.1 Okularizace v sekvenci D Zámku Franze Kafky.....	38
2.4.2 Význam okularizace v sekvenci D Zámku Franze Kafky.....	39
2.4.3 Okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho.....	39
2.4.4 Význam okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho.....	41
2.4.5 Okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho.....	41
2.4.6 Význam okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho.....	42

2.4.7	Okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova	43
2.4.8	Význam okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova.....	44
2.4.9	Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén D	45
2.5	Rozuzlení (E)	47
2.5.1	Okularizace ve scéně E Zámku Franze Kafky	47
2.5.2	Význam okularizace ve scéně E Zámku Franze Kafky.....	48
2.5.3	Okularizace ve scéně E Zámku Rudolfa Noelteho	49
2.5.4	Význam okularizace ve scéně E Zámku Rudolfa Noelteho.....	50
2.5.5	Okularizace ve scéně E Zámku Michaela Hanekeho	51
2.5.6	Význam okularizace ve scéně E Zámku Michaela Hanekeho	52
2.5.7	Okularizace ve scéně E Zámku Alexeje Balabanova.....	52
2.5.8	Význam okularizace ve scéně E Zámku Alexeje Balabanova	54
2.5.9	Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén E.....	55
	Závěr	59
	Bibliografie	61

Úvod

Franz Kafka ukončil práci na románu *Zámek* v roce 1922.¹ O čtyři roky později byl román prvně vydán mnichovským nakladatelstvím Kurta Wolffa.² V roce 1968 vytvořil německý, původně divadelní režisér Rudolf Noelte první filmovou adaptaci románu, stejnojmenný *Zámek* (*Das Schloss*, NSR, 1968). V roce 1994 vznikla druhá filmová adaptace v režii Alexeje Balabanova (*Zamek*, Rusko/Německo, 1994). Německý tvůrce Michael Haneke vytvořil pro rakouskou televizi zatím nejmladší stejnojmennou adaptaci v roce 1997 (*Schloss*, Rakousko, 1997). Cílem naší práce bude porovnat literární předlohu *Zámek* s jeho třemi dostupnými filmovými adaptacemi pohledem komparativní naratologie.

Literární, resp. filmoví teoretici filmové adaptace literárních děl definují různě. V českém kontextu sice vznikly práce, které se zabývají komparací literárního a filmového díla, nicméně tyto práce postrádají jednotnou metodu a terminologický aparát.³ My se naproti tomu pokusíme v analytické části naší práce přistoupit k problematice adaptace s konzistentním pojmovým aparátem. Navážeme v první řadě na studii francouzského filmového teoretika François Josta *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* v anglickém překladu anglického filmového teoretika Roberta Stama, která byla otištěna v knize *A Companion to Literature and Film*, sestavené Robertem Stamem a Allesandrem Raengoem (2004). Anglické termíny jsou do češtiny přejímány v souladu s užitím v jiných teoretických dílech. V textu jsem ponechal vždy za takovýmto slovem v závorce jeho anglický ekvivalent. Pojmosloví, které se týká otázek analýzy filmových záběrů, vychází z obecně používané teorie.

První část naší práce představuje teoretický úvod do problematiky komparativní naratologie tak, jak ji definoval François Jost. V textu pracujeme s pojmem okularizace (*ocularization*), který Jost používá pro označení vizuální stránky textů (literárního i filmového). Termín fokalizace, s nímž Jost ve své studii také pracuje,

¹ Jak je známo, text zůstal po smrti Franze Kafky nedopsaným fragmentem.

² Naše práce se opírá o šesté české vydání z roku 1997, které bylo přeloženo Vladimírem Kafkou a upraveno podle německého kritického vydání z roku 1982.

³ Například z děl posledních dvaceti let jsou to knihy Marie Mravcové *Literatura ve filmu* (Praha, 1990) a *Od Oidipa k Francouzově milence* (Praha, 2002).

je dále rozveden podle teoretických podkladů amerického literárního a filmového teoretika Seymoura Chatmana,⁴ jehož práce je věnována také vztahu literatury a filmu.

V dalších částech práce se věnujeme vlastní analýze textů, konkrétně analýzám scén, resp. sekvencí, které zachycují ve všech čtyřech zkoumaných textech významově shodné prvky fabule. Nejprve ve zvolených ukázkách lokalizujeme okularizaci a zkoumáme její význam v příslušné scéně/sekvenci. V dílčích závěrech/komparacích porovnáváme nalezená hlediska a jejich významy vždy ve vztahu konkrétní filmová adaptace – literární předloha s akcentem na zachycení významových rozdílů obou médií.

Původní cíl práce bylo zaznamenat komparaci literárního díla se všemi filmovými adaptacemi Zámku. Tento cíl byl brzy zavrhnut. Byli jsme nuceni záměrně vynechat nedostupnou čtvrtou filmovou adaptaci Zámku finského režiséra Jaaka Pakkasvirta z roku 1987, která pro svůj statut studentského filmu nebyla vydána na žádném nosiči.⁵

⁴ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. 259 str.

⁵ Během vypracovávání diplomové práce bylo obtížné sehnat ke zkoumání i další kopie analyzovaných snímků, vyjma Zámku Alexeje Balabanova, který byl oficiálně vydán na nosiči DVD vydavatelstvím Řitka Video.

1 Literatura vs. film z pohledu komparativní naratologie

Teoretický základ, jak již bylo řečeno v úvodu práce, poskytne pro naše bádání esej o komparativní naratologii *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* Françoise Josta,⁶ z níž přejímáme terminologický aparát pro komparaci literární předlohy a filmové adaptace z hlediska analýzy vizuální stránky textu (okularizace). Následné významové rozdíly dílčích závěrů, vycházející z komparací scén/sekvencí, mají svou oporu nejen v Jostově teorii, nýbrž i v teorii Chatmanově, která je aplikovatelná na literaturu i na film.

Pokud chceme přijmout terminologický aparát vhodný ke komparaci literatury a filmu z pohledu Jostovy komparativní naratologie, je potřeba vzít v úvahu tezi, která vychází z literárněteoretického pojmu point of view (hledisko), resp. fokalizace, kterou nastolil ve svém textu Gerard Genette. Ten rozlišil základní dichotomii ve vnímání textu na vyprávění (vidět) a fokalizaci (vědět).⁷ Základní paradigma, že vidění a myšlení jsou dvě odlišné věci, nás vede k tomu, abychom je striktně odlišovali na to, co je v obraze vyjádřeno vizuálně, a na to, co je vnímáno postavou (toto je definováno kontextuálními vztahy v rámci fabule a jednotlivých diskurzů). Jost ve své stati akcentuje důležitost vyložení právě vizuální složky. Tuto vizuální složku pojmenovává okularizace (ocularization) a prezentuje ji jako „vztah mezi tím, co kamera ukazuje a tím, co vidí postavy“.⁸

Vraťme se zpět k Jostově teorii okularizace. K tomu, abychom dokázali detailně odlišit vizualitu vybraných ukázek, je potřeba si definovat možné způsoby hledisek v literatuře a ve filmu.

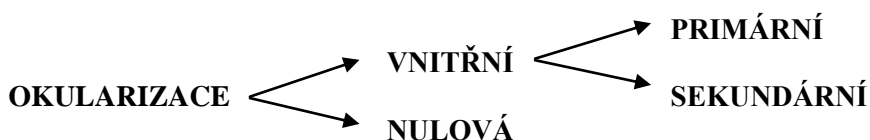
⁶ JOST, François. *The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 72.

⁷ GENNETE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 186.

⁸ JOST, François. *The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 74

1.1 Okularizace v literatuře a ve filmu

Jak tedy Jost pracuje s pojmem okularizace? Jost okularizaci člení na vnitřní (je ukotvena ve vnitřní souvislosti s postavou – je tedy subjektivní) či nulovou (není ukotvena ve vnitřní souvislosti s postavou – je tedy objektivní). Celkově můžeme znázornit jeho členění okularizace v následujícím nákresu:



V literatuře i ve filmu jsou části, které dokážeme přisoudit pohledu postavy či nikoli. „Čtenáři by se dle Josta měli pokusit zjistit prostřednictvím slov a čtením mezi řádky, co z textu vnímají očima a co ušima; které z románových vjemů jsou zacíleny na zrak.“ (JOST, 2004) Neboť je možné v rámci jednoho záběru postihnout informace, které by v písemné podobě byly postihnuty i v několika větách, porovnáváme vždy okularizace jednotlivých záběrů i s několikavětnými konstrukcemi.

1.1.1 Okularizace ve filmu

Primární vnitřní okularizace

Primární vnitřní okularizace představuje záběr, v němž jsme schopni přisoudit – na základě osobních zkušeností – pohled postavě, která ovšem může, ale i nemusí být zobrazena v záběru. Toto vizuální hledisko nám umožňují poznat různá kritéria, např. úhel kamery, deformace obrazu (roztřesenost, rozostřenost ad.), částečné překrytí záběru vyjadřující pozorování (dalekohledem, klíčovou dírkou ad.), či když se postava nachází v popředí záběru zády ke kameře.

V součtu tedy kamera zobrazuje to, co vidí postava. Tím je dáno, že divák může být obeznámen s diegetickým prostorem méně než samotná postava. Pokud tedy přisoudíme záběru hodnotu primární vnitřní okularizace, jsme schopni hodnotit tento záběr jako nezávislý obraz.⁹

⁹ JOST, François. *The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 75.

Sekundární vnitřní okularizace

Sekundární vnitřní okularizace je druhou možností ztvárnění subjektivního záběru. Vychází z konvencionalizované syntaktické stříhové sklady filmu. V prvním záběru je snímána postava, která bude v protizáběru označena za dívající se postavu (ačkoli není v protizáběru zobrazena). Subjektivitu druhého záběru tak identifikujeme skrze montáž. Stejně jako u primární vnitřní okularizace je pravděpodobné, že divák je s diegetickým prostorem obeznámen méně než dívající se postava.¹⁰

Nulová okularizace ve filmu

Nulová okularizace představuje záběr, v němž nejsme schopni přisoudit hledisko žádné postavě, která je součástí diegetického světa. Nalezené hledisko záběru je identifikována s pohledem vypravěče, kterého označujeme jako kamera-vypravěč, či s implikovaným autorem. Diváka mohou mást záběry, které označujeme jako subjektivizace objektivního vidění, jež jsou snímány zdeformovaným záběrem, který může přesněji odhalovat narativní rovinu organizující fikční svět díla.¹¹

1.1.2 Okularizace v literatuře

Primární vnitřní okularizace

Primární vnitřní okularizace v literatuře je dána momentem, kdy se ve větách či větných konstruktech objevují směrové ukazatele, které svou pozicí odkazují k postavě, jež je součástí diegetického světa. Odkazuje k první osobě vypravěče. Tato okularizace podává subjektivní pohled na události v diegetickém světě.¹²

Sekundární vnitřní okularizace

¹⁰ JOST, François. *The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 75.

¹¹ Tamtéž, s. 75–76.

¹² Tamtéž s. 78.

Sekundární vnitřní okularizace nastává v okamžiku, kdy je věta či část textu (zнову dána směrovými ukazateli) navíc ukotvena přímo v očích postavy.¹³

Nulová okularizace

Nulová okularizace je dána taktéž směrovými ukazateli, ale my nejsme schopni určit, zdali umístění těchto směrových ukazatelů je ve vztahu k vypravěči či k postavě. Toto vidění přisuzujeme tzv. skrytému vypravěči.¹⁴

Na okraj je důležité zmínit, že může nastat situace, při níž nejsme schopni směrové ukazatele nalézt. V tu chvíli hledisko přisuzujeme implikovanému autorovi, který deskriptivně zachycuje dění, a nepřímo se tak účastní scény.

1.2 Fokalizace v literatuře a ve filmu

Druhým z využitých termínů je focalizace. Ta obsahuje jak to, co vidí postavy, tak i to, co si o této skutečnosti postavy myslí, jak se v nich odráží. V tomto okamžiku se vzhledem k focalizaci zaměříme na hledisko, tak jak na něj pohlíží Seymour Chatman.

Chatman předkládá taktéž nové terminologické označení pro Gennettovo vidění a mluvení, resp. rozdíl mezi tím, kdo mluví, a tím, kdo vidí. Chatman formuluje termíny *názor* a *filtr*. *Názor* se vztahuje k postavě vypravěče a k jeho perspektivě. *Filtr* se naopak vztahuje k hledisku postav. Na rozdíl od termínu *focalizace* či *hledisko* je termín *filtr* pro Chatmana vhodnější, jelikož zobrazuje, co chce implikovaný autor ze ztvárněného světa vyjevit nebo naopak zapřít. Chatman hovoří o tom, že postavy mají diegetické vědomí a vypravěč předkládá implikovanému čtenáři *názor* na svět příběhu. Implikovaný autor volí dvě možnosti. Svět příběhu předkládá implicitně, nebo explicitně (v případě explicitnosti Chatman hovoří o tzv. *komentáři*). Na základě toho jsme schopni porozumět jeho postoji ve

¹³ Tamtéž, s. 78–79.

¹⁴ JOST, François. *The Look: from Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology*. Přel. Robert Stam. In STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004, s. 79.

vztahu k prezentovanému světu příběhu. Tento postoj se nemusí shodovat s postojem jednotlivých postav.¹⁵

V případě filmu navíc Chatman dodává, že postoje postav jsou dané taktéž vztahem postavy k mizanscéně. Ta je klíčem k vnitřnímu světu postavy.¹⁶

¹⁵ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 143.

¹⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: vydavatelství Univerzity Palackého, 2000, s. 154.

2 Analýzy zvolených scén a sekvencí

2.1 Úvodní obraz (sekvence) (A)

V literární předloze Franze Kafky a v adaptacích Michaela Noelteho a Alexeje Balabanova je v úvodní sekvenci, resp. v úvodním obrazu, zachycena postava putující přes zasněženou krajinu směrem do vesnice. V adaptaci Michaela Hanekeho je znázorněna pouze vesnice bez zachycení aktu putující postavy.

2.1.1 Okularizace v sekvenci A Zámku Franze Kafky

„Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo. Vesnice ležela pod hlubokým sněhem. Zámecké návrší nebylo vidět, obklopovala je mlha a tma, ani nepatrný záblesk světla nepřipomínal velký zámek. Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty. Pak se vydal hledat nocleh; (...)“¹⁷

Prvním kritériem pro identifikaci hlediska dle teorie Françoise Josta je vymezení složek, které tvoří vizuální prvek literární ukázky, tedy to, co my jakožto diváci vidíme.

V první řadě jsou to světelné vjemy (*tma, záblesk světla*), dále polohy lidského těla (*stát*), polohy objektů (*ležet, obklopovat*) a taktéž samotné objekty (*vesnice, hluboký sníh, zámecké návrší, velký zámek, dřevěný most, silnice*). V neposlední řadě je ve třetí větě obsaženo verbum *vidět*, a to konkrétně ve větě: *Zámecké návrší nebylo vidět*. Stejně tak je v následující větě verbum *dívat se*, a to ve větě: *díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty*.

Ukázka je konstruována z vizuálních prvků, které jsou důležité pro identifikaci okularizace. Existenci okularizace je možno prokázat.

Nyní je nutné najít v ukázce směrové ukazatele. Až do věty *Dlouho stál K. na dřevěném mostě vedoucím od silnice ke vsi a díval se nahoru do zdánlivé prázdnoty* nelze okularizaci prokázat, neboť v žádné z prvních tří vět není směrový ukazatel, který by hledisko lokalizoval. Až ve zmíněné větě se nachází zřejmý ukazatel – adverbium *nahoru*. Nalezené adverbium implicitně vztahuje hledisko

¹⁷ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 7.

k postavě K., navíc ukotvenou v očích postavy (vizuální verbum *dívat se*). Jedná se tedy o sekundární vnitřní okularizaci. Závěrečná věta *Pak se vydal hledat nocleh* je bez směrového ukazatele. Nejsme tedy opět schopni určit okularizaci.

2.1.2 Význam okularizace v sekvenci A Zámku Franze Kafky

Franz Kafka v úvodu románu *Zámeček* předkládá implikovanému čtenáři obraz dění nejprve skrze skrytého vypravěče/implikovaného autora, neboť jsme nedokázali určit okularizaci. V předposlední části úryvku jsme hledisko lokalizovali u postavy K. Toto zjištění je klíčem k pochopení dalšího jednání hlavního hrdiny románu. Vypravěč nám odkrývá pohled K. Implikovaný autor dává čtenáři vodítko k charakterizaci vědomostí postavy K., jak bude řečeno v kapitole 2.1.9.

2.1.3 Okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz A (RN), záběr 1

Velký celek

na zámeček, který ční na kopci a je zahalen ve tmě a v mlze. Částečně ho zakrývají koruny holých stromů. Záběr se odehrává v zasněžené krajině. V levém dolním rohu záběru identifikujeme v šeru jdoucí mužskou postavu.

Střih.

Nediegetický hudební doprovod trvající po celý obraz A.2

Obraz A (RN), záběr 2

Velký celek

na zasněženou pláň. Za horizontem vidíme pouze hlavu a ramena jdoucí postavy přecházející z pravé strany záběru do levé.

Střih.

Obraz A (RN), záběr 5

Velký celek

na kopec, za jehož horizontem vidíme vesnici. K. pomalu za chůze mizí za horizontem. Vidíme, že schází do vesnice.

Střih.

Obraz A (RN), záběr 6

Polodetail

ze spodního úhlu na jdoucího K. Kamera se obtočí o 45° za chodu K. za jeho záda a následuje jeho pohyb směrem do vesnice mezi domy.

Střih.

Obraz A (RN), záběr 7

Polocelik

na kostel, kolem něžž prochází K. osvícený lampou.

Střih.

Obraz A (RN), záběr 8

Polodetail

na K. zezadu, který se od kamery vzdaluje a přichází k domu s rozsvícenými okny. Kamera již nenásleduje a sleduje K. zpoza keře.

Střih.

Ve filmové sekvenci Noelteho adaptace je v obrazové části snímána postava, která jde zasněženou krajinou, nad níž se tyčí zámek. V *záběru 1*, v němž postava stojí pod kopcem a hledí na zámek, je zámek snímán přes hlavu mužské postavy (ačkoli postava není jmenována, na základě kontextu ji předem pojmenujme K.) nacházející se v levém spodním rohu obrazu. Hlava je snímána zezadu, pohled postavy je směřován na zámek. Zároveň je zámek umístěn do vrchní poloviny záběru, tedy až nad hlavu hledící postavy. Kompozice záběru a úhel kamery (pohled) odkazují k subjektivnímu vnímání zobrazeného zámku. Primární vnitřní okularizace je lokalizována v hledisku hledící postavy.

Záběr 2 je naproti tomu snímán nulovou okularizací. Divák skrze kameru sleduje postavu v dalších složkách mizanscény (zasněžená krajina s holými stromy).¹⁸

V popsaném *záběru 5* kamera zobrazuje dění nulovou okularizací. Skrze skrytého vypravěče sledujeme obraz vesnice zapadané sněhem. *Záběrem 6* však nulovou okularizací nahrazuje v zobrazení primární vnitřní okularizace. Otočením kamery o 45° je K. náhle snímán zezadu, a částečně tak překrývá zobrazenou krajinu s vesnicí. Kamera následuje pohyb postavy. *Záběr 7* znovu snímá akci nulovou okularizací. Postava osvětlená lampou jde ve vesnici podél zdi. V *záběru 8* nastává opačná proměna okularizace než v *záběru 6*. Primární vnitřní okularizace snímá pohyb postavy jdoucí před kamerou. V rámci téhož záběru se kamera zastaví za keřem před hostincem a příchod K. do domu snímá již nulovou okularizací.

2.1.4 Význam okularizace ve scéně A Zámku Rudolfa Noelteho

Implikovaný autor prostřednictvím primární vnitřní okularizace prezentuje divákovi názor o důležitosti zámku ve vztahu k postavě K. a o důležitosti postavy K. samotné. Funkcí primární vnitřní okularizace je identifikace diváka s hlediskem postavy a s postavou samotnou. Když jsou následné čtyři záběry snímány

¹⁸ Nulová okularizace je využita i v *záběrech 3 a 4*, které z ukázky z důvodu nezměněného hlediska vypouštíme. Pro ilustraci nám stačí analýza *záběru 2*.

naopak okularizací nulovou, divák již sleduje postavu, o niž jeví daleko více zájmu, než kdyby byla postava již od začátku snímána nulovou okularizací. Bloudění po kraji, neustálé nejisté hledání cesty je pro diváka intenzivnějším filmovým prožitkem. Následující proměna nulové okularizace na primární vnitřní v rámci záběru pak zprostředkovává divákovi pocit objevení vesnice, která poutníkovi zajistí záchranu a noční azyl. Nulová okularizace ve vesnici naproti tomu prostřednictvím skrytého vypravěče zachycuje atmosféru vylidněných prostorů vesnice. V posledním záběru této ukázky se oproti *záběru 6* proměňuje primární vnitřní okularizace na nulovou, kdy hledisko opouští K., kamera zůstává za keřem a doslova skrytý vypravěč sleduje příchod K. do hostince. Tato proměna nejenže dává divákovi pocit voyeurství, konvenční filmový prostředek emocionálního zapojení diváka do příběhu (divák si připadá, že je tzv. v obraze), ale zároveň nabízí autorovi možnost vyvolat moment překvapení v následující scéně, v níž divák poprvé spatří fyzickou podobu K., jak bude řečeno v následující kapitole, v níž analyzujeme příchod K. do hostince.

2.1.5 Okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho

Obraz A (MH), záběr 1

Detail

zepředu na obraz, na němž je vyobrazena v černobílých konturách vesnice umístěná v kopcích. Obraz má levý horní roh překrytý odtrženým jiným obrazem, který připomíná jízdní řád. Do tohoto záběru začíná mluvit hlas:

Obraz se překlápí (jako by tvořil titulní stranu knihy a kniha se rozevívá)

Střih.

Hluk:

folklorní dechová hudba linoucí se z rozhlasu a slabě slyšitelné lidské hlasy (až do *záběru 3* včetně)

Hlas vypravěče:

Bylo už pozdě večer, když K. dorazil na místo.

Obrazovou složku třetí analyzované ukázky, tentokrát z adaptace Michaela Hanekeho, tvoří pouze mizanscéna bez přítomnosti postav (ty jsou znatelné ve zvukové složce ukázky). V tuto chvíli jsme schopni klasifikovat hledisko jako nulovou okularizaci.¹⁹ Následující záběr spolu s fokalizací nám zavádí mizanscénu do diegetického světa příběhu – do hostince. Zjišťujeme, že dva překrývající se obrazy, které jsou v záběru, visí na vstupních dveřích do hostince.

¹⁹ Divák se domnívá, že obraz tvořící mizanscénu záběru je pouze grafický podklad titulkové sekvence.

2.1.6 Význam okularizace ve scéně A Zámku Michaela Hanekeho

Michael Haneke využívá nulové okularizace, aby diváka seznámil s obrazem vesnice (bez zámku) v podobě ilustrace, obrazu. Tato obrazová koláž tematizuje celkový vizuální a významový koncept Michaela Hanekeho. Implikovaný autor nám skrze mizanscénu zatajuje existenci zámku. Pro diváka zámek neexistuje, ačkoli ho v pravém horním rohu tušíme. Pravý roh grafiky je totiž zakryt další vrstvou papíru. Michael Haneke činí z motivu zámku nekonkrétní, zatím nespecifikovanou, nehmotnou sílu ovládající dění ve vesnici.

2.1.7 Okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova

Obraz A (AB), záběr 1

Celek

přes kmen stromu na jdoucí postavu pod kopcem ve sněhu. Postava přechází z pravého horního rohu obrazu do levé dolní části. Kamera ji staticky snímá z nadhledu.

Střih.

(...)

Nediegetický hudební doprovod trvajícím po celý obraz A.4

Obraz A (AB), záběr 7

Celek

na postavu scházejí ve tmě z kopce. Přes záběr přejeđe zprava doleva detail kočáru taženého koňmi.

Kamera přejíždí doprava

po směru jízdy kočáru, který ujíždí směrem od kamery podél vysoké kamenné zdi. Za ním vybíhá zpoza kamery postava a volá:

Postava:

Hej!

Kočí:

Hyjé, hyjé!

(koně ržou)

Postava se vzdaluje zády od kamery, následuje v běhu kočár a křičí:

Postava:

Stůj! Stůjte!

Střih.

Obraz A (AB), záběr 8

Celek

na jdoucí postavu z pravé strany záběru nalevo směrem k osvětlené zdi. Kamera přejíždí po směru chůze, až se postava dostává do centra záběru a vzdaluje se zády ke kameře.

Střih.

Obraz A (AB), záběr 9

Celek

na postavu přicházející z pravého horního rohu záběru a mířící do levého dolního rohu. Kamera přejezdem sleduje pohyb postavy. V prostoru pŕ-

vodně za kamerou se nachází lucernou osvětlené dveře v kamenné zdi, k nimž musí postava, již zády ke kameře, sejít z mírného kopce. Postava vchází do dveří.
Střih.

Alexej Balabanov v úvodní sekvenci adaptace využívá nejprve v *záběru 1–6* nulovou okularizaci. V obraze vidíme jdoucí postavu, která je snímána vždy v celku, v mizanscéně zasněžených lesů a zasněžené krajiny.²⁰

Od *záběru 7*, v němž nastává K.ův první kontakt s vesnicí, sledujeme obraz vždy vnitrozáběrovým přechodem z nulové okularizace k primární vnitřní okularizaci. Skrze kameru sledujeme zakomponování postavy do záběru, abychom v rámci téhož záběru přijali její hledisko.

2.1.8 Význam okularizace ve scéně A Zámku Alexeje Balabanova

Nulová okularizace, skrze niž sledujeme dění v obraze, poskytuje obraz vyprávěný prostřednictvím implikovaného vypravěče, který deskriptivně snímá postavu jdoucí zasněženou krajinou. Skrze jeho hledisko poznáváme K.ův fyzický vzhled, vidíme činnosti a akce, které K. vykonává (pití z potoka, uklouznutí). Kamera nám předkládá výsek informací, z nichž se ale o vnitřním světě postavy nic nedozvídáme. Víme o postavě právě tolik, kolik nám vypravěč sdělí.

Následné vnitrozáběrové střídání hledisek z nulové na primární vnitřní perspektivu v záběrech s přijíždějícím kočárem a osvětleným hostincem upoutává divákovu pozornost a identifikuje ho s postavou. V těchto záběrech je K. prezentován jako někdo, pro něž je kontakt s další osobou záchranou. Stejně jako chce K. získat informace, tak chce i divák proniknout do myšlení K., aby mu byly objasněny otázky, které si klade (Odkud přišel? Kdo je to? Kam jde? atd.). Primární vnitřní okularizace nám zdůrazňuje jejich důležitost pro K. Chce svézt? Chce se najíst? Hledá nocleh? Právě předměty a objekty zprostředkované primární vnitřní okularizací podtrhují význam pro K.

²⁰ Nulová okularizace je využita i v *záběrech 2–5*, které z ukázky z důvodu nezměněného hlediska vypouštíme. Pro ilustraci nám stačí analýza *záběru 1*.

2.1.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén A

V románu *Zámek* čtenáři nemají možnost zámek spatřit, znají ho jen prostřednictvím vypravěče. Ten jej umísťuje do tmy a mlhy. Stejně je na tom s vizuálním deficitem i postava K. Objektivní hledisko zkraje románu deskribuje prostor, avšak jeho proměna na subjektivní hledisko činí, že přemýšlíme o zobrazení zámku, o postavě K., o jeho znalostech a úmyslech. Implikovaný autor v *Zámku* Franze Kafky zobrazuje v úvodním odstavci, jak jsme výše zjistili, také vnitřní hledisko K. V textu je sekundární vnitřní okularizací zachycena obloha ve tmě. K.ův pohled je směřován do míst, kde se nachází zámek. Ve větě s tímto hlediskem je přítomno adjektivum *zdánlivé*, které nám říká, že K. ví o existenci zámku, ačkoli ho právě nevidí. Proto se *dlouze díval do zdánlivé prázdnoty*.²¹ Na základě tohoto poznatku jsme schopni konstatovat, že následná K.ova reakce otázkou *Co pak tady je nějaký zámek?*²² při rozhovoru se synem podkastelána je lživá. Z takového závěru vyvozujeme, že vypravěč nám předkládá nedostatečné množství informací. V této souvislosti se nabízí k negaci ještě jeden fakt. Je K. opravdu zeměměřičem, když je schopný lhát o své neznalosti zámku? Není. Překvapivé telefonické potvrzení ze zámku, že je jako zeměměřič ve vesnici opravdu očekáván, tak dává K.ovi impuls, aby přijal tuto roli a ve vesnici setrval. Kafkův hrdina může být při nepozorném čtení vnímán jako postava, která má zpočátku pouze jediné přání – po dlouhé cestě najít klidný kout ke spánku –, což mu není kvůli synovi podkastelána dopřáno. Perspektiva spolu s lexikálními prostředky odhaluje jiné závěry. Čtenář díky nalezenému hledisku získává představu o postavě, a snáz tak interpretuje její záměr. Kafkův hrdina přišel do vesnice cíleně. Důvod nám vypravěč neposkytuje, ovšem K.ova znalost místních reálií nás přivádí k závěru, že K. se chce usadit právě v této vesnici.

V Noelteho adaptaci je zámek naopak vizualizován, ční majestátně na kopci. My díky nalezenému hledisku víme, že jej vidí i K. Kamera-vypravěč popisuje nulovou okularizací putování K. po kraji a částečně i po vesnici. Vnitřní okularizace je využita pro zachycení pohledu K. na zámek a navíc je využita pro zachy-

²¹ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 7.

²² Tamtéž, s. 8.

cení pohledu na vesnici, hostinec, čímž jsou akcentovány podstatné subjekty ve vztahu ke K. a dochází při hledisku ke shodě diváka s postavou při objevování prostoru. Vnitřní hledisko u Noelteho adaptace předkládá v úvodu následné stanovisko. Když K. přichází do vesnice, o zámku ví. V tomto bodě se znalosti s Kafkovým hrdinou shodují. Ovšem netušíme, zdali K. o zámku věděl ještě předtím, než vyrazil na své putování. Toto nám vypravěč oproti Kafkově románu nesděljuje. Můžeme ovšem stejně jako u Kafkova textu konstatovat, že K.ův dotaz *Copak tady je nějaký zámek?* je bezpředmětný, resp. lživý (stejně tak označujeme za lež i K.ovu reakci k povolání zeměměřiče, ta je dána znepokojivým výrazem v obličejí). Pro oba hrdiny je vesnice v podzámčí prezentována jako prostředek nových životních možností. Je však potřeba učinit, co činí oba hrdinové, zapřít jeho znalost, neboť by jim hrozilo vyhoštění z vesnice. Nemají totiž povolení od zámku k setrvání ve vesnici. Noelteho adaptace je svou vstupní rolí hrdiny velmi blízká s Kafkovou předlohou, s tím rozdílem, že vypravěč Noelteho adaptace sděluje nižší míru informací o K.

Divák Hanekeho snímku zámek nevidí. Oproti Kafkovi K. dokonce není v této scéně ani vizualizován. Kamera-vypravěč nulovou okularizací zachycuje kompletní kreslený obraz vesnice, na nějž je pohlíženo panoramaticky shora, a jehož roh je překrytý. Haneke tak pouze vizualizuje možný prostor, v němž se bude odehrávat fabule. Divák zámek nevidí, ale vzhledem k fokalizaci scény je schopen konstatovat, že pod zakrytým rohem obrazu bude zámek vyobrazen, resp. že nad vesnicí se zámek tyčí. Tuto hypotézu vypravěč potvrzuje tím, že zámek skrze Schwarzera tematizuje. Proč je ale zámek zakrytý? V celém snímku není zámek vizualizován. Implikovaný autor skrývá jeho obraz, aby tak posílil akcent nikoli souboje K. se zámkem, nýbrž K. se zobecněnou nekonkrétní silou, která má pro každého diváka jinou podobu. V tomto bodě se Haneke shoduje s Kafkou, který v průběhu fabule přestává akcentovat zámek jako objekt, nýbrž jako abstraktního hybatele akce. Boj bude K. svádět s hmotnými obyvateli vesnice, kteří jsou mocí zámku poznamenáni a zaslepeni. Navíc jsme si stejně jako u Kafky jisti, že Hanekeho K. je lhář, dle jeho udiveného výrazu na telefonické potvrzení o jeho přijetí do služby ve funkci zeměměřiče.

Alexej Balabanov v úvodní scéně zámek nevizualizuje, a to ani pro hledisko K., ani pro čtenáře. Balabanovův vypravěč nulovou okularizací zachycuje chůzi K. po zasněženém lese a částečně i po vesnici. Vnitřní okularizací jsou snímány subjekty, které mají význam ve vztahu ke K. (kočár, hostinec). O Balabanovově hrdinovi víme z mizanscény jiné informace, než jaké známe od Kafky. Netušíme však, zda tyto informace vypovídají pravdu. Kožešinový kabát může vypovídat o jeho vyšším postavení mimo vesnici, ale nemusí. V průběhu fabule zároveň zjišťujeme, že u sebe nosí válec do fonografu. Balabanovův vypravěč, stejně jako Hanekeův, nezobrazuje vztah K. k zámku. Zámek není v úvodu ani vizualizován, ačkoli oproti Kafkově předloze na něj K. v záběru snímku dokonce zavítá. I počtvrté můžeme konstatovat, že K. lže o své funkci zeměměřiče, což je dáno obavou v jeho obličejí při telefonické konverzaci Schwarzera se zámkem a překvapivě radostným výrazem při uznání jeho funkce. Navíc oproti Kafkovi při prvním kontaktu se svými novými pomocníky ze zámku předstírá, že jsou to právě ti pomocníci, o jejichž příchodu lhal před Schwarzerem. Netuší však, že ostatní hosté hostince jejich původ znají. Tento fakt mění pohled na K. v rámci fabule a staví ho do před ostatními obyvateli do pozice lháře. Zámek i obyvatelé tak vědí o jeho falešné roli a využívají K. jako nástroj k pobavení.

2.2 Příklad K. do hostince (B)

Analyzované ukázky B ve všech čtyřech textech bezprostředně navazují na sekvenci a obrazy z kapitoly A. K. je autory textů zachycen během příchodu do hostince.

2.2.1 Okularizace v sekvenci B Zámku Franze Kafky

„(...) v hospodě byli ještě vzhůru, hospodský neměl sice nic k pronajmutí, ale pozdní host ho velice překvapil a zmátl, a tak ho chtěl nechat přespat na slavníku v lokále, K. souhlasil. Pár sedláků sedělo ještě u piva, on se však s nikým nechtěl bavit, sám si snesl z půdy slavník a ulehl kousek od kamen. Bylo teplo, sedláci byli potichu, ještě si je unavenýma očima chvíli prohlížel, pak usnul. (...)“²³

Slova, která tvoří vizuální stránku textu, jsou v první řadě verba označující polohu těla či pohyb (*seděl, ulehl, snesl*). Osoby a předměty ve scéně taktéž in-

²³ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 7.

formují o vizualitě prostoru (*sedláci, slamník, pivo, kamna* ad.), zaplňují prostor, který je v textu označen za *lokál*. V neposlední řadě nalzáme v textu verbum *prohlížel*, a to ve vazbě s instrumentálem plurálu substantiva *oko (očima)*.

V této části textu nenacházíme směrové ukazatele, nemůžeme tedy hovořit o okularizaci. Vypravěč vypráví příběh ve třetí osobě a nepřímo se účastní scény. Směrového ukazatele, který by lokalizoval hledisko, nenalzáme ani ve výpovědi se zmiňovaným instrumentálem plurálu *očima*. Ani závěrečný úsek textu stále nepřisuzujeme hledisku postavy K.

2.2.2 Význam okularizace v sekvenci B Zámku Franze Kafky

V první části textu nám implikovaný autor předkládá deskriptivní perspektivu, která zachycuje situaci v hostinci. Vidíme hosty v lokále, K., který si snáší slamník a uléhá. V žádné části textu tak perspektivu nepřejímá K. a svým zrakem nezprostředkovává čtenáři subjektivní diskurz, skrze který bychom mohli nahlížet na prostor lokálu.

2.2.3 Okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz B (RN), záběr 1

Celek

Statický záběr na šest postarších mužů sedících kolem dřevěného stolu. Kouří a před každým stojí na stole pivo.

Kamera přejíždí vpravo

přes holou a zašle působící místnost. Do záběru vchází zpoza kamery z levé strany v polodetailu K. V ten samý moment se v zadním plánu objeví v polodetailu postava hostinského. K. mu za chůze říká:

K. odchází ze záběru. Hostinský na něj upírá pohled.

Střih.

Obraz B (RN), záběr 2

Polocelek

na K., který usedá na jednu z dalších dřevěných lavic, které lemují oprýskanou a zašedlou místnost.

Střih.

Obraz B (RN), záběr 3

Polocelek

na muže, kteří od stolu upírají zrak směrem vpravo, kde tušíme K. Jeden muž se naklání k druhému a něco mu neslyšně říká.

Hlas K:

Můžu tu přenocovat?

Střih.

Obraz B (RN), záběr 4

Americký plán

na hostinského za pultem, který myje špinavé půl-
litry a dívá se vpravo, kde tušíme K.

Hluk:

zvuk narážejících skleněných půl-
litrů o sebe

Kamera přejíždí

za chůze hostinského k hostům přes prázdnou
místnost. Hostinský za chůze říká:

Hlas hostinského:

Nemám volný pokoj.

Střih.

Obraz B (RN), záběr 5

Detail

na K., který se vyčerpaně dívá směrem do kame-
ry.

Střih.

Hluk:

Zvuky půllitrů narážejících na dře-
věný stůl.

Obraz B (RN), záběr 6

Detail

na dva muže, kteří sledují K.

Hluk:

Praskání dřevěné podlahy za
chůze hostinského.

Střih.

Obraz B (RN), záběr 7

Polocelek

na K., který vyčerpaním uléhá na dřevěnou lavici.

Střih.

Hluk:

Praskání dřevěné podlahy za
chůze hostinského.

V *záběru 1* vidíme staré muže sedící u jednoho stolu, mají před sebou půllitry s pivem, kouří a dívají se směrem ke kameře. Ačkoli se nejprve tento záběr jeví jako nulová okularizace, neboť nemáme možnost přesně lokalizovat hledisko kamery, v okamžiku, kdy vchází do záběru K., určujeme hledisko jako primární vnitřní okularizaci, neboť je záběr snímán přes jeho rameno. V prostoru, odkud je snímán záběr, divák očekává lokalizaci hlediska, právě i z důvodu pohledu mužů směrem ke kameře. V rámci téhož záběru po přejezdu kamerou do pravé části místnosti kamera snímá hostinského, a to opět přes rameno K. Primární vnitřní okularizace se již v rámci tohoto záběru nemění.

Nadcházející situace v *záběrech 2 a 3, 4 a 5, 6 a 7*, během níž K. usedá a následně uléhá na lavici, je snímána sekundární vnitřní okularizací, střídáním záběru a protizáběru. *Záběr 2 a 3* je zachycen změnou hlediska K. a mužů, *záběr 4 a 5* změnou hlediska K. a hostinského, *záběr 6 a 7* změnou hlediska K. a mužů. Hlediska jsou zároveň určeny jednotlivými úhly kamery, jimiž jsou záběry snímány. Tyto úhly vždy korespondují s prostorovým umístěním subjektu, jemuž v jednotlivých záběrech prisuzujeme hledisko.

2.2.4 Význam okularizace ve scéně B Zámku Rudolfa Noelteho

Kamera primární vnitřní okularizací, která se zprvu jeví jako nulová, nejprve nechává diváka nahlédnout do interiéru hostince, aniž by implikovaný autor identifikoval diváka s diegetickou postavou a významově vztahoval zobrazené k postavě. Tento prvek zastává úlohu skrytého vypravěče, který deskribuje muže v lokálu (částečně i část prostoru), který je v záběru. Vstup K. do záběru nejenže mění hledisko, ale díky pohybu kamery spouští akci, která bude v obraze vyprávěna. Primární vnitřní okularizace na jedné straně diváka emocionálně zapojuje do fabule, na straně druhé mu však odpírá přehlednou orientaci v diegetickém prostoru, kterou získával. Zhoršené vidění divákovo, resp. K.ovo, způsobené přestřikováním kamery z hostů na hostinského, navíc interpretujeme jako konvenční filmové ztvárnění K.ovy únavy, o níž víme dříve, než nám bude explicitně znázorněna skrz diskurz mužů. Tento vjem by nulovou okularizací nebylo možno zachytit.

Implikovaný autor po znázornění subjektivního fyzického stavu K. poskytuje střídáním záběru a protizáběru, resp. sekundární vnitřní okularizací lokalizovanou postupně u K. – mužů – K. – hostinského – K. – mužů, stále subjektivní pohled. Divák se subjektivním zaujetím sleduje i tváře dalších postav na scéně, jejichž udivené výrazy směřované do kamery na neočekávaného hosta budují celkové napětí scény. Zároveň se divák spolu s postavami ptá: Kdo je ten muž? Co tu chce?

2.2.5 Okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho

Obraz B (MH), záběr 1

Detail přecházející v polodetail

dveří, na nichž je připevněna vyobrazená vesnice. Dveře se při změně velikosti záběru otvírají a vstupuje K. v zimní čepici. S unaveným výrazem ve tváři se rozhlíží. Zavírá dveře stále s pohledem před sebe směrem ke kameře. Pohlédne doleva.

Střih.

Hluk:

Tiše hrající rádio (do *záběru 4*) a nesrozumitelné hlasy lidí při rozhovoru

K.:

Hlasitě oddechuje.

Obraz B (MH), záběr 2

Detail

na černé kabáty a klobouky visící na podlouhlém věšáku na stěně.

Střih.

Obraz B (MH), záběr 3

Detail

na analogový rozhlasový přijímač
s reproduktorem a na ruku, která jej zmáčknutím
knoflíku vypíná.

Střih.

Obraz B (MH), záběr 4

Detail

skrz prosklenou stěnu na hospodský stůl s pivem,
popelníkem, podtácky, malými skleničkami
a detaily hostů sedících kolem stolu (ruka, rame-
no, břicho)

Střih.

Obraz B (MH), záběr 5

Detail

zepředu na K.ovu hlavu orosenou potem
a ramena.

Střih.

Obraz B (MH), záběr 6

Polodetail

na stojícího hostinského.

Hostinský kyne hlavou.

Hostinský kýve hlavou zprava doleva na nesou-
hlas a začne vysvětlovat.

Střih.

Obraz B (MH), záběr 7

Detail

na K.ovu hlavu a ramena. K. odchází ze záběru.
Ve zbytku záběru je detail na vyobrazenou vesnici

Střih.

Hlas K.:

Dobry večer.

Hlas K.:

Mohl byste mě ubytovat?

V tuto chvíli se diegetický zvuk
tlumí a nastupuje hlas vypravěče:

Hlas vypravěče:

hospodský neměl sice nic
k pronajmutí, ale pozdní host ho
velice překvapil, a tak ho chtěl
nechat přespat na slavníku
v lokálu.

V *záběru 1* se otevírají dveře a do nich vstupuje K. Tento záběr je snímán nulovou okularizací. K. se rozhlíží, aniž bychom spatřili část prostoru, do něhož vstoupil. Implikovaný autor nám skrze objektivní pohled ukazuje kamerou-vypravěčem postavu.

V *záběrech 2–4* dochází ke změně hlediska. Nulovou okularizaci nahrazuje sekundární vnitřní okularizace lokalizována u postavy K., který svůj pohled upírá na kabáty a čepice pověšené na věšáku, na analogový rozhlasový přijímač, který je vypnut něčí rukou, a na detail interiéru (hospody) skrz prosklenou stěnu. Vidíme püllitry s pivem, popelník a další předměty, které tvoří konvenční mizanscénu hospodského stolu. Kolem stolu sedí lidé, neboť jsou v záběru snímány paže, rameno a břicho.

Záběr 5 bez kontextuální znalosti interpretujeme jako nulovou okularizaci. V záběru vidíme K. rozhlížejícího se po prostoru. *Záběr 6* nám však zpětně interpretuje hledisko předchozího záběru na sekundární vnitřní okularizaci lokalizovanou u hostinského, neboť je v záběru zobrazen muž staršího věku, který je zakomponován do neměnné stále konvenční mizanscény hostince (výčepní pult, police se sklenicemi ad.). V *záběru 6* je hledisko lokalizována u K. Stříhový postup pro znázornění rozhovoru v *záběru 7* nazpět lokalizuje sekundární vnitřní okularizaci u postavy hostinského.

2.2.6 Význam okularizace ve scéně B Zámku Michaela Hanekeho

Michael Haneke v druhém analyzovaném obraze snímku Zámek prostřednictvím statické kamery-vypravěče deskriptivně zobrazuje příchozí postavu a výsek prostoru definovaný pouze dvěma s vyobrazením vesnice a jízdním řádem (překrývajícím roh obrazu). Objektivně zachycená postava v detailu nám od prvního okamžiku sděluje dostatek informací. Fyzický vzhled, fyzický stav (pot na čele, oddychování), nejistotu z navštíveného prostoru (těkání očima ze strany na stranu a nenápadné otáčení hlavy) i venkovní stav počasí (zimní čepice). Následné detailní záběry na věšák, rozhlas a stůl rozšiřují informovanost diváka a skrz sekundární vnitřní okularizaci i K. Výčet detailů snímaných subjektivním hlediskem informuje diváka o K.ově první návštěvě těchto prostorů. V závěru analyzované ukázky je zvoleno statické snímání rozhovoru konvenčním způsobem opět sekundární vnitřní okularizací.

2.2.7 Okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova

Obraz Ba (AB), záběr 1

Celek

ve statickém záběru na stojícího K. v tmavé místnosti u dveří, jimiž vešel dovnitř, čelem ke kameře. Rozhlíží se po místnosti.

Zleva je obraz osvětlen pronikajícím světlem oknem do místnosti. Zprava je obraz lehce osvětlen ohněm z krbu.

Kamera přejíždí

za chůze K. doprava směrem ke krbu. K. se shýbá ke krbu a odkládá svrchní části oděvu.
Stříh.

Obraz Ba (AB), záběr 2

Polocelek

Hluk:

Po celou dobu obrazu zní ne-diegetická hudba.

Hlas K:

Hej, je tu někdo?

na spícího K. sedícího obličejem směrem ke kameře. Za ním je v levé části obrazu umístěn krb s hořícím ohněm. Kamera přibližuje na

Polodetail

spícího K. Vzhledem k umístění zdroje světla za zády postavy je její obličej v šeru nejasný.

Zatmíváčka.

Obraz Bb (AB), záběr 3

Roztmíváčka.

Hudba utichá.

Celek

na černobílý obraz. Spodní třetina obrazu je tvořena hustým mlžným oparem. Prostřední třetinu tvoří černé skály, na nichž se po rozplynutí mlhy objeví skalnatá hradní zřícenina.

Hluk:

Hučení větru.

Střih.

V *záběru 1 a 2* je veškerá činnost K. v obraze snímána nulovou okularizací. Implikovaný autor zobrazuje K. v tmavém kamenném domě s hořícím krbem. Unavený K. po cestě usedá ke krbu a usíná.

Záběr 3, který je oproti předchozímu záběru snímán černobíle, zobrazuje zříceninu hradu na skále. Tuto scénu dle následně popsaného významu Alexej Balabanov zobrazuje skrze hledisko K. – tedy jako sekundární vnitřní okularizaci.

2.2.8 Význam okularizace ve scéně B Zámku Alexeje Balabanova

Alexej Balabanov prostřednictvím kamery-vypravěče popisuje divákovi činnost K. po příchodu do domu. Subjektivní okularizace nám posléze projektuje snovou pasáž, kterou sní K. během spánku u krbu – zámek, který je zobrazen jeho hlediskem. Jedná se o další z konvenčních filmových postupů. Odlišný diskurz (realita – sen) je umocněn změnou barvy záběru.

2.2.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén B

Franz Kafka využívá pro zachycení prostoru v lokále deskripci vypravěčem ve třetí osobě. Vypravěč nám ovšem zprostředkovává i domněnky zúčastněných postav v diskurzu. Identifikujeme se tímto s postavou K., neboť nám vypravěč zprostředkovává stejné informace, které získává i K. O prostoru nevíme nic, jen to, že se jedná o hostinec (lexikum: *hostinec, lokál*) a je přítomen hostinský a sedláci. Je již pozdní noční hodina (*pozdní host*) a atmosféra je poklidná (*sedláci byli potichu*). Stejně tak netušíme, jakou reakci vyvolává K. u sedláků. Situace, která

je vyprávěna, implikovaného autora nenutí k perspektivizaci prostoru skrze subjektivní perspektivu. Prostor je obecně platný, bez detailů, jen s běžnými předměty a postavami, které čtenář očekává.

Rudolf Noelte naproti tomu staví text prostřednictvím subjektivního hlediska. Na prostor i na postavy nahlížíme hlediskem K. a přítomných hostů. Kamera-vypravěč sleduje vyděšené výrazy hostů a hostinského, které přichozí K. zřejmě překvapil. Hosté se ve vesnici nejspíše nevyskytují. Skrze K.ovu sekundární vnitřní okularizaci sledujeme omšelý prostor, minimální interiérové vybavení, mizanscénu, která působí ponuře. Neustálé snímání očního kontaktu všech přítomných rozmístěných v trojúhelníku, jehož vrcholy tvoří hostinský – hosté – K., umožňuje divákovi orientaci v prostoru, vytváří možnost zachycení akce takřka bez hluku a hlasu, pravidelná střihová skladba dává scéně tempo. Vlivem sekundární vnitřní okularizace ostatních přítomných máme možnost pozorovat K.ovu unavenou tvář a zároveň lehání na lavici. Identifikace s pohledem hostů při prvním zobrazení K.ova obličejů nám poskytuje větší moment překvapení. Jako diváci se dělíme o první kontakt K. s někým dalším, a to skrze jeho pohled. Tam, kde tedy čtenář čte o K.ových unavených očích prostřednictvím vypravěče ve 3. osobě, Noelteho divák má možnost přímé identifikace s touto skutečností přeostřením kamery z jednoho bodu prostoru na druhý. Vizualizuje se nám dojem K.ovy únavy, jeho rozostřené vidění, které zapřičiňuje evidentní únava z chůze a zimy. Co se týče vyobrazení prostoru, vypravěč nám zakrývá určité části prostoru, divák je tak méně obeznámen s prostorem O to více nám však kamera zobrazuje vnitřní stav postavy, než jak je zachycen u Kafky.

Michael Haneke zobrazený prostor, jeho detaily, hosty a hostinského snímá subjektivním hlediskem K. Ačkoli vypravěč tímto pohledem zakrývá celkový pohled na prostor, zobrazuje nám detaily, díky nimž divák dovede prostor rozpoznat, stejně jako jej rozpoznává K. Jediné hledisko označené jako nulové se vyskytuje v úvodu této scény. Teprve nyní se seznamujeme s K., vidíme jeho fyzickou podobu zobrazenou v nezávislém obraze a fyzický stav (pot na čele značí vyčerpání a únavu). Implikovaný autor tak po deskripci vesnice popisuje ve statickém obraze K. Vypravěč nám podává širší informace, než jak je tomu u vypravěče Kafkova románu. Stejně tak vyobrazená mizanscéna určuje čas (kabáty, zimní oděv – zi-

ma), prostor (výčep, pŭllitry – hospoda ve vesnici) a dobu (konec 20. století). V Kafkově románu pohlížíme na prostor s vědomím, že se jedná o lokál, neboť je to vypravěčem sděleno. Čtenář si prostor vizualizuje dle osobní zkušenosti. Implikovaný autor v Hanekeově adaptaci nám prostřednictvím detailů říká totéž – jedná se o lokál. Jen jej sledujeme prostřednictvím subjektivního pohledu v obecně platných detailech na základě zkušenosti K.

Alexej Balabanov nevizualizuje prostor subjektivním pohledem. Implikovaný autor popisuje prostor a K. nulovou okularizací, která postavu prezentuje divákovi popisným postupem. Máme možnost spatřit usínajícího K. u krbu. Pozice kamery však stále nenabízí jasný pohled. Kamera-vypravěč tak neosobním vyprávěním zobrazuje jedině. K. je unavený, usíná a zdá se mu sen. O prostoru víme také málo. Byl osvětlen lucernou, což může v kontextu diskurzu značit hostinec. K. proto zavítal dovnitř a v teple krbu usíná a zdá se mu sen. Vypravěč nám vizualizuje subjektivní vnitřní stav postavy, který nám bude vizualizován v průběhu vyprávění ještě třikrát. Ve snu vidíme zámek na kopci. Pod kopcem je hustá mlha. V průběhu dalších snových pasáží se z mlhy vylíhne černý havran. Možné interpretace nejsou pro náš výzkum důležité. Podstatné je, že vypravěč skrze hledisko říká, že K. o zámku ví. S tímto závěrem se shoduje i poznámka z předchozí kapitoly, v níž K. neodporuje Schwarzerovi otázkou o neznalosti zámku. Balabanov se v tomto okamžiku významově neodlišuje od Kafkovy prózy. Podává o K. v obraze totožné informace (znalost zámku, únava, spánek).

2.3 Zobrazení Klamma (C)

Scény, resp. sekvence, v nichž K. pozoruje Klamma kukátkem skrz dveře z výčepu Panského dvora, znázorňují první jednostranný vizuální kontakt K. se zámeckým úředníkem. Toto setkání mu zprostředkovává Frída, výčepní, s níž se chvíli předtím seznámil a která se ještě téhož večera stane jeho partnerkou.

2.3.1 Okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky

„(...) Malou špehýrkou, která tu byla vyvrtána zřejmě kvůli pozorování, přehlédl skoro celý vedlejší pokoj. U psacího stolu vprostřed pokoje seděl na pohodlné lenošce v ostrém světle elektrické lampy, visící před ním, pan Klamm. Prostředně velký, tlustý, nemotorný muž. Obličej měl ještě

hladký, ale tváře již trochu poklesaly pod tíhou stáří. Černé kníry měl nakroucené. Oči kryl nakřivo nasazený skřípec se zrcadlicími skly. Kdyby byl pan Klamm seděl těsně u stolu, byl by K. viděl jen jeho profil; ale protože k němu byl Klamm hodně otočen, viděl mu naplno do obličeje. Jeho levý loket ležel na stole, pravá ruka s viržinkem spočívala na koleně. Na stole stála sklenice s pivem; přes vysokou okrajovou lištu stolu neviděl K. dobře, leželi tam nějaké spisy, zdálo se mu však, že stůl je prázdný. Pro jistotu požádal Frídu, aby se podívala dírou a řekla, co vidí. Protože však byla před chvílkou v pokoji, mohla mu rovnou potvrdit, že na stole žádné spisy neleží. (...)²⁴

Vizuální složka ukázky je dána mnoha aspekty. Celá ukázka je tvořena slovy, která se týkají zraku. Tvary verb (*přehlédnout, vidět* či *podívat*) značící vidění, dále tvary verb, která se přímo nevztahují ke zraku, ale svou funkcí poukazují na umístění či polohu subjektů a objektů v prostoru (*ukázat, sedět, ležet a stát*). Tato slova dotvářejí popis pozorovaného prostoru. Tuto funkci zastávají i samotné subjekty a objekty v prostoru – *dveře, stůl, lampa, sklenice* ad., části těla popisovaného subjektu – *černý knír, loket, koleno, ruka* ad., a světelný vjem v textu formulovaný na základě substantiva rozvinutého kongruentním atributem *v ostrém světle*. Všechna tato slova a jejich tvary odkazují k přítomnosti vnitřního hlediska.

V analyzované části textu nacházíme směrové ukazatele – adverbia *tu* a *vprostřed*. Adverbium *vprostřed* se nevztahuje ke konkrétní osobě, neboť *vprostřed* místnosti má pro každého stejnou polohu. Jinak je tomu ale u adverbia *tu*. Toto adverbium označující vztah prostoru k lokalizátorovi hlediska určuje pohled u K. Nalezená verba týkající se zraku a vidění specifikují označení hledisko scény (do výpovědi *Na stole stála...* včetně) jako sekundární vnitřní okularizaci. Od výpovědi *Pro jistotu požádal Frídu...* již tato okularizace neplatí, neboť verba vyjadřující vidění nahrazují verba vyjadřující slyšení.

2.3.2 Význam okularizace v sekvenci C Zámku Franze Kafky

Franz Kafka vystavěl vizuální stránku analyzovaného textu převážně subjektivním pohledem. Vidíme skrze hledisko K. popis pokoje a samotného Klamma. Implicitní autor popisuje detaily Klammova těla, jeho polohu v prostoru místnosti s akcentem na detaily, které hledisko zobrazuje s vlastními domněnkami.

²⁴ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 44–45.

Ostré světlo, které jej osvětluje, tlustého, nejspíše spícího Klamma vystavuje na obdiv před chtivými diváky, obyvateli vesnice.

2.3.3 Okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho

Obrázek C (RN), záběr 1

Detail

na hlavu Frídy, která stojí před pootevřenými dveřmi. Nahlédne za ně. Za dveřmi je vidět rozsvícená lampa stojící na stole. Frída se podívá směrem za kameru.

Hlas Frídy:

Chcete ho vidět?

Střih.

Obrázek C (RN), záběr 2

Americký plán

na K., který překvapeně kouká do míst za kameru, kde tušíme stát Frídu. K. jde pomalu dopředu směrem k Frídě.

Kamera se otáčí o 90° a

sleduje pohyb K. jdoucího k Frídě. Přes detail K.ova profilu v okamžiku, kdy K. prochází před objektivem kamery, se kamera ustálí za zády K., který nahlíží přes Frídu do pootevřené místnosti. V ní sedí nehybně na židli zády ke kameře holohlavý muž, spící Klamm. Frída zvedne hlavu ke K., poté se podívá zpět do místnosti na Klamma a zavře pomalu dveře.

Hlas K.:

On spí.

Frída odchází k pípě a čepuje pivo. Otočí se směrem ke dveřím, do místa, kde tušíme K.

Střih

Hlas Frídy:

Neměl byste to vidět.

Záběr 1, v němž Frída otvírá dveře do Klammova pokoje a nahlíží do něj, je nejprve snímán jako primární vnitřní okularizace. Implikovaný autor ovšem nezprostředkovává pohled skrze postavu Frídy. Frída se poté podívá do výčepu směrem za kameru.

V *záběru 2* je snímán K. sekundární vnitřní okularizací vzhledem k předchozímu záběru na dívající se Frídu. V okamžiku, kdy K. prochází před kamerou v detailu a kamera se otáčí po směru jeho pohybu, dochází k proměně hlediska na primární vnitřní okularizaci K. Implikovaný autor nám skrze tuto okularizaci zprostředkovává subjektivní pohled do Klammova pokoje a na Klamma samotného přes záda dívající se postavy K. Tato okularizace trvá i v okamžiku, kdy Frída zavírá dveře a odchází k výčepu.

2.3.4 Význam okularizace ve scéně C Zámku Rudolfa Noelteho

Obrazovou složku scény tvoří mizanscéna s oprýskanou místností s vysokým stropem. Kromě dřevěných stolů a židlí a vysokých bílých kamen je místnost jinak holá, neútulná. Vysoké dřevěné dveře, za nimiž se nachází Klamm jsou snímány subjektivním pohledem Frídy. Díky tomu máme možnost spatřit část Klammova pokoje. Samotného Klamma v tomto okamžiku nevidíme. Divák však očekává, že mu pohled nebude odepřen. Diváci nemají spatřit Klamma Frídiným hlediskem. Pohled Frídy směrem ke kameře je pobídkou k nahlédnutí jak pro diváka, tak i pro K.

Protizáběr na K. je na moment zprostředkován Frídiným pohledem. Toto hledisko je dozvukem sekundární vnitřní okularizace v návaznosti na předchozí záběr. Pohybem K. směrem ke kameře, při němž je jeho hlava snímána v detailním záběru, se divák identifikuje se subjektivním pohledem mužské postavy a následně nahlíží na spícího Klamma přes rameno K. Klammovu tvář nemáme možnost spatřit. (Nulová okularizace by nám byla schopna poskytnout i fyzický vzhled Klamma zepředu.) Během tohoto hlediska je Frída zakrytá K. Vidíme jen temeno její hlavy. Když se Frída otočí směrem ke K., perspektivní zobrazení se stále nemění. Pozice kamery ve vztahu k prostoru nám nezprostředkovává reakce dívajících se osob. Nemáme možnost spatřit, jak K. mimikou reaguje na Klamma. Frída zavře dveře a odchází vpravo k výčepu. Tím se stává centrem záběru, neboť kamera sleduje její pohyb. Prostřednictvím okularizace K. pozorujeme Frídu.

2.3.5 Okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho

Obraz C (MH), záběr 1

Polocelek

na Frídu a K. stojící před výčepním pultem.

V pozadí vidíme sedláky v otevřeném prostoru výčepu. Frída bere K. za ruku a vede ho na pravou stranu záběru.

Kamera přejíždí doprava

a sleduje, jak Frída vede K. podél pultu. Obejdou pult a jdou směrem za kameru, kde tušíme dveře se špehýrkou.

Kamera se otáčí o 90 stupňů,

aby se K. s Frídou nedostali mimo záběr.

Kamera přibližuje na bližší polocelek

a sleduje Frídu, jak zády ke kameře kouká špehýrkou ve dveřích. Frída odchází mimo záběr

zpět k pultu. K. se dívá špehýrkou.

Hlas K.:

Nevidím dobře, leží-li na stole nějaké spisy.

Hlas Frídy:

Žádné spisy tam neleží.

K. se od dveří podívá směrem k výčepnímu pultu.

Střih

Analyzovaný obraz je znázorněn bez použití stříhu. Nulová okularizace snímá nejprve ve statickém záběru K. a Frídu. Postavy se nacházejí v předním plánu obrazu, otočeny zády ke kameře. V zadním plánu obrazu vidíme výčep a sedláky. Frída bere K. za ruku a vede ho pryč, kamera následuje jejich pohyb, aby je udržela stále v centru záběru. Při příchodu K. a Frídy ke dveřím Klamnova pokoje kamera snímá oba protagonisty zezadu, stále nulovou okularizací. Ta se změní v okamžiku, kdy K. odklání hlavu od špehýrky a dívá se směrem k výčepu.

2.3.6 Význam okularizace ve scéně C Zámku Michaela Hanekeho

Obrazová složka filmové ukázky Michaela Hanekeho je tvořena sporou mizanscénou. V prostoru výčepu bez nábytku s vysokými stropy s klenbou stojí výčepní pult. Kostýmy i dekorace, jak bylo řečeno, řadíme pro jejich vzhled a design do poslední dekády 20. století. Objektivní hledisko umožňuje divákovi pozorovat celkové dění na scéně (včetně tančících sedláků v zadním plánu obrazu) bez emocionálního zapojení. Neměnnost hlediska má pro výstavbu obrazu i další významy. Teprve v okamžiku, kdy se Frída otočí směrem ke kameře, máme možnost spatřit její tvář. Druhý moment nastává v okamžiku příchodu protagonistů ke dveřím do Klamnova pokoje. Nulová okularizace zapříčiňuje nedostatečnou informovanost diváka. Divák nevidí při pohledu K. Klamma, sleduje pouze K.ovo klečení u kukátka. Implikovaný autor skrz nulovou okularizaci divákovi postupně odkrývá či zamlčuje informace.

2.3.7 Okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova

Obraz C (AB), záběr 1

Polodetail

na Frídu stojící v levé části obrazu za pultem čelem ke kameře. Kamera snímá Frídu čepující pivo z pohledu. K. stojí zády ke kameře v pravé části obrazu.

Hluk:

Rušné, nesrozumitelné hlasy hostů znějící po celou dobu obrazu.

Kamera přejíždí vlevo

a sleduje pohyb přecházejícího K. Ten se otáčí ke

kameře a rozhlíží se, zdali jej nikdo nepozoruje. Frida se tak dostala mimo záběr.

Kamera sjíždí dolů

spolu s pohybem K., který se zády ke kameře sklání k dolní části dveří, které jsou prostorově umístěny nalevo od pultu. K. je snímán přes rameno. Odklápí dvířka od kukátka. Vidíme osvětlenou díru ve dveřích, k níž K. přibližuje hlavu.

Střih.

Obraz C (AB), záběr 2

Polodetail

na nehybně sedícího Klamma za stolem. Je snímán zepředu a z podhledu. Je osvětlen svítící lampou z pravé části obrazu.

Střih.

Záběr 1 nám zprostředkovává dění na scéně nejprve prostřednictvím primární vnitřní okularizace. K. je v pravé části obrazu snímán zády ke kameře, Frida stojí ke kameře čelem v levé části obrazu za výčepním pultem. Nachází se kompozičně výš než K. a je snímána z podhledu, což potvrzuje lokalizaci hlediska u K. V rámci téhož záběru se mění hledisko v závislosti na pohybu K., který jde na levou stranu od pultu. Frida se dostává mimo záběr a pohled K. směrem ke kameře vyjadřuje hledisko jako nulovou okularizaci. K. se natáčí zády ke kameře, která sjíždí dolů, aby vyrovnávala kompozici záběru, kterému dominuje postava K. K. pokleká, přes jeho rameno vidíme, jak odklápí dvířka od kukátka a dívá se skrz osvětlenou díru. Stále v rámci jednoho záběru se hledisko mění na primární vnitřní okularizaci.

Záběr 2, v němž je vyobrazen Klamm, který nehybně sedí za stolem čelně ke kameře, je snímán z podhledu a lokalizuje hledisko v očích K. Jedná se o sekundární vnitřní okularizaci vzniklou prostřednictvím záběru/protizáběru.

2.3.8 Význam okularizace ve scéně C Zámku Alexeje Balabanova

Úvodní hledisko obrazové sekvence C je snímáno subjektivním pohledem K., skrze nějž je divákovi zprostředkováván pohled na Fridu a mizanscénu výčepu hostince. Mizanscéna je tvořena pultem, mechanizovanou pípou a dalšími běžnými věcmi, které očekáváme ve výčepu. Nemáme možnost a ani nemusíme vidět celý prostor výčepu. Pozorujeme jen výsek prostoru, který vidí K. a u něhož očekáváme, že je tak pro K. podstatný. V okamžiku, kdy je akcí K. vyvolána nulová okularizace, se pohledem K. do kamery distancujeme od subjektivního hlediska a

stavíme se do pozice přihlížejícího, který očekává pokračování akce. Následná opětovně lokalizovaná subjektivní perspektiva K. v divákovi vyvolává zesílenou identifikaci s postavou, která určuje míru napětí v záběru.

Subjektivní obraz v *záběru 2* zachycuje Klamma v polodetailu. Vidíme jeho tvář bez mimiky, jak se upřeně dívá na neurčitý bod za kamerou. Klamm je starší, přísně působící muž při těle, oblečený do červeného taláru. Postava je z boku nasvícena světlem lampy. Klamm je v obraze exponován tak, že K. i divák nemohou zapomenout jeho podobu. Červená barva oblečení kontrastuje s předcházejícím záběrem, jehož obraz byl zbarvený do hněda.

2.3.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén C

Franz Kafka nám v textu předkládá popis Klamma, tak jak jej vidí skrze sekundární vnitřní okularizaci K. Popis Klamma akcentuje konkrétní rysy Klammoveho těla, předměty, které má Klamm na sobě. Čtenář však není schopen vytvořit konkrétní vizuální představu Klamma. Vnitřní pohled K. nám volí pouze části, které jsou pro něj významné, nikoli pro konkrétní a jasně specifikovaný popis Klammoveho těla. Vnitřní hledisko nám umožňuje položit si otázku, zdali není možné, že takovouto podobu Klamma vidí právě jen K., resp. zdali nejsou slova, která v této ukázce charakterizují Klamma, jen zjednodušujícím popisem úředníka (tlustý kníratý muž se skřipcem a s knírem). Na tuto otázku nacházíme odpověď v Olžině nepřímé řeči v 17. kapitole knihy.²⁵ Podoba Klamma je ve vesnici dosti nejasná, každý vesničan Klamma popisuje jinak, každý úředník se snaží vypadat jako on.²⁶ Vypravěč nám zprostředkovává popis Klamma, ale implikovaný autor nám popis nenabízí žádným jiným pohledem. V románu vidíme Klamma jen hlediskem K. V závěru sekvence je žádána Frída, aby se také podívala kukátkem, což ona odmítá. Implikovaný autor nám sděluje, že Frída se dívala před chvílí. Vypravěč nás nechává identifikovat se jen s pohledem, který popisuje Klamma skrze okularizaci K.

²⁵ „(...) Mluví s Klammem, ale je to Klamm? Není to spíš někdo, kdo je Klammovi trochu podobný? Tajemník třeba, přinejlepším, který je Klammovi trochu podobný a namáhá se, aby mu byl ještě podobnější, a pak si dodává důležitosti Klammovým ospalým, zasněným způsobem. (...) A muž tak často žádaný a tak zřídka dosažitelný jako Klamm snadno na sebe v představách lidí bere různé podoby. (...)“ (KAFKA, 1997)

²⁶ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 204

Rudolf Noelte volí ve scéně pozorování Klamma – stejně jako Kafka – vnitřní okularizaci, a to primární. Prostřednictvím K. se díváme na Klamma, který je jako K. otočen zády ke kameře. Vidíme pouze jeho holou hlavu. Implikovaný autor se omezuje na zobrazení primární vnitřní okularizací, aby nebylo možné zachytit výraz ve tváři K. Filmový vypravěč skrývá K.ovy emoce a jeho možné vnitřní pohnutky dané mimikou. Volí popisné subjektivní vyjádření jako implikovaný autor literární předlohy. Kde vypravěč v knize podává informace o nejasné podobě Klamma, tam je Noelte důsledný ve svém ztvárnění Klamma jako plešatého muže, který je snímán zezadu. Nejasnost Klammovy podoby je taktéž dána. Shodu ve vnímání scény nacházíme i u implicitního znázornění faktu, že K. je jediný, kdo ve filmu spatřuje Klammovu podobu. Ačkoli Frída otevírá dveře do Klammova pokoje, skrz primární vnitřní okularizaci lokalizovanou u Frídy vidíme pouze rozsvícenou lampu. Následný pohled K. do místnosti je pozicí kamery odebrán od hlediska Frídy. Jelikož je Frída zakrytá zády K., divák toto zobrazení vnímá jako momentální anulaci postavy Frídy v obraze.

Michael Haneke využívá v analyzované scéně nulové okularizace. Nemáme možnost spatřit žádnou podobu Klamma. Divák prostřednictvím popisu situace implikovaným autorem vidí činnost K. bez možnosti spatřit třeba jen K.ovy mimické reakce na K. em viděnou skutečnost. Využití odlišného hlediska oproti Kafkovi hlavního úředníka vizuálně nepersonifikuje. Divák se neztotožňuje s ničím pohledem, a tedy ani s žádným obrazem viděným ve filmu. Haneke opět prostřednictvím filmového vypravěče v rámci diskurzu zakrývá identitu subjektů a objektů v rámci fabule (v případě nutnosti ji vyjeví, jak je tomu u zobrazení tváře Frídy během této scény). V divákovi takovýto postup vyvolává nejistotu ze sledovaného obrazu. Jestliže Kafka skrz vypravěče hovoří o nejasné Klammově podobě, o tom, jak jej každý vidí po svém, Haneke tuto definici v rámci zvoleného hlediska naplňuje. Pracuje přitom s divákovou recepcí obrazu, při níž si divák domýšlí a dotváří nevizualizované a neslyšené informace z narativu.

Alexej Balabanov volí stejně jako Kafka subjektivní pohled na scénu. Mizanscéna výčepu a Frída je snímána primární vnitřní okularizací, divákovi je tak znázorněna důležitost prostoru a ženské postavy. Implikovaný autor prostřed-

nictvím subjektivního hlediska vizualizuje Klamma jako vysoko postaveného úředníka. Přisuzuje mu takřka totožné všeobecné rysy, jaké byly dány hlediskem Kafkova K. (obtloustlý postarší muž s brýlemi). Na diváka jeho vzezření působí přísně a panovačně. Vzhledem k velikosti záběru (polodetail) a snímání Klamma zepředu s využitím kontrastní barvy jeho taláru nemůže dojít v rámci diskurzu k záměně Klamma za někoho jiného. Obraz Klamma je pro K. i pro diváka pevně daný. Světlo, které osvětluje Klamma, vyvolává stejný dojem, tedy záměrné exponování Klamma do pohledu skrz díru, jak tomu je u Kafky. Záměrné exponování v Kafkově textu však není potvrzeno. V Balabanovově *Zámku* má tento aspekt podstatnou roli ve výkladu Klamma. Častá mechanizovaná mizanscéna se vyskytuje i v záběru, v němž je K. snímán v prostoru zámku, kde dochází prostřednictvím rozhodnutí úředníka Vallabenneho k výměně identit mezi K. a Brunsvíkem. K., jenž se po nedobrovolně získané nové identitě dovolává Klamma, aby uvedl věci zpět, zjišťuje, že přístroj zobrazující fotografie v sobě ukrývá právě prezentovaný obraz Klamma, který viděl K. v kukátku výčepu. Klamm jakožto nejvyšší úředník ve vesnici budící respekt vesničanů odkrývá svou identitu. Nastrčená loutka, u níž nevíme, zda žije či nikoli, za níž se skrývá moc úředníků. Předpokládáme, že popis Klamma v očích všech vesničanů je vizualizován u stejné. Tímto se Balabanovův K. odlišuje nejen od Kafkova Klamma, nýbrž i od podoby Klamma v dalších filmových adaptacích. Klamm jako ikona moci s konkrétní tváří.

2.4 Odjezd Klamma (D)

Analyzované ukázky popisují scénu odjezdu Klamma z Panského dvora kočárem. V literární scéně a ve filmové sekvenci z filmu Alexeje Balabanova není tato scéna explicitně znázorněna. Filmová sekvence z filmu Rudolfa Noelteho a Michaela Hanekeho vizualizuje a K. se odjezdu i fyzicky účastní.

2.4.1 Okularizace v sekvenci D *Zámku* Franze Kafky

„Najednou však hostinská napjala sluch a soustředěně naslouchajíc cívěla do prázdna. K. se otočil, neslyšel nic zvláštního, ani ostatní, jak se zdálo, nic neslyšeli, ale hostinská se rozběhla po špičkách dlouhými kroky k zadním dveřím vedoucím na dvůr, podívala se klíčovou dírkou, pak se s očima dokořán a celá rozpálená v tváři obrátila k ostatním, prstem je při-

volala k sobě a teď se střídavě dívali klíčovou dírkou, hostinská měla sice největší podíl, avšak i na Pepinu se dostalo, pán byl z nich poměrně nejlhostejnější. Pepina i pán se brzy vrátili, jen hostinská se pořád ještě usilovně dívala, hluboko sehnuta, málem vkleče, skoro to dělalo dojem, že teď už jen zapřísahává klíčovou dírkou, aby ji nechala prolézt, neboť už dávno asi nebylo nic vidět.²⁷

Vizuální složku ukázky určují tvary verb zrakového smyslového vnímání (*podívala, dívali, vidět*). Jsou zde i verba určující pohyb či polohu subjektů a objektů v prostoru (*otočil se, rozběhla, prstem přivolala, sehnuta*), konkrétní subjekty a objekty (*hostinská, Pepina, K., dveře, klíčová dírka* ad.) a fyzické stavy těla (*očíma dokořán, rozpálená ve tváři*).

Směrové ukazatele v analyzované ukázce D nenacházíme. Nulová okularizace nemůže být prokázána. Hledisko tak hodnotíme jako vypravěčovu deskripci. Vypravěč se nepřímou účastní analyzované sekvence.

2.4.2 Význam okularizace v sekvenci D Zámku Franze Kafky

Jedná se v tomto případě o nezaujatý pohled vypravěče, bez osobní vazby, bez subjektivního hodnocení situace. Výrazy a formulace, které značí vypravěčovy domněnky (*skoro to dělalo dojem, asi nebylo nic vidět*), signalizují, že čtenáři nejsou zprostředkovány vnitřní pohledy do myšlení postav. Vypravěč komentuje dění, které právě probíhá v jeho přítomnosti. Čtenář má stejné informace jako vypravěč, avšak je informačně znevýhodněn ve vztahu k postavám. Postavy, kromě K., vidí více než čtenář a vypravěč.

2.4.3 Okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz D (RN), záběr 1

Kamera přejíždí

na dveře vedoucí z výčepu za Panský dvůr.

K. k nim přibíhá.

Hlas Mommuse:

Jménem pana Klamma a zámku vás žádám, (...)

Střih.

Obraz D (RN), záběr 2

Detail

na K. vyběhajícího ze dveří ven za Panský dvůr.

K. se dívá mimo záběr na pravou stranu, kde tušíme kočár s odjíždějícím Klammem.

Střih.

Hlas Mommuse:

(...) abyste zodpověděl mé otázky.

²⁷ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. s. 122

Obraz D (RN), záběr 3

Polocelek

na odjíždějící kočár tažený koňmi, který vyjíždí mimo záběr vpravo skrz bránu dvora.

Střih.

Hlas hostinské:

Nedostanete se do blízkosti pana Klamma (...)

Obraz D (RN), záběr 4

Polocelek

na K. běžícího směrem ke kameře za kočárem, který tušíme za kamerou.

Střih.

Hlas hostinské:

(...) dokud o to oficiálně nepožádáte.

Obraz D (RN), záběr 5

Polocelek

na kočár odjíždějící vzhůru po zasněženém kopci směrem od kamery.

Střih.

Obraz D (RN), záběr 6

Polocelek

na běžícího K., který utíká za kočárem skrz bránu. Gestikuluje rukama. Utíká těžkopádně, sníh mu stěžuje běh. V běhu se boří nohama do sněhu.

Střih.

Obraz D (RN), záběr 7

Polocelek

na vzdalující se kočár v kopci.

Obraz D (RN), záběr 8

Polodetail

na K. běžícího směrem ke kočáru, který tušíme v prostoru za kamerou. K. se špatně dýchá a padá na zem do sněhu.

Střih.

V *záběru 1* K. vybíhá ven z Panského hostince ke dveřím, aby zastihl odjíždějícího Klamma. Na tento záběr se díváme hlediskem K. Na základě kontextu víme, že v předcházejícím záběru pozoroval novou výčepní Pepinu. Běžící K. zády od kamery se stává centrem záběru. Sekundární vnitřní okularizace je v rámci tohoto záběru změněna na primární vnitřní okularizaci.

Záběr 2 snímá K. z detailu na dvoře za hostincem. K. hledící mimo záběr je zobrazen hlediskem nulové okularizace.

V *záběrech 3–8*, v nichž vidíme akci, během níž se K. snaží dostihnout Klammův kočár, je scéna snímána kombinací záběru a protizáběru, tedy sekundární vnitřní okularizací ve vztahu k K. – Klamm – K. – Klamm – K. – Klamm. Tento závěr máme potvrzen i postavením kamery. Skrz sekundární vnitřní okularizaci lokalizovanou u postavy K. je objekt kočár snímán z podhledu, naopak postava K. je v běhu snímána z nadhledu.

2.4.4 Význam okularizace ve scéně D Zámku Rudolfa Noelteho

V obrazové složce analyzované ukázky vidíme prostřednictvím hlediska K. pohled na interiér Panského dvora, konkrétně na dveře, které se stávají centrem záběru. Subjektivní pohled znázorňující dveře přisuzuje objektu svou funkci. Divák očekává jejich využití. V okamžiku, kdy K. běží ke dveřím, si divák ověřil svou hypotézu. V následujícím záběru implikovaný autor zobrazuje K., oddaluje divákovo obeznámení s venkovním prostorem, ačkoli je divák skrz pohled kamery-vypravěče venku dříve než vybíhající K. V zorném poli je však snímána v pololcelku dívající se hlava K. Implikovaný divák ale nevidí, na co se K. dívá. Tento vypravěčův a i náš deficit je v následujícím záběru odstraněn. Od *záběru 3* je sekvence subjektivizována a navíc dynamizována střídáním záběrů, které diváka identifikují s hlediskem K. a nově také Klammovou skrze sekundární vnitřní okularizaci. Tím, že implikovaný autor staví Klamma do pozice dívajícího se, akcentuje jako váhu v příběhu. Implikovanému divákovi není podoba Klamma v těchto analyzovaných záběrech známa. Klamm je prezentován jako anonymní nedostižná moc, která se na člověka, konkrétně na K. dívá svrchu (znázorněno již definováním postavením kamery – nadhledem).

2.4.5 Okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho

Obraz Da (MH), záběr 1

Polocelek

na K., který stojí u dveří z výčepu a chystá se vyjít ven vchodovými dveřmi.

Náhle se rozbíhá.

Hluk:

Koně ržou.

Kamera přejíždí přes místnost

a snímá běžícího K. Ten vybíhá z výčepu mimo záběr kamery.

Střih.

Obraz Da (MH), záběr 2

Polocelek

na venkovní prostor za Panským dvorem. K. stojí v osvětlených dveřích. Venku je tma. Kolem létá sněhový poprašek. K. sleduje projíždějící kočár tažený koňmi, který projíždí před kamerou záběrem zprava doleva. Poté, co kočár vjede mimo záběr, K. se za ním rozbíhá.

Zatmívačka.

Hluk:

Vítr fouká.

Roztmívačka.

Obraz Db (MH), záběr 3

Americký plán

na profil K. běžícího za povozem. Kamera přejíždí vpravo souběžně s pohybem K., který je v centru

záběru.

Hlas K.:

Zastavte, pane přednosto! Zastavte! Pane Klamme, prosím! Zastavte přeci!

V zadním plánu záběru svítí okna domů. K.ovi pochvíli docházejí síly a zastavuje. Natáčí se zády ke kameře, neboť cesta se začala stáčet do kopce, a do něj ujíždí kočár. K. se otáčí a profilem ke kameře se vrací pomalu zpět.

Střih.

V *záběru 1* vidíme K., jak stojí u dveří z výčepu Panského hostince. Záběr je snímán sekundární vnitřní okularizací, neboť tomuto záběru předchází záběr na úředníka Momuse. K. vybíhá ze záběru do venkovních prostorů.

Záběr 2 snímá K., jak vybíhá ze dveří ven za Panský dvůr. Z levé strany vjíždí do záběru kočár tažený koňmi a vyjíždí z pravé strany. Objektívni pohled kamery-vypravěče snímá scénu nulovou okularizací.

Záběr 3, který je oddělen od *záběru 2* zatmívačkou, resp. roztmívačkou (označujeme ho jako *Obraz Db (MH)*²⁸), bezprostředně navazuje časoprostorově na *záběr 2*. Návaznost se týká i hlediska a dění na scéně je snímáno hlediskem nulové okularizace. Záběr zobrazuje běžícího K. V závěru záběru se hledisko proměňuje. Teprve nyní je implicitním autorem do záběru zakomponován subjekt (kočár), který svým pohybem mění dění obrazu z horizontálního na diagonální. Kočár v zadním plánu záběru je snímán přes postavu K. Nulová okularizace se v rámci záběru mění na primární vnitřní okularizaci. K. se po pohledu na ujíždějící kočár otáčí a vrací se zpět znovu snímán z profilu hlediskem nulové okularizace. Jeho pohled již není směřován na ujíždějící kočár.

2.4.6 Význam okularizace ve scéně D Zámku Michaela Hanekeho

Obrazová složka scény D Zámku Michaela Hanekeho je nejprve tvořena skrze subjektivní pohled přítomné postavy, která přímo zasahuje do dění v obraze (Momus). Vidíme K. dívajícího se do kamery (na Momuse), poté sledujeme spolu s Momusem jeho běh. V okamžiku, kdy K. vybíhá na dvůr, je divákovi zprostředkován subjekt, kvůli kterému K. běžel ven – ujíždějící kočár. Kočár je zakomponován do předního plánu obrazu, na okamžik zakryje divákovi kompletní pohled na K., stává se centrem záběru. Tím je kamerou-vypravěčem akcentován význam

²⁸ Michael Haneke člení snímek na třicet obrazů (zde shledáváme výrazovou paralelu s literárním členěním textu na kapitoly jakožto tematické celky), které mezi sebou odděluje zatmívačkou, resp. roztmívačkou.

kočáru. Takto končí obraz *Da (MH)*. Divákovi se vizualizuje Klamnova moc nad K. V *Obraze Db (MH)* je snímán K., jak běží, hlediskem kamery-vypravěče. Vypravěč zobrazuje pouze K. bez přítomnosti kočáru a na rozdíl od předchozího obrazu deskribuje K. Divák vidí běžícího, osamocené K. ve tmě za ničím. Stupeň K.ova nepochopení situace se zesiluje. Hledisko se subjektivizuje v okamžiku, kdy kočár vybočí ze své horizontální trajektorie a divák vidí obraz prostřednictvím K. Identifikace diváka s perspektivou K. opětovně příkládá význam Klammovi.

2.4.7 Okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova

Obraz D (AB), záběr 1

Americký plán

snímán z podhledu na K., který vchází čelem ke kameře do hostince, rozhlíží se, otáčí se zády ke kameře směrem ke dveřím a zavře je. Z pravé strany vstoupí do záběru výčepní Pepina a čistí mu kožich.

Střih.

Hluk:

šepot lidí (po celou dobu obrazu)

Obraz D (AB), záběr 2

Polodetail

na stojícího učitele, který je snímán z pravého profilu. Hledí do pravé části obrazu.

Kamera přejíždí vlevo a dolů

a snímá přijíždějící hostinskou v polodetailu na kolečkovém křesle. Ta přijíždí směrem ke kameře.

Kamera se vzdaluje

a sleduje pohyb kolečkového křesla ze stále stejné vzdálenosti.

Hluk:

koňské ržaní

Kamera se zvedá

a snímá v pohybu vzad v polodetailu přítomné, kteří se dívají vpravo za kameru.

Polocelek

snímán stále za pohybu kamery vzad na přítomné v prostoru panského hostince.

Polodetail

na Momuse, který stojí za řečnickým pultem a směřuje pohled taktéž vpravo za kameru. Kamera se ustálí a do obrazu vstupují dva asistenti, kteří na pult instalují nahrávací zařízení.

Střih.

Hlas Momuse:

Vida, pan zeměměřič, konečně.

Americký plán

snímán z podhledu na postavu K., od něhož se odklání Pepina poté, co jej očistila.

Kamera přejíždí vpravo

a sleduje přes Momuse a asistenty stojící zády ke kameře pohyb K., který přichází k řečnickému pultu. Záběr na K. je snímán přes rameno Momuse.

Střih.

Polodetail

na Momuse za pultem přerovnávacího si dokumenty ležící na pultu. V průběhu své repliky sklání hlavu k dokumentům a zvedá je. Repliku pronáší do prostoru napravo mimo záběr. V pozadí Momuse vidíme v obraze sedící zapisovatele, přihlížející a dirigenta.

Střih.

Hlas K.:

Takže Klamm odjel?

Hlas Momuse:

Jistě, přestal jste ho hlídat, tak odjel.

Hluk:

ženský smích

V *záběru 1* je přichozí K. snímán nulovou okularizací, tedy hlediskem kamery-vypravěče. Vidíme K., který přichází do místnosti hostince a rozhlíží se.

V *záběru 2* jsou nulovou okularizací zachyceny postavy v místnosti. Kamera zabírá jednotlivé osoby přítomné v hostinci (hostinská, učitel, Brunsvík ad.). Kamera se ustálí při pohledu na Klammova tajemníka Momuse, jemuž dva pomocníci instalují na řečnický pult nahrávací zařízení.

V *záběru 3* je K. snímán nejprve nulovou okularizací, a to do okamžiku, než se dá do pohybu. Kamera kopíruje pohyb K., který v zadním plánu záběru končí chůzí před Momusovým řečnickým pultem. Záběr je snímán přes Momusovo rameno. V tuto chvíli je postavení Momuse rozhodující pro určení primární vnitřní okularizace.

Záběr 4 zobrazuje Momuse v polodetailu. V zadním plánu záběru jsou další postavy, které mají určující roli v pokračování sekvence (zapisovatelé, dirigent). Kamera-vypravěč popisuje prostor nulovou okularizací.

2.4.8 Význam okularizace ve scéně D Zámku Alexeje Balabanova

Vypravěč předkládá divákovi pohled na prostory hostince a deskribuje nejen postavu K., ale i postavy přítomné v místnosti. Kompozice postav na scéně určuje divákovi hierarchii jejich postavení. Akcentována je hostinská na vozíku, která za doprovodu syna podkastelána jede před ostatní přihlížející. Do čela zástupu je inscenován Momus. Ve třetím záběru se mění objektivní deskriptivní hledisko na subjektivní. Divák sleduje reakce K. Momusovým pohledem. Toto schéma je platné i pro zbytek sekvence. Ačkoli bychom očekávali, že hledisko při pohledu na Momuse či další přítomné bude lokalizována u K., není tomu tak. Implikovaný

autor volí objektivní hledisko zobrazení, aby mohl snáze vybírat i v následujících záběrech jednotlivé přítomné pro zachycení jejich mimiky při odmítavých reakcích K. na Momusovy odpovědi .

2.4.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén D

Franz Kafka nám předkládá prostřednictvím vypravěče objektivní pohled na situaci během odjezdu úředníka Klamma. Jsme si při četbě vzhledem ke kontextu vědomi, že K. řeší těsně před touto událostí s Momusem stížnost hostinské podanou na K. O hostinské víme, že v minulosti měla s Klammem vztah (dle závěru z předchozí kapitoly se domníváme, že se nejednalo o Klamma) ze stejných důvodů jako Frída, která tento vztah ukončila po setkání s K. Obě ženy tak činily, aby si zajistily vyšší postavení na společenském žebříčku ve vesnici. K.ův postoj k této události je nezaujatý, nemá potřebu Klamma dohánět a žádat jej o vysvětlení události ve vesnici. K. chová v této situaci distanční postoj ke Klammovi, což působí na čtenáře příznakově. Naopak hostinská, resp. výčepní mají velké nutkání Klamma spatřit a tísní se u klíčové dírky. Tato skutečnost pozorovaná objektivním vypravěčem nám znázorňuje fakt, který z textu víme. Hostinská i výčepní, stejně jako Frída stojí o Klammovu přízeň, jsou si vědomy možnosti vyššího postavení ve vesnici. Z oddanosti k zámku ovšem Klamma nechtějí rušit, a proto tajně koukají klíčovou dírkou. Nenalezená okularizace staví K. mimo čtenářovo pole vizualizace. V nejvyšší možné míře ale tato nenalezená okularizace s využitím homodiegetického vypravěče skrývá Klammovu podobu. Popis Klamma bychom za těchto okolností získali jen vyjádřením některé z osob. Vypravěč tuto informaci nemá. Nalezená, resp. nenalezená okularizace vyjadřuje platnost dílčího závěru z kap. 2.3.9 o neurčitosti Klammovy podoby. Implikovaný autor nám nechce zobrazit Klammovu podobu jinýma očima než K.ovýma.

Rudolf Noelte znázorňuje odjezd Klamma explicitně, ačkoli Klammovu podobu nezobrazuje (neučinil tak ani ve scéně, při níž K. Klamma pozoroval skrz pootevřené dveře). Měli jsme možnost spatřit Klamma pouze zezadu, jeho tvář nebyla známa. Obdobné zobrazení využívá implikovaný autor i nyní. Jeho obraz podtrhuje fakt, že Klamm není v této scéně subjektem, nýbrž objektem s personi-

fikovanou vlastností. Kočár, v němž může sedět Klamm, ale i kdokoli jiný, získává hlediskem sekundární vnitřní okularizace pohled. Kočár, resp. Klamm, ačkoli nemá lidskou podobu, zpodobňuje zámek, i když stále bez tváře. Toto stanovisko je v rozporu s Kafkovým významem. Kafkův K. oproti Noeltého řeší věci stále s racionálním uvážením a stojí stranou od vesničanů u klíčové dírky. U Noeltého vidíme v této scéně naopak K.ův duševní rozklad. K.ovo utrpení ze zámecké absurdnosti je rozpoznatelné nejen v samotném běhu za kočárem, ale především ve výrazu tváře. Unavený, psychicky narušený K. se snaží dostihnout kočár, aby získal odpovědi. Moc zámku je ale nedostižná. Sekundární vnitřní okularizace zprostředkovává divákovi tento zoufalý K.ův čin a sleduje jej, jak vyčerpáním padá na kolena před zámkem, který na něj pohlíží shora (obraz K. snímáný z nadhledu).

Michael Haneke využívá k zobrazení explicitního znázornění Klammova odjezdu nulovou okularizací. Kamera-vypravěč nejprve akcentuje Klammovu převahu nad K. překrytím postavy K. kočárem. V novém obraze implikovaný autor zachycuje K. běžícího za kočárem. Hlediskem nulové okularizace vidíme pouze K., kočár v záběru není. Klamm ztrácí pro diváka jakoukoli podobu (nesupluje ho ani kočár – stejně jako zámek nemá konkrétní podobu; není explicitně vyobrazen). Záběr navazuje na dílčí závěr předchozí kap. 2.3.9. Implikovaný autor znovu nedává Klammovi žádnou personifikovanou podobu. Jde mu především o to vystihnout rozpoložení K. K. má snahu dohnat kočár, neboť si je vědom, že setkání s Klammem mu může zaručit jisté odpovědi. Minimálně se o to chce pokusit. Záběr snímáný z nulové okularizace spolu s mizanscénou rozsvícených oken, v nichž na pár chvil prosvítne silueta K.ovy hlavy, která je jinak z důvodu snahy o využití přirozeného světla v záběru špatně viditelná, zobrazuje K. jako člověka, který se nachází v zoufalé situaci a prosí o pomoc. Hanekeho K. má však ke Kafkově K. blíže než Noeltův. Neběží iracionálně a nezastavuje ho až pád na kolena. Vyhodnocuje situaci a sám z vlastní vůle zanechává pro tuto chvíli marného boje.

Alexej Balabanov nezobrazuje scénu Klammova odjezdu explicitně, stejně jako jej nezobrazuje Kafka ve svém románu. Oproti Kafkovi však Balabanov využívá hledisko sekvence jiným způsobem. Implikovaný autor staví všechny přítomné v hostinci nulovou okularizací do pozice vykonavatelů úřednické procedury. Tento fakt nám implikovaný autor předkládá skrze hledisko dříve, než si to

uvědomí K. Nikdo z nich nejeví zájem vidět Klamma, tak jak je tomu u Kafky. Nemají potřebu. Jeho podobu znají.²⁹ Kamera-vypravěč mění velikost záběru a zobrazuje přítomné nejprve v polodetailu, posléze v polocelku. Utvrzuje nás v tom, že jednotlivec má stejný názor jako všichni ostatní. Vidíme skrz kameru-vypravěče a jeho pohled, že spouštěcím mechanismem úřednických procedur je hudba. K. si tuto věc také neuvědomuje. Co však K. odhaluje a my to vnímáme skrz Momusovo hledisko, je to, že funkce, které si úředníci a lidé spojení se zámekem přisuzují, jsou nadnesené a vyhané (když konstatuje, že ví, že Schwarzer není synem kastelána, ačkoli se za něj vydává). Pokud zobecníme platnost předchozí věty, pak nikdo není tím, čím se zdá být. K. vyjadřuje, že Klamm nemá takovou moc, jak si všichni myslí. Když K. pronáší tyto závěry, je snímán subjektivní okularizací Momuse (přítomných). Tím je akcentován vznik konfliktu, který skončí až záměnou identity za Brunsvíka. Ačkoli se K. vzpouzí proti výsledku stejně jako Kafkův K., výsledná scéna je, jak bylo řečeno, významově odlišná.

2.5 Rozuzlení (E)

Závěrečná scéna/sekvence zobrazuje část fabule, v níž autor textu explicitně či implicitně vyjadřuje výsledné stanovisko ke vztahu K. – Klamm (zámek) – vesnice. Z Kafkova textu volíme dva závěrečné odstavce, v nichž nejprve K. dostává nabídku od podkoního Gerstäckera, aby šel k němu bydlet a pracovat. Následně se K. u Gerstäckera potkává s jeho matkou. V Hanekeově textu je vyobrazena cesta K. a Gerstäckera do Gerstäckerova domu. Z textu Rudolfa Noelteho, který se od fabule literární předlohy v závěru adaptace viditelně odklání, jsme zvolili obraz, v němž K. již značně psychicky vyčerpaný umírá. Z textu Alexeje Balabanova, který se odklání od fabule nejvíce ze všech tří adaptací, je vzata závěrečná sekvence z hostince, v níž se psychicky i fyzicky vyčerpaný K. potkává s Janem Brunsvíkem.

2.5.1 Okularizace ve scéně E Zámku Franze Kafky

„(...) To už se ale K. zastavil, nehledě na Gerstäckerovo potahování. Vždyť on přece koním vůbec nerozumí. To není nutné, řekl Gerstäcker netr-

²⁹ Brunsvíkovo blažené prohlížení nám známé fotografie Klamma v útrobách zámku, kde ji objeví i K., nenasvědčuje tomu, že by ji Brunsvík viděl poprvé nebo snad chtěl vědět, o koho se jedná.

pělivě a založil si hněvivě ruce, aby K. pohnul k odchodu. „Já vím, proč mě chceš vzít s sebou,“ řekl konečně K. Gerstäckerovi bylo lhostejné, co K. ví. „Myslíš si, že pro tebe mohu něco dosáhnout u Erlangera.“ – „Jistě,“ řekl Gerstäcker, „k čemu jinému bys mi byl.“ K. se zasmál, zavěsil se do Gerstäckera a nechal se od něho odvést do tmy.

Světnice v Gerstäckerově chatě byla nejasně osvětlena světlem z kamen a zbytkem svíčky, při jejímž světle si někdo četl v knize a v jakémisi výklenku pod vystupujícím šikmým střešním trámem. Byla to Gerstäckerova matka. Podala K. chvějící se ruku a posadila ho vedle sebe, mluvila s obtížemi, bylo jí těžko rozumět, ale co říkala...³⁰

Vizuální stránku textu tvoří kromě samotných postav verba, která v prvním odstavci zachycují polohu či gesta lidského těla (*zastavil, založil hněvivě ruce, zasmál se, zavěsil se, odvést*), resp. polohu postav zastoupených v ukázce. Dále je to slovo, které zprostředkovává světelný stav v prostoru (*do tmy*).

Druhý odstavec je ve velké míře tvořen slovy a výrazy, které mají vizuální charakter či vlastnost. Kromě K. a Gerstäckerovy matky, nacházíme v textu označení pro objekty specifikující prostor scény (*světnice, chata*), objekty na scéně (*kamna, svíčky, kniha, výklenek*), některé i s popisem orientovaným v prostoru (*výklenek pod vystupujícím šikmým střešním trámem*), světelné efekty (*nejasně osvětlena světlem*) a verba a výrazy zachycující polohu těla (v prostoru) či lidskou činnost (*četl, chvějící se, posadila ho vedle sebe*).

V textu nacházíme směrový ukazatel (adverbium *vedle*), který definuje perspektivu a lokalizuje ji v závěrečné větě *Podala K. chvějící se ruku (...)* u postavy matky, a mluvíme tedy o primární vnitřní okularizaci matky. V předchozí části textu však jiné směrové ukazatele nenalzáme, a hovoříme tedy o neexistenci okularizace. Způsob, jakým implikovaný autor text vizuálně popisuje, je deskriptivní, a vypravěč ve 3. osobě se tak nepřímou účastní scény, jak již bylo mnohokrát v této práci ve vztahu ke Kafkově textu řečeno. V závěru je hledisko vypravěče nalezeno u matky.

2.5.2 Význam okularizace ve scéně E Zámku Franze Kafky

Franz Kafka popisuje fabuli neexistujících okularizací, která nezobrazuje více, než mají možnost vidět postavy na scéně. Vypravěč zobrazuje dění v souslednosti tak, jak je vidí i postavy. U druhého odstavce je popis prostoru s osobou, jejíž

³⁰ KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. str. 348.

identita je čtenáři známa až po chvíli (v další větě textu). Vypravěč využívá deskripce, aby zachytil atmosféru nejasně osvětleného prostoru, z něhož si čtenář vizualizuje pouze objekty, na které dopadá světlo či jsou samotným zdrojem světla. Do tohoto prostoru implikovaný autor zasazuje K. Okularizace nalezená v závěru textu, vzhledem k nedokončenosti románu, nemá prostor k rozvinutí významu. Můžeme jen konstatovat, že čtenář vidí postavu K. v těsné blízkosti matky (spolu s kontaktem rukou), což ve čtenáři vyvolává představu intimity spjaté s důvěrným sdělením.

2.5.3 Okularizace ve scéně E Zámku Rudolfa Noelteho

Obraz Ea (RN), záběr 1

Celek

na kočár stojící ve svahu za Panským dvorem.

Střih

Obraz Ea (RN), záběr 2

Polodetail

na K. vybíhajícího do svahu.

Kamera přejíždí na detail

Erlangera rozjíždějícího se v kočáře.

Kamera přejíždí na polodetail

K. pomalu jdoucího za ujíždějícím kočárem.

Kamera přejíždí na celek

vzniklý oddalováním objektů od kamery, jedoucího kočáru, K. jdoucího za kočárem a nově do obrazu zakomponované brány k pozemku Panského dvora.

Kamera přejíždí na velký celek

a sleduje kočár následovaný již běžícím K. Kočár jede do kopce směrem k zámku zahalený v mlze.

Velký celek

na kopec za zdí Panského dvora zahalený do mlhy. V ní mizí černé siluety kočáru a K. Na kopci ční zámek, k němuž kočár směřuje.

Střih

Obraz Eb (RN), záběr 3

Polocelek

na dřevěnou rakev ve vykopaném hrobě. Na rakev padá hlína.

Střih

Obraz Eb (RN), záběr 4

Hlas Erlangera:

Čím větší jednou práce je, a práce pana Klamma je samozřejmě největší, tím méně síly zbývá chránit se proti vnějšímu světu (...)

(...) Na základě toho může každá změna, i sebemenší, působit velice rušivě (...)

(...) Nová servírka samozřejmě neruší pana Klamma ani v nejmenším. O tom nemůže být řeč. Přesto máme povinnost odstranit problém, který vlastně ani neexistuje, a tím zabránit možnosti vzniku potíží. Tato Frída nyní musí ve výčepu zůstat. Vezměte si to za své. Přece s ní žijete. Tak se o to také postarejte. Na osobní pocity nemůžete brát zřetel.

Hlas K.:

Stůjte! Stůjte!

Hluk:

hlína dopadající na rakev

Polocelek

z pohledu na starostu a starostovou dívající se do kamery. Starostová hodí hlínu do kamery.

Střih

Hluk:

hlína dopadající na rakev

Záběr 1 určujeme skrze pohled jako protizáběr vytvářející s předchozím záběrem sekundární vnitřní okularizaci K. Z předcházejícího záběru, který není v ukázce obsažen, lokalizujeme pohled u postavy K. Prostor za Panským dvorem s odkrytým kočárem, postavou Erlangera stoupajícího zády ke kameře, je zakryt mlžným oparem.

Záběr 2 je skrze kontinuální střih na protizáběr s K. jdoucím do svahu nejprve hodnocen (i na základě použitého nadhledu) jako sekundární vnitřní okularizace lokalizována u Erlangera. V rámci téhož záběru však panorámování kamery doprava, které je zapříčiněno potřebou implikovaného autora centralizovat subjekt K., zobrazí Erlangera čelně ke kameře. V zadním plánu záběru se nachází příchozí K. Toto zobrazení mění hledisko a my jej lokalizujeme jako nulovou okularizaci. Stále v rámci téhož záběru kamera panorámuje zprava doleva, aby kompozici stále tvořili jedoucí Erlanger v kočáře následován jdoucím K. Z polodetailu se záběr pohybem objektů a subjektů v rámci záběru mění přes celek na velký celek. V rámu tohoto záběru vidíme jak K., tak kočár, zeď s bránou do dvora Panského dvora a zámek čnící na kopci.

Záběr 3 nenavazuje na předchozí obraz Ea (RN) prostorově ani časově. V záběru vidíme rakev, která je snímána shora. Tento záběr označujeme jako nulovou okularizaci v závislosti na předchozím záběru. Již v rámci tohoto záběru při aktu vhození hlíny a následném protizáběru na starostu a paní starostovou hodnotíme nalezené hledisko jako sekundární vnitřní okularizaci ve vztahu k starosta, starostová / K.

2.5.4 Význam okularizace ve scéně E Zámku Rudolfa Noelteho

K.ovo hledisko v prvním záběru analyzované sekvence je dáno jeho vztahem k zámeckým úředníkům. Prostorové umístění kočáru a Erlangera v horní části subjektivizovaného záběru vizualizuje nadřazenost zámeckých úředníků a podřazenost K. Následný záběr do míst pod svahem, kde divák tuší dívajícího se K., nezobrazuje postavu z důvodu jejího umístění do neosvětleného prostoru. Zprvu určená Erlangerova subjektivní hledisko nám říká, že Erlanger nemá možnost vidět K., K. je pro něj nepodstatný. K. opouští tmou, aby se dostal do těsného

kontaktem k Erlangerovi. V okamžiku, kdy se Erlanger dostává do centra záběru, se hledisko mění až do konce záběru na nulovou okularizaci. Divák od této chvíle prostřednictvím nulové okularizace sleduje marnou snahu K. doběhnout kočár, který se vzdaluje od kamery. Divák již není identifikován s pohledem postavy, aby implikovaný autor (kamera-vypravěč) nechal působit scénu bez zatížení vnímání diváka subjektivní kamerou (a využil ji až s úplně posledním vizuálním kontaktem diváka s K.). V závislosti na lokalizaci tohoto hlediska i následný záběr na rakev označujeme jako nulovou okularizaci. Implikovaný autor po střihu, který je následován prudkým horizontálním švenkem, zprostředkovává divákovi nepříjemný stav K., jeho narušené psychické stavy, a jako by divák v okamžiku, kdy mlha pohltila K., dostal nepříjemnou závrať. V závislosti na celkové stylové koncepci snímku je naposledy divákovi zprostředkována sekundární vnitřní okularizace postavy K. (ačkoli je již mrtev).

2.5.5 Okularizace ve scéně E Zámku Michaela Hanekeho

Obraz E (MH), záběr 1

Americký plán

na K. a Gerstäckera, kteří jdou vesnicí snímání jedoucí kamerou z levého profilu. Je tma, dující vítr kolem nich víří sněhový poprašek. Pověštinou jdou neosvětlenou částí vesnice. Jen dvakrát shora osvítlí prostor pouliční lampa.

K. uklouzne. Padající se zapře o Gerstäckera a zavěsí se do něj. Takto pokračují v chůzi. Osvítí je světlo z pouliční lampy.

Hluk:

dující vítr

Hlas Gerstäckera:

Potřebuji pomoc s koňmi. Chceš-li být zaplacen, pak ti budu platit.

Hlas K.:

Ale já koním vůbec nerozumím.

Hlas Gerstäckera:

To ani není potřeba. Tím se netrap.

Hlas K.:

Vím, proč chceš, abych šel s tebou. Protože si myslíš, že se mohu přimluvit u Erlangera.

Hlas Gerstäckera:

Jistě, na tom mi velmi záleží. Kvůli tomu ale nezačne padat z nebe síra.

Hlas K.:

Ne, na to to nevypadá.

Hluk:

smějí se

Hlas:

Světlice v Gerstäckerově chatě byla nejasně osvětlena světlem z kamen a zbytkem svíčky, při jejímž světle si někdo četl v knize. Byla to Gerstäckerova matka. Podala K. chvějící se

ruku a posadila ho vedle sebe, mluvila s obtížemi, bylo jí těžko rozumět, ale co říkala...

Střih

Nápis:

Na tomto místě končí Kafkův fragment

Titulek

Závěrečná scéna Hanekeho adaptace je snímána jízdou kamery zprava doleva nulovou okularizací. V záběru není přítomen žádný jiný subjekt, kterému by mohla být přisouzena okularizace.

2.5.6 Význam okularizace ve scéně E Zámku Michaela Hanekeho

Implikovaný autor ve venkovním prostoru jen spoře osvětlené vesnice zprostředkovává chůzi po přímé ose K. a Gerstäckera, kteří spolu komunikují. Postavy jsou často zachyceny jen v obrysových konturách. Příčinou je využití svícení scény přirozeným světlem (měsíční světlo). Mimiku postav není možné spatřit, což je zapříčiněno i využitou velikostí záběru (americký plán) v kombinaci s postavením postav vzhledem ke kameře (levý profil). Postavy se divákovi postupně ztrácejí ve sněhové bouři a jen občasné světlo z lampy vizualizuje jejich přítomnost. Zvláště v okamžiku, kdy se K.ovi smekne noha a zachytí se o Gerstäckera. Tento moment vidíme pod světlem.

2.5.7 Okularizace ve scéně E Zámku Alexeje Balabanova

Obraz Ea (AB), záběr 1

Polodetail

na spícího K. sedícího za stolem v hostinci plném lidí.

Hluk:

lidské hlasy

Kamera transfokuje na detail

K.ovy hlavy.

Prolnutí

Obraz Eb (AB), záběr 2

Prolnutí

Celek

na černobílý obraz. Spodní třetina obrazu je tvořena vodou, na níž jsou pěnové bubliny. Prostřední třetinu tvoří skály. Vrchní třetinu tvoří hradní zřícenina.

Prolnutí

Hluk:

dující vítr

Obraz Ea (AB), záběr 3

Polodetail

na Jana Brunsvíka zezadu, který budí přes stůl vsedě spícího K.

Hluk:

smích a lidské hlasy

Jan si sundává pokrývku hlavy.
Střih

Obraz Ea (AB), záběr 4
Polodetail
na Jana Brunsvíka zepředu. Svírá K.ovy ruce
ležící na stole.

Střih

Obraz Ea (AB), záběr 5
Polodetail
na K., který se nevěřičně rozhlíží po hostinci.

K. se otočí za sebe.

K. se otáčí zpět na Jana, sundává si čepici
a usmívá se. Pohladí Jana po vlasech.
Střih

Obraz Ea (AB), záběr 6
Polodetail
na Jana, který se usmívá.
Střih

Obraz Ea (AB), záběr 7
Polodetail
na K., který se usmívá.
Střih

Obraz Ea (AB), záběr 8
Polodetail
na usmívajícího se K. a další přisedící v hostinci
přes rameno učitele.

Kamera se oddaluje
a záběr zobrazuje i hostinskou, Schwarzera,
Barnabáše, který se otáčí za sebe směrem ke
kameře.

Kamera se zvedá
a zabírá i plynový kruhový svícen, který hoří pod
stropem. Záběr ztrácí barvy a stává se černobí-
lým. V černobílých konturách je viděn jen bílý
kruhový plamen svícnu.
Střih

Záběr 1 je snímaný nulovou okularizací, ačkoli v záběru vidíme další sub-
jekty. Žádnému z nich však nejsme schopni přisoudit záběrové hledisko.

Záběr 2, který je označený Eb (AB), nenavazuje na prostorovou kontinuitu,
avšak zachovává časovou souslednost. Vzhledem k předchozímu záběru, při němž
došlo k transfokaci na detail K.ovy hlavy, přisuzujeme hledisko snímaného záběru
K. Díky filmové skladbě se jedná o sekundární vnitřní okularizaci.

Hlas Jana Brunsvíka:
Vytvořil jsi ty hole?

Hlas K:
Hole?

Hlas Jana Brunsvíka:
Slíbil, že mě naučíš šermovat ho-
lemi. Pamatuješ? A taky jsi mi slíbil
skleněný knoflík.

Hlas K.:
Byl jsem to já?

Zvuk:
Hraje melodie z válce, který patří K.

Záběr 3 potvrzuje nalezené hledisko *záběru 2* opětovným zobrazením K., který je snímán přímým pohledem již s otevřenýma očima. Náš dílčí závěr potvrzuje i použití stříhového postupu prolínačky. Samotný *záběr 3* je však snímán již sekundární vnitřní okularizací subjektu, který je v rámu zobrazen zezadu a probouzí spícího K.

V *záběrech 3–7* probíhá střídání záběru/protizáběru, hledisko označujeme za sekundární vnitřní okularizaci K. a již identifikovaného Jana Brunsvíka.

Záběr 8, který stále zobrazuje K. z přímého pohledu, je úhlově vychýlen přibližně o 30° vlevo oproti předchozímu záběru. Změnou místa snímání obrazu implikovaný autor ruší subjektivní okularizaci a přes rameno učitele snímá obraz nulovou okularizací (nejde o perspektivu učitele, neboť učitelova hlava je v pravém horním rohu rámu snímána z profilu a jeho pohled je směřován vlevo mimo rám, nikoli na K.). Oddálením záběru se do zorného pole kamery dostávají kromě anonymních postav i další postavy z fabule (hostinská, Schwarzer, Barnabáš, Brunsvík). Kamera jede vzhůru a záběr je snímán z jeřábu. Do rámu je shora zakomponován kruhový plynový svícen. Stále hovoříme o nulové okularizaci.

2.5.8 Význam okularizace ve scéně E Zámku Alexeje Balabanova

Kamera-vypravěč hlediskem nulové okularizace a skrz líčení postavy zobrazuje viditelnou fyzickou vyčerpanost K. (pobledlá tvář, K. usíná vsedě).

Následná sekundární vnitřní okularizace nám zprostředkovává i pohled K. Divák vidí již počtvrté v rámci syžetu záběr zámku, resp. hradní zříceniny. Záběr v odstínech šedi (oproti barevnému snímání záběrů diegetického světa) a prostorová diskontinuita spolu s prolínačkou divákovi značí, že se jedná o sen, který divák vidí společně s K.

Při střídání subjektivních perspektiv při konverzaci K. s Janem Brunsvíkem dochází nejprve k tomu, že ačkoli je náš pohled identifikován s pohledem subjektu, nedokážeme tento subjekt identifikovat. Očekáváme protizáběr, aby nám K.ův pohled subjekt vizualizoval. K tomu také skrze protizáběr dochází. Druhý moment, kdy divák vidí méně než postava, je v okamžiku, kdy se K. otáčí za sebe. Implikovaný autor nám však tento pohled nezprostředkovává, jelikož se díváme na obraz subjektivním hlediskem Jana Brunsvíka. Pro něj je K. v rámu centralizovaným subjektem. Tento vztah plynoucí z fabule zvyšuje emocionální napětí v záběrech Brunsvíka a K., kteří svou přítomností a svým blízkým kontaktem do-

cházejí ke spokojenosti (Brunsvík drží K. za ruce, usmívají se). Divák tak prostřednictvím sekundární vnitřní okularizace vidí fyzickou i duševní proměnu K. Závěrečná nulová okularizace staví kameru-vypravěče do pozice, kterou divák vnímá jako vyšší substanci. Postavy v rámu směřují své pohledy každá na jinou stranu. Divák nevidí, na co pohlížejí, co hledají. Divák je však vidí v celku z nadhledu a identifikuje se s pohledem kamery-vypravěče, který shlíží na přítomné bez jakéhokoli hodnocení. Kamera-vypravěč celý obraz zakončuje pomalou zatmívačkou, která přes přechod barvy – odstíny šedi – černobílá zobrazuje bílý hořící kruh na černém pozadí.

2.5.9 Komparace okularizací a jejich významů ve vztahu k fokalizacím sekvence a scén E

Závěrečná komparace nalezených okularizací v rámci textu nemůže být srovnávána tak, jako tomu bylo v předchozích kapitolách. Jednotlivé sekvence/scény, u nichž jsme porovnávali rozdílnosti ve ztvárnění vizuální stránky textů³¹ na základě významové shody a odlišnosti v rámci fabule, je nyní zaměřena pouze na neshody ve fabuli.

Franz Kafka vystavěl vizuální stránku textu předposledního odstavce na hledisko vypravěče, který se nepřímou účastní scény. Až skrze větu *Podala K. chvějící se ruku (...) a posadila ho vedle sebe (...)* je čtenáři v poslední větě umožněna identifikace s hlediskem matky. Implikovaný autor předkládá čtenáři scénu setkání Gerstäckera a K., v níž vypravěč popisuje K.ovo rozhodnutí zůstat ve vesnici již bez závazků k předchozím postavám fabule (rozchod s Frídou, odhalení zmatečného úřadování zámku ad.) a se snahou vymanit se z tlaku zámku. Toto vyjádření není vypravěčem explicitně sděleno. K.ův souhlas s pracovní nabídkou není explicitně vyjádřen, čtenář si jej potvrzuje na základě K.ova neodmítnutí a díky tomu, že nám vypravěč ve druhé kapitole explicitně vyjevil Gerstäckerův odmítavý postoj k zámku.³² Čtenář netuší, z jakého důvodu nabízí Gerstäcker K.ovi službu (*Gerstäckerovi bylo lhostejné, co K. ví.*). Ironický podtón K. v repli-

³¹ Co je zobrazeno skrz perspektivu vypravěče (postavy, prostředí a akce), co je viděno perspektivou postav (postavy, prostředí a akce), co vidí čtenář/divák (postavy, prostředí a akce), jak tyto zobrazené skutečnosti (postavy, prostředí a akce) čtenář/divák vnímá, resp. jak to na něj působí, jaký mají pro něj význam a jaký význam zastávají vzhledem k celkové fabuli.

³² KAFKA, F. *Zámek*. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. ISBN 80-85844-30-3. str. 23.

ce o kontaktu s Erlangerem značí K.ovo přijetí role, která potvrzuje opozici K. k instituci zámku, a přijímá poprvé práci, kterou mu nezprostředkoval zámek (po zeměměřiči a školníkovi). Prostor, do něhož je K. následně zaveden, vyvolává ve čtenáři nejistotu (*do tmy*), stejně jako vypravěčovo zatajení informací.

Nyní uděláme změnu oproti předchozím kapitolám, upřednostníme komparaci s textem Michaela Hanekeho. Ten se totiž ze všech tří adaptací nejméně odchyluje od fabule Kafkovy předlohy a závěrečnou scénu staví na fabulační shodě s Kafkou. Nulová okularizace umožňuje divákovi vnímat mizanscénu, která ozřejmuje důvod, proč chce Gerstäcker K. do služby. Sporá mizanscéna (zasněžené ulice, holé zdi domů, přirozené svícení pouličními lampami, minimální mimika a pohyby herců, tmavé kostýmy herců) zobrazuje skrze svícení přirozeným světlem informace, které jsou pod světly lamp akcentovány. Zobrazený K., který má po celou dobu fabule touhu setkat se Klammem, navazuje vztah s Frídou, aby se tak dostal do blízkosti Klamma, neboť Frída je jeho milenkou (vztah se posléze snaží navázat i s Frídinou následovnicí Pepi), přijímá nabídku Gerstäckera jako východisko ze situace. Proto je K.ův pád ve sněhu osvícen, stejně jako jeho následné podepření Gerstäckerem. Tento moment vnímá divák jako nutnou pomoc Gerstäckera K.ovi. Vypravěč však dále divákovi neříká důvod, proč chce Gerstäcker K. do služby. Hanekeho vypravěč tak shodně zamlčuje informace jako vypravěč Kafkova románu.

Shodně³³ jako Kafka zachycuje Haneke i syžet a charakteristické rysy knihy v té nejjednodušší myšlené podobě. Závěr snímku je dán titulkovým nápisem *Na tomto místě končí Kafkův fragment*. Titulek je zobrazen ve chvíli, kdy voice-over v Hanekeho snímku odcituje závěrečný odstavec literární předlohy. Haneke dělí adaptaci na třicet částí, které jsou odděleny zatmívačkou, resp. roztmívačkou a korespondují s tematickým rozčleněním Kafkova románu na kapitoly. V neposlední řadě je úvodní scéna (A) skončena otevřením dveří do hostince. Tento obraz upomíná na otevření knihy, u níž je ve filmových pohádkách nejprve zabírána titulní strana knihy a samotné odvíjení fabule je načato po jejím otevření.

³³ Jsme si vědomi, že tento výraz odporuje komparaci literatury a filmu vzhledem k jiným vyjadřovacím prostředkům obou médií. V tomto případě je tím vyjádřena tzv. ilustrativnost Hanekeho adaptace vzhledem ke Kafkovu románu.

Rudolf Noelte zobrazuje v předposlední scéně snímku K. nulovou okularizací, skrze niž implikovaný autor předkládá pohled na poslední snahu již značně psychicky narušeného K. dostihnout kočár mířící na zámek. Fabule Noelteho adaptace se v tuto chvíli odklání od literární předlohy Franze Kafky. Na rozdíl od Kafkovy knihy K. po celou dobu fabule vyvíjí snahu, aby získal informace o svém působení ve vesnici, a to skrze fyzický kontakt se zástupci zámku. Divák prostřednictvím mizanscény (zasněžená krajina, zděná zeď od pozemku Panského dvora, dřevěná brána, pohyb postavy působí značně vyčerpaně, není schopná rychlého běhu, černý dlouhý kabát, přirozené osvětlení – šero, mlžný opar zahalující zámek) sleduje jak současný fyzický stav K. daný pohybem postavy, tak i obraz jeho vnitřního stavu (šero, mlha). Narušený psychický stav je daný i dalšími výrazovými prostředky – třesoucí se kamera snímající K., panoramování kamery o 360° kolem postavy K. Kamera-vypravěč nulovou okularizací divákovi zatajuje pohled na smrt K., aby mu ji vyjevila v následném obraze skrze pohled na rakev s dopadající hlinou.

Alexej Balabanov v závěrečné scéně zobrazuje vyčerpaného K., který se záměnou jmen stal Brunsvíkem. Fabule Balabanovova snímku je oproti ostatním adaptacím nejvíce odlišná.³⁴ Implikovaný autor volí hledisko s upřednostněním sekundární vnitřní okularizace, která je použita ve dvojí podobě. Za prvé je využita v kombinaci záběr/protizáběr při zachycení rozhovoru Jana Brunsvíka a K. Perspektiva v těchto momentech divákovi zatajuje určité informace (s kým mluví K., na co se K. dívá). Za druhé je toto hledisko využito pro znázornění snových pasáží K., které se v syžetu Kafkova románu nevyskytují. Čtyři sny v rámci syžetu zobrazují zámek čnící nad bublající hladinou. Zpod hladiny se v průběhu snů vynoří černý havran (krkavec). Balabanov formou snu zobrazuje explicitně vnitřní svět postavy. Vypravěč dává divákovi možnost nahlédnout do zlých snů, jejichž význam není divákovi jasný, neboť se vizuální stránka snu neodráží v diegetickém

³⁴ K. má touhu získat manželku Brunsvíka a kývne na možnost požádat na zámku o záměnu jmen s Brunsvíkem, který by chtěl být naopak zeměměřičem. Na poslední chvíli se však K. rozhodne nechat si své jméno. Na to je však již pozdě. Celá vesnice ho od té chvíle oslovuje Brunsvíku. Manželka Brunsvíka mu sdělí, že miluje K. a odchází od něj. K. jako Brunsvík je psychicky vyčerpaný. Až syn Jan Brunsvík mu v poslední scéně filmu dá vzpomínout na zážitky, které společně prožili, a K. si uvědomí, že jeho identita stále není ztracena.

světě, který divák pozoruje, a tak si je nemůže dát do souvislosti s ničím poznáním. Nabízí se nám jen výklad tzv. K.ova neblahého tušení.

Závěr

François Jost ve své stati *The Look: From Film to Novel: An Essay in Comparative Narratology* definoval termín okularizace, pomocí něhož jsme analyzovali jednotlivé scény a sekvence, které se shodovaly ve významu ve vztahu k fabuli (úvodní část fabule, příchod K. do hospody, K. sleduje Klamma, odjezd Klamma z Panského dvora a rozuzlení fabule). U nalezených a definovaných okularizací u jednotlivých ukázek jsme určili jejich význam ve vztahu k divákovi a k vypravěči. Následné komparace těchto významů posloužily k nalezení významových rozdílů ve ztvárnění postav (K., Klamm), prostoru (hostinec, vesnice) či fabule obecně v závislosti na kontextu.

Okularizace nám nejprve určila, co vidí/nevidí postavy, co vidí/nevidí vypravěč, co vidí/nevidí divák, a naše interpretace směřovaly k rozkrytí působení na diváka. Komparace identifikovaných okularizací a jejich významů pomohla určit vzhledem ke kontextu, co vědí/nevědí postavy, co ví/neví vypravěč, co ví/neví divák a jak takovéto okularizace a fokalizace působí na diváka.

Kafka prezentuje prostřednictvím implikovaného autora K. jako člověka, který přišel do vesnice s jasným cílem usadit se. Kafkův vypravěč nám podává nedostatečné množství informací, které čtenáři díky nalezenému hledisku skrze postavu buďto sami poznávají (K. ví o zámku dříve, než přijde do vesnice), nebo je získáváme spolu s K. Vypravěč popisuje prostor nekonkrétními, konvenčními výrazy (lokál, stůl, kamna, či jen vesnice), kdežto postavy zobrazuje naproti tomu hlediskem K. Divák si tak skrze pohled vizualizuje všeobecně platný obraz na realie ve fabuli a ryze subjektivní představy například o Klammovi (popis Klamma je ovšem stejně tak obecný – knír, brýle, tlustý obličej).

Rudolf Noelte přisuzuje kameře-vypravěči tajemnější roli než Kafka svému vypravěči. Vše nasvědčuje tomu, že jeho K. lze stejně jako Kafkův K., avšak na rozdíl od Kafkova K. nevíme nic o jeho minulosti. Navzdory tomu se divák identifikuje s postavou K. a tím skrze K.ovo hledisko vnímá jeho psychický rozklad, který neustále značí i mizanscéna (omšelé, popraskané, tmavé interiéry, úhly kamery, rozostřování obrazu). K. bojuje s vypětím všech sil, aby nakonec oproti Kafkovu K. podlehl. Noelteho Klamm proto nemá tvář, postupně se stává objektem, tajemným kočárem a zámkem s absurdně silnou mocí, na niž K. nestačí.

Hanekeho adaptace v reáliích 90. let skrze kameru-vypravěče sleduje na

scéně dění. Divák nemá informace navíc, ba naopak jsou mu ve vizuální podobě zatajovány. Sporá mizanscéna a nulová hlediska odosobňují dění v obraze. Divák se těžko identifikuje s K., avšak do vnitřního světa postavy proniká skrze mizanscénu. Vědění divákovo zprostředkovává i voice-over, který divákovi sděluje informace, o nichž v tu chvíli neví. Celý snímek tak působí jako ilustrace ke Kafkově románu. Prostory nejsou jako u Kafky nijak výjimečné, jsou obyčejné. Zámek je taktéž objektem, který nemá obrys a hýbe děním ve fabuli. Kamera-vypravěč nám jej zatajuje. K. je racionálně myslící člověk, který vyhodnocuje situaci dle vlastních sil. Nabídnutou pomoc od Gerstäckera K. přijímá, jak je tomu i u Kafky.

Balabanov volí ve druhé půlce syžetu záměrně odlišnou fabuli. Nechává K. bojovat proti vesničánům, kteří jsou nevědomky ovládnáni mocí ikonické osoby, jež nejspíše ani není, a schovávají se za ní mocichtiví občané upřednostňující své zájmy. Tam, kde Kafka zobecňoval sílu zámku do abstraktní moci, Balabanov ji postupně přes sny zhmotňuje. Přes subjektivní hlediska Balabanov akcentuje převážně důležitost subjektů a objektů ve fabuli. Balabanov nejoriginálněji čerpá z Kafkových motivů, jelikož je přetváří v nové, jinak fungující (pomocníci – odhalení lháře, exponovaný Klamm), prostor je snímán objektivním hlediskem, ovšem od polodetailu k polocelku (lidé snímání od jednotlivce k davu). Na rozdíl od jiných adaptací je subjektivní pohled použitý více ke snímání K. než ke znázornění jeho pohledu. Sledujeme K. prostřednictvím někoho jiného, což vizuálně a verbálně funguje jako apel na diváka.

Naše práce si nekladla za cíl plně analyzovat motivy ve zkoumaných textech po větách, resp. po obrazech. Spíše měla naznačit cestu, jak využít teoretický stať Françoise Josta o komparaci literatury a filmu pro analýzu vizuální a významové stránky scén a sekvencí, při níž je možné zkoumat hlediska postav a vypravěče s aplikací na diváka.

Bibliografie

Primární literatura:

Beletrie:

KAFKA, F. *Zámek*. Přel. Vladimír Kafka, 6. vyd. Nakladatelství Franze Kafky, 1997. 416 s.

Filmografie:

Zámek (Rudolf Noelte, Západní Německo, 1968)

Zámek (Alexej Balabanov, Rusko, 1994)

Zámek (Michael Haneke, Německo/Rakousko, 1997)

Sekundární literatura:

BORDWELL, David - THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. 7. vyd. New York : McGraw-Hill, 2004. 532 str.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. Přel. Helena Giordanová, Jan Hanzlík, 1. vyd. Nakladatelství AMU, Praha, 2008. 408 str.

GENNETE, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Přel. Jane E. Levin. Ithaca: Cornell University Press, 1980. 285 str.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Přel. Brigita Ptáčková, Luboš Ptáček. 1. vyd. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2000. 259 str.

STAM, Robert (ed.) – RAENGO, Alessandra (ed.). *A Companion to Literature and Film*. 1. vyd. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 463 str.

Anotace

Příjmení a jméno: Gottlieber Jiří

Fakulta a katedra: Filozofická fakulta UP, katedra bohemistiky

Název práce: Zámek – knižní předloha a její filmové adaptace

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

Počet znaků: 109 263

Počet titulů užití literatury: 9

Klíčová slova:

Zámek, Kafka, Noelte, Haneke, Balabanov, komparativní naratologie, Jost, okularizace, fokalizace, hledisko

Závěrečná magisterská diplomová práce se týká komparace dvou textů – literárního a filmového. Jedná se o dílo Zámek spisovatele Franze Kafky a stejnojmenné filmové adaptace režisérů Rudolfa Noelteho, Alexeje Balabanova a Michaela Hanekeho. Teoreticky se týká vzniku a vymezení termín z oblasti komparativní naratologie – okularizace a fokalizace. V praktické části dochází ke komparaci scén a sekvencí na základě lokalizace okularizace a fokalizace. Na analýzy těchto scén jsou aplikovány poznatky o okularizaci a fokalizaci. Podstatou práce je tak předložit možnost komparace literárního a filmového textu s jednotným teoretickým aparátem.

Key Words:

Zámek, Kafka, Noelte, Haneke, comparative narratology, Jost, the point of view, ocularization, focalization

The thesis deals with the comparison of two texts – literary and film. It's the book called Zámek by the writer Frany Kafka and the films with the same name by Rudolf Noelte, Alexej Balabanov and Michael Haneke. The theoretical part deals with the conception of the terms in the area of comparative naratology – the ocularization and focalization. The practical part is about the comparison of the identical images. To analyze these images there were applied the findings of ocularization and focalization. The main aim of this work is to offer the option of the comparison of the literary and film according to the scientific researches.