

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ROZPOLCENÁ POSTAVA V LITERATUŘE A VE FILMU

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Jan Kavka

Studijní obor: Estetika

2023

Prohlašuji,

že jsem autorem této kvalifikační práce a že jsem ji vypracoval pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 16. 7. 2023

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Kus', written in a cursive style.

Tímto bych chtěl poděkovat svému konzultantovi Mgr. Davidovi Skalickému, Ph.D. za trpělivost a výpomoc při psaní této bakalářské práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se bude zabývat konceptem rozpolcené postavy v literárním vyprávění a ve filmových adaptacích. Soustředit se bude na konkrétní případy zobrazení rozpolcenosti postavy v příběhu a na to, jak skrze tuto postavu může být vnímán fikční svět, v němž se postava vyskytuje. Práce bude dále směřovat k obecnější problematice rozdílu mezi jazykem literatury a jazykem filmu, respektive literárním a filmovým vyprávěním, možnostmi a limity převoditelnosti tohoto vyprávění. V rámci literárního a filmového vyprávění se ozřejmí funkce postavy a její rozpolcenosti, jako zásadních elementů, díky kterým může docházet k různorodé interpretaci samotného díla.

Annotation

This bachelor's work investigates the concept of dichotomous characters in both literature and film adaptations. The focus lies on specific portrayals of character dichotomy within narratives, examining how the presence of such characters impacts the perception of the fictional world they inhabit. Additionally, the work delves into the broader issue of the distinctions between the language used in literature and film, exploring the scope and limitations of narrative translation between these two mediums. A central aspect of this exploration will be the function and split nature of characters within literary and cinematic narratives, demonstrating how these elements can significantly influence the interpretation of a given work.

Obsah:

ÚVOD	7
1. DEFINICE ROZPOLCENÉ POSTAVY (OSOBNOSTI) A JEJÍ PŘÍTOMNOST V LITERATUŘE A VE FILMU	9
1.1. Co je to osobnost?	9
1.2. Jakou roli hraje v osobnosti identita?	9
1.3. Problémovost disociativní poruchy identity	10
1.4. Případy literárních a filmových postav, v nichž nacházíme rozpolcenost:	11
1.1.1. Alex deLarge v podobě klopného obvodu.....	11
1.1.2. Vypravěč a Tyler Durden v podobě schodišťového zapojení	12
2. LITERÁRNÍ ROZPOLCENÁ POSTAVA, JAKO DOMINANTNÍ SLOŽKA NARATIVNÍ FIKCE	14
2.1. Alex deLarge jako účastník čtyř subsvětů a držitel dvou mikrosvětů.....	14
2.2. Deskripce a argument v rámci prezentace Alexe DeLarge a fikčního světa	20
2.3. Tyler Durden – etické čtení a prezentace prostřednictvím nespolehlivého vypravěče.....	23
2.4. Tyler Durden jako oběť disociativní poruchy osobnosti	26
3. FILMOVÉ MÉDIUM, JAKO ZNOVUOBJEVENÍ, NOVÁ MOŽNOST A PREZENTACE ROZPOLCENÉ POSTAVY	29
3.1. Alex DeLarge: stylizovaný, věrný a pokorný vypravěč.....	30
3.2. Tyler Durden: rozpolcený a nespolehlivý vypravěč.....	32
4. MOŽNOSTI PŘEVODITELNOSTI – OTÁZKA VĚRNOSTI A ROZPORUPLNOSTI ADAPTACE.....	36
4.1. Burgess versus Kubrick.....	37
4.2. Palahniuk versus Fincher.....	39
ZÁVĚR.....	41
FILMOGRAFIE:	43
PRIMÁRNÍ LITERATURA:	44
ODBORNÁ LITERATURA:	45

ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu zabývat konceptem rozpolcené postavy v literárním a filmovém zpracování. Jako instrument využiji v první kapitole definici hraniční poruchy osobnosti podle psychologa a neuropsychologa *Panajotise Cakirpaloghua*. Dále tuto definici aplikuji na dvě hlavní literární díla, a to *Mechanický pomeranč* (1. vydání 1962) od *Anthonyho Burgesse* a *Klub rváčů* (1. vydání 1996) od *Chucka Palahniuka* a předmětem aplikace budou konkrétně hlavní postavy Alexe deLarge a Tylera Durdena.

Ve druhé kapitole se pokouším analyzovat a zaměřit se na prvky literární narativní fikce – skrze její způsob vyprávění neboli naraci – a zvýraznit do popředí jednu z nich, což je postava, jako převládající prvek nad ostatními (prostor, čas, události, vyprávěcí akt atd.), které jsou zastoupené v narativu jako celku. Neznamená to ovšem, že by postava jako taková mohla fungovat pouze ve své samostatnosti a byla naplno oddělená od ostatních prvků; tzn. že, její funkce je do značné míry situovaná v prostoru, její jednání a „existence“ jsou vnímány skrze časovou posloupnost (případně její narušení) a v neposlední řadě je nějakým způsobem prezentována/vyprávěna. Zároveň – jak se pokusím doložit – je však tato postava středem čtenářské pozornosti.

Hlavní atribut, skrze který vedu analýzu (a také argumentaci) postavy jako převládajícího prvku v narativu, je její rozpolcenost. Vzhledem k tomuto případu vedení analýzy/argumentace vybírám díla *Mechanický pomeranč* a *Klub rváčů*, jelikož se komplexněji zabývají postavami, které trpí rozpolcenou osobností. Soustředím se budu převážně na vybrané ukázky z těchto děl, na jejichž základě lze zdůraznit rozdílnou rozpolcenou povahu hlavních postav Alexe DeLarge a Tylera Durdena. Následovat budou dopady a posuny v dějové linii/liniích, a hlavně způsob jejich prezentace v textu. Skrze tato literární díla se zaměřím a v závislosti na nich budu dále směřovat k související problematice převoditelnosti na jiné médium (konkrétně filmové) a rozbor rozpolcené postavy právě v tomto médiu, které bude představeno v pozdějších částech této práce.

Zároveň další částí postupu, který v průběhu kapitol a podkapitol hodlám využívat – a jeho vysvětlení bude příhodné nejen pro mě, ale možná i pro čtenáře – bude spočívat ve vysvětlení daných pojmů a termínů, které se po čas práce vyskytnou. Toto vysvětlení bude především vycházet z odborné literatury. Tedy pokud v předchozích odstavcích užívám pojem analýzy (ve vztahu k narativu neboli příběhu), užívám jej ve smyslu, kterým ho chápe Seymour Chatman, když například rozděluje narativní a nenarativní

textové typy: „Narativ má za následek pohyb skrze čas nejen 'externě', ale také 'interně'. To prvé působí v onom rozměru narativu zvaném Diskurz (nebo récit či syžet), druhé v tom zvaném Příběh (histoire či fabule). [...] Nenarativní textové typy nemají interní časovou sekvenci [...]“ (Chatman, 2000, str. 16-17). Pokud poté vyjmenovávám prvky narativu (postava, prostor, čas, události atd.) vycházím rovněž z úvah o událostech a existencích, jak jej načrtl opět Chatman s odkazem na strukturalistické teorie: „Podle strukturalistické teorie má každý narativ dvě části: příběh (histoire), tj. obsah neboli řetězec událostí (jednání a dění) spolu s tím, co lze nazývat existenty (postavy, prvky prostředí), a diskurz (discours), tj. výraz neboli prostředek, jímž se obsah vyjadřuje.“ (Chatman, 2008, str. 18) Takto budu činit převážně na začátku každé kapitoly či podkapitoly. Výjimkou zůstává první kapitola, protože je pojata skrze bezprostřední definici, která čerpala ze studie Panajotise Cakirpaloglu využívající obor klinické psychologie.

Následně se bude práce ubírat směrem k definici a funkci rozpolcených postav v adaptacích, respektive ve filmových adaptacích *Mechanický pomeranč* (1971) v režii Stanleyho Kubricka a *Klub rváčů* (1999) v režii Davida Finchera, kde se zaměřím na nové způsoby čtení, které poskytuje filmové médium.

Dále bude práce směřovat k obecnější problematice převoditelnosti mezi jazykem literatury a jazykem filmu. Soustředit se budu převážně na formální stránku média a jeho prostředků, skrze které je nahlížen samotný příběh literárního či filmového vyprávění. V této části rovněž upozorním na věrnost či rozporuplnost adaptace, nové možnosti vyprávění a limity, kterými literatura nebo film disponují.

1. DEFINICE ROZPOLCENÉ POSTAVY (OSOBNOSTI) A JEJÍ PŘÍTOMNOST V LITERATUŘE A VE FILMU

1.1. Co je to osobnost?

Fenomén, jako je osobnost se ve většině teorií zabývající se touto problematikou (například psychoanalytická teorie Sigmunda Freuda a navazující teorie Carla Gustava Junga) vymezuje jako něco intrapsyckého u člověka. Přednostně se zdůrazňuje, že osobnost představuje souhrn, nebo propojení lidského charakteru, temperamentu, dovedností, chování, emocí a celkových konstitučních (ve smyslu vnitřně uspořádaných) vlastností. Avšak v rámci sociologické definice lze osobnost chápat jako společenskou přitažlivost, nebo vnější společenskou motivaci uplatňovanou právě ve společenském životě. Toto rozlišení postuluje, že člověk jako „držitel“ své individuální osobnosti je schopen provádět určité vzorce chování, které určuje společnost nebo daná situace, a tím společnost vytváří konvence jako kolektivní nutnost a potřebu.

Zároveň z psychologicko-teoretických hledisek se osobnost pojí s duší člověka, která je podstatou pro rozum člověka, jeho vědomím, které se nadále institucionalizuje, ale zároveň zachovává individuální a z části nezávislou *skutečnost*. Proto je osobnost objektivní i subjektivní stránka člověka (Jung, 1994, str. 22-31). Důležitou roli v osobnosti také hraje nevědomí (jak jej uvedl Sigmund Freud ve své psychoanalýze společně s pojmy vědomí a předvědomí), jako další součást lidské psychiky, která ovlivňuje osobnost a její další prvky. Psychikou, duší a osobností člověka se zabývali Sigmund Freud se svou zakládající teorií psychoanalýzy, Carl Gustav Jung s analytickou psychologií, které dále rozvíjí vědní obory jako neurověda, kognitivní vědy, fenomenologie, novodobá psychologie, psychoterapie atd.

Pro úplnou definici tedy může pro osobnost platit: je to integrita nebo jednota všech psychických funkcí; jedinečnost individuálního prožívání, myšlení a jednání; relativní důslednost psychosociálního bytí člověka, konkrétně v závislosti na kultuře, společnosti, institucí ad. (Cakirpaloglu, 2012, str. 18).

1.2. Jakou roli hraje v osobnosti identita?

K definici osobnosti a jejímu následnému rozpolcení je potřeba doplnit charakterizaci identity a jak s osobností souvisí. Identitou se obecně rozumí prožívání a uvědomování toho, čím člověk skutečně je, jeho Já, buď jako individuum, nebo jako člen společnosti. Identita jedince se tudíž vyvíjí na základně kulturního a socio-historického kontextu.

Identitu tedy lze posuzovat jako proces uvědomování, ve které jedinec hledá jakousi vnitřní *ideologii* od dětství až do dospělosti. Po obsahové stránce sebepojetí, sebehodnocení nebo sebeúcta, obecně sebevědomí a intencionalita jsou pojmy, které utvářejí charakteristiku uvědomované jedincem, jeho odlišnost od ostatních a dovytváří jádro každé *zdravé* osobnosti.

Ve skutečnosti se jedná o důležitou část osobnosti, díky které člověk rozšiřuje svoji osobnost. Podle Junga se ale „osobnost nemůže nikdy rozvinout, aniž si člověk vědomě a s vědomím mravního rozhodnutí zvolí vlastní cestu. K procesu osobnostního vývoje musí svou sílu propůjčit nejen nutnosti (v závislosti na kulturním prostředí a společnosti), nebo kauzalitě svého jednání, ale hlavně vědomému mravnímu rozhodnutí člověka.“ (Cakirpaloglu, 2012, str. 18) V tomto smyslu identita působí jako důležitá součást osobnosti, která míří směrem k sebezáchově, sebeuvědomění a formování vlastní morální cesty. Skrze identitu poté osobnost jedince filtruje osobnostní prvky, které jsme výše uvedli.

1.3. Problémovost disociativní poruchy identity

Disociativní porucha osobnosti je duševní porucha vyznačující se disociativními stavy (stavy, ve kterých se osobnost odlučuje od bezprostředního okolí a v horších případech vzniká odloučením od fyzických, nebo psychických prožitků a ztrátou paměti) a mnohočetností osobnosti (někdy též nazýván termínem schizofrenie, což je zpopularizovaný termín a jedná se o něco odlišného). Problém této poruchy podle odborníků spočívá jednak v její těžké uchopitelnosti (je těžké její průběh pozorovat, nebo jí léčit), ale hlavně v její diagnostice, jelikož definice disociace se rozcházejí.

Pro potřeby této práce postačí, když spojíme tuto poruchu s nejpravděpodobnějšími stavy, které se této poruchy osobnosti týkají. Je to hlavně hraniční porucha osobnosti, posttraumatická stresová porucha (v tomto smyslu podobné s disociální [antisociální] poruchou osobnosti, zapříčiněnou problémy v rodině: neúplná rodina, nepříznivé citové okolnosti, případně jiné příčiny) a doprovázející stavy mohou být deprese, úzkost, nebo sebepoškození. Zužme zkoumání problematiky na „Hraniční poruchu osobnosti“, které se mimo jiné týká osobnost a identita.

Hraniční typ, nebo hraniční poruchu osobnosti charakterizuje nestálost identity, interpersonální vztahy a základní nálady. Porucha identity se může jevit jako nestálost vlastního Já, jeho vlastní vybudované identity a vlastních definovaných cílů, sexuální

orientace a také volby zaměstnání. Tato nestálost vyústí uje k návalům deprese, úzkostem nebo pocitu podráždění. „Obecné projevy hraničního typu poruchy osobnosti jsou: nestabilita a prudkost interpersonálních relací, častá idealizace, znehodnocování jiných osob, impulzivita s příznaky sebe ohrožující tendence (mimo sebevraždy je to útrata peněz, adikce, krádež apod.), emoční nestabilita, střídání emocí se stavy deprese, úzkosti nebo rozčilení, nedostatečná kontrola impulzů, vyhrožování, trvalá porucha identity, nereálná představa o vlastní osobě, pocit prázdnoty atd.“ (Cakirpaloglu, 2012, str. 248)

Vzhledem k takto vyvinuté identitě a její frustraci a psychické zátěži přísluší zároveň osobnostní obrana, která spočívá v obranném mechanismu tzv. štěpení a popření:

- Štěpení je obranný mechanismus spočívající v oddělování kladných a záporných vlastností jiných hodnocených osob (na základě identity posuzující osoby), poté na základě vlastního uvažování tyto charakteristiky používá izolovaně.
- Popření je obranný mechanismus spočívající v tom, že jedinec odstraňuje citový význam situace nebo ohrožující události tak, že se je snaží nevnímat (definice vychází ze vzoru Panajotise Cakirpaloglua).

V rámci této charakterizace se narušuje identita sama o sobě, čímž ovlivňuje osobnost a projevy v ní obsažené. Jedinec reaguje na základě své aktivity. Jelikož je jeho aktivita odlišná v závislosti na disociaci, mnohočetnosti osobnosti a hraničním typu, tak jedinec může reagovat prostřednictvím vytvořených způsobů obrany štěpení a popření (další projevy, reakce a rozšiřující problematika se vyskytnou v rámci následujícího zkoumání).

1.4. Případy literárních a filmových postav, v nichž nacházíme rozpolcenost:

1.1.1. Alex deLarge v podobě klopného obvodu

Nyní se pokusme interpretovat rozpolcenou postavu na základě konkrétního příkladu literární/filmové postavy. Předmětem tohoto zkoumání bude postava Alexe deLarge (viz *Mechanický pomeranč*), jehož charakterizace rozpolcené postavy (osobnosti) bude metaforicky vysvětlena pomocí funkce určitého klopného obvodu (v tomto případě se bude jednat o astabilní klopný obvod – u případného požadavku bude dodán ověřený materiál). Pro naše účely zjednodušíme funkci astabilního klopného obvodu (problematika obvodu nebude řešena do přílišné hloubky funkce obvodu, pouze do jeho nejzazší schopnosti pro účely rozpolcené osobnosti).

Finální funkce astabilního klopného obvodu spočívá v jeho funkci obměňovat jeho dva stavy (pro příklad uveďme blikáč, nebo třeba „maják“ pro představu) s tím, že v tomto určitém obvodu neexistuje stabilní stav, pouze neustálá oscilace mezi dvěma stavy. Obdobná situace se děje s naší postavou Alexe deLarge. Prostupuje dějem jako fázovaná osobnost, při čemž se mění nikoliv identita, ale jeho osobnost v rozdílu delikventního chování a napraveného chování (jeho osobnost se překlápí).

Řekli jsme, že tyto stavy jsou nestabilní a v návaznosti na to se mění pouze jeho osobnost, v postavě Alexe přebývá jeho identita delikventního jedince, ale mění se jeho osobnost projevu v důsledku jeho experimentální přeměny v nápravném zařízení, jehož cílem bylo změnit delikventní způsoby (do které se dostal jako dobrovolný pokusný subjekt z vězeňského zařízení) na způsoby konvenční a společností přijatelné. Po této zkušební události Alexovi byla přislíbena svoboda za jeho „zdárné uzdravení“, která byla splněna. Po jeho propuštění se začíná projevovat jeho vlastní osobnost, ve které je ve skutečnosti pouze napůl uzdraven (vzhledem k jeho identitě). Když přijde situace, ve které by se zachoval delikventně je vzápětí umírněn ke konvenčnímu, coby diplomatickému jednání (což způsobil léčebný proces zapříčiněný a zachycený v elementu Beethovenovy *Deváté symfonie*, kterou poslouchal před léčebným obdobím – jedná se nejspíš o zachycení určitého sebe posuzovaného prvku, který byl určen jeho vývojem). V této situaci (jedná se o filmovou scénu, kde se dostal do područí osoby, kterou dříve napadl) je mu zcela upřena možnost situaci zvrátit ve svůj prospěch prostřednictvím násilí. Místo toho je trýzněn svým bezmocným utrpením, které je přeformováno v poslouchání Beethovena, aby se jeho stav znovu převrátil. Samozřejmě jsou zde k vidění další scény, kdy poslouchání Beethovena nehraje roli. V těchto případech je Alexovo rozhodnutí řešit problém převráceno, což dokazuje vliv na jeho ostatní zaběhlé metody, které byly léčeny (násilné ukazování násilí, zlověstné ideologie a celkově nepřijatelné a nemorální způsoby).

V tomto ohledu Alexova osobnost osciluje mezi jeho zažitou a vyvinutou identitou a jeho přestavěnou, napravenou osobností, jako tomu je s oscilací astabilního klopného obvodu.

1.1.2. Vypravěč a Tyler Durden v podobě schodišťového zapojení

V dalším příkladu zkusmo načrtněme rozpolcenou postavu Tylera Durdena (viz *Klub Rváčů*). Přenesený význam bude směřován na schodišťové zapojení. Schodišťové zapojení pro naše účely si lze představit v jednoduchém obvodu schodišťového zapojení

se žárovkou; jednoduché vysvětlení: součástí je vodič, který propojuje dva oddělené vypínače a žárovku. Toto zapojení funguje na obecně známém principiálním vysvětlení „na prvním vypínači rozsvít světlo a na druhém konci zhasni“ a opačně s tím, že k zapnutí (ke svítivosti) žárovky je třeba nikoliv oba vypínače, ale pouze jeden.

A na tomto principu funguje naše další rozebíraná rozpolcená osobnost. Tyler Durden je z počátku načrtnutý jako Vypravěč (pro rozlišení disociace osobností uvádím Vypravěče s velkým „V“, stejně, jako je prezentován ve filmu – viz podkapitola 3.2.). Tento Vypravěč postupem času vidí ve své verzi Tylera Durdena jako svého guru, a tak se stávají nerozlučnou dvojkou. Avšak téměř u konce děje, se recipient dozví, že se jedná o tutéž a tu samou postavu, tedy, že se Vypravěč dozvídá o své druhé osobnosti v podobě Tylera Durdena. Jak se projevuje Vypravěčova osoba zároveň svázaná s postavou Tylera Durdena?

V první řadě musíme chápat Vypravěčovu pozici ve vytvořené identitě znuděného chlapíka utápějícího se ve svém repetitivním světě plným práce a následného odpočinku (v tomto případě odpočinku ve smyslu insomnie [nespavosti]) a jeho projevu osobnosti v podobě Tylera Durdena. Jak bylo naznačeno, u konce děje se sloučí Vypravěčova osobnost s osobností Tylera Durdena. Je nutno podotknout, že ve své definici je Vypravěč neutrální postava, ale zároveň v disociativnosti s Tylerem je zlá (provozuje nelegální fight club, chce nechat vybuchnout věžáky s určitými bankovními společnostmi atd.). Tato typologie postavy/postav připomíná zmíněné schodišťové zapojení. Přepokládejme, že tělo je žárovka, první spínač je jedna osobnost a druhý spínač je druhá osobnost. V tomto vymezení se tedy předpokládá, že jedna osobnost musí fungovat bez vědomí druhé osobnosti. Zároveň je skutečností, že původní vypínač zůstává v poloze, před kterým byl uveden, než se sepnul druhý vypínač, což svědčí o tom, že se původní osobnost/postava (či identita) nachází ve stejném postavení, v jakém skončila. Samozřejmě ve filmové adaptaci v některých scénách postava rozmlouvá sama se sebou (Vypravěč rozmlouvá s Tylerem), avšak v dalších scénách jedná druhá postava bez vědomí původní postavy (nazývejme je původní a druhá, ale zároveň mějme na paměti, že se jedná o tutéž osobu) na úkor její disociace, kterou se ona druhá osoba stává kvazi substancí.

Zde vzniká tento paradox v závislosti na schodišťovém zapojení (který je ve skutečnosti logický), ale v přeneseném významu na disociativní poruchu osobnosti/identity nedává smysl (v této fázi se vlastně jedná o totéž, jelikož vzhledem

k definici se v tomto případě osobnost a identita slučují). Problémová otázka, která z tohoto problému vyplývá zní: Jak je možné dosáhnout totální disociaci vědomí k druhému? A jak je možné částečné zachování identity? (viz podkapitola 2.3. a dále)

2. LITERÁRNÍ ROZPOLCENÁ POSTAVA, JAKO DOMINANTNÍ SLOŽKA NARATIVNÍ FIKCE

2.1. Alex deLarge jako účastník čtyř subsvětů a držitel dvou mikrosvětů

Alex deLarge je ústřední postavou zasazeném ve fikčním světě, který co do své komplexnosti je tvořen vícečetnými vrstvami. Chatman konkretizuje fikční svět na základě narativní struktury v rámci pojmů události a existenty (příběh, nebo fabule) a diskurz (syžet) narativního textu. Dále tvrdí že „o diskurzu se říká, že „vyjadřuje“ příběh. Výpovědi, jimiž ho vyjadřuje, jsou dvojího druhu – procesuální a statické – podle toho, zda někdo něco udělal nebo se něco stalo či zda v příběhu něco existovalo. [...] Události buď jsou logicky nutné, nebo nejsou („jádra“ versus „satelity“). Jedná se dále buď o akce nebo jednání, kde je původcem události existent, nebo o dění, v němž je existent trpítelem [...]“ (Chatman, 2008, str. 31). Zároveň existent může být jak postava, tak i prostředí, jak je uvedeno výše. Radomír Kokeš upozorňuje na toto pojetí a rozšiřuje ho v porovnání s Lubomírem Doleželem: „Ten (fikční svět) představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.“ (Kokeš, 2015, str. 41) Přičemž Kokeš vzhledem ke složité členitosti některých děl, u nichž se předpokládá například předání určitých ideologií, nebo upozadřování fabule k poskytnutí prostoru stylu – u těchto děl se zároveň nelze omezit pouze na pouhé události a existenty, nebo se spokojit pouze s tím, jak je fabule sestavená – navrhuje dvě základní kategorie. Těmi jsou *subsvěty* a *mikrosvěty* jako prostředek k pochopení nejen fabule, ale také světa, který díla představují (Kokeš, 2015, str. 42).

Mikrosvět se vztahuje na postavu/postavy a její vlastnosti, přání, cíle, představy apod. *Subsvět* naproti tomu představuje určitou oblast/oblasti fikčního světa, kterou sdílejí nejméně dvě různé postavy uvnitř tohoto fikčního světa a zároveň jde o určitý soubor vědění, pravidel, nebo hodnot ve světě zastávaných (Kokeš, 2015, str. 42). Všimějme si zde jistou podobnost mikrosvěta s identitou a subsvěta s osobností, jak byly definovány v první kapitole. Kokeš sice tyto kategorie rozlišuje v souvislosti s filmovým médiem,

nicméně v našem případě však dopomůžou k vymezení a zachycení rozpolcené osobnosti Alexe, a navíc ozřejmí rovněž rozpolcený svět, ve kterém Alex funguje.

Následující rozčlenění představí, kolik mikrosvětů a subsvětů v *Mechanickém pomeranči* lze nalézt a čeho se konkrétně týkají. Následovat budou případy v samotném textu, kde se mikrosvěty a subsvěty dají nalézt, jak se prolínají, ovlivňují či spolu komunikují.

- Fikční svět je představován v podobě domněle utopické/antiutopické Anglie v blízké budoucnosti (počítáno od prvního původního vydání v roce 1962) s ohledem na prvky, jako je deskripce postav, promluv apod. (více v podkapitole 2. 2.)
- První mikrosvět se týká ústřední postavy Alexe, vztahuje se na jeho násilnickou, delikventní a bezohlednou povahu. Zároveň miluje sex a klasickou hudbu (přednostně Beethovena).
- Druhý mikrosvět se znovu týká Alexe, avšak tentokrát je mikrosvět vztažen na Alexovu kvazi vyléčenou, napravenou a „funkční“ osobnost, která je opět schopna koexistovat s chodem společnosti (zde by se ovšem dalo uvažovat stále a jediné o prvním Mikrosvětě, pouze s dalším rozlišným cílem, ale jak uvidíme, tak Alex je v tomto ohledu problematickou postavou).
- Třetí mikrosvět se váže na vedlejší postavy, které jsou ve spojitosti s Alexem ovlivňované, nebo naopak Alexe ovlivňují (jedná se o Alexovu skupinu, nepřátelskou skupinu, Alexovu rodinu, P. R. Deltoida, oběti násilnických skupin, vězeňský personál, léčebný personál, policii a nahodilé postavy).
- Prvním subsvětém je oblast rodinného prostředí, které sdílí pouze Alex s jeho rodinou (vyjma návštěvy P. R. Deltoida a pozdějšího nájemníka Joea).
- Druhý subsvět se týká násilnických skupin či gangů Alexe a Billa a generace Týnů (jedná se o lidi, kterým ještě nebylo dvacet). Stále se jedná o jeden samostatný subsvět, jelikož gangy pod Týnskou generaci spadají a každý jeden člen spadá do třetího mikrosvěta.
- Třetí subsvět se váže ke starší generaci a společnosti jako takové, která nám je zpřístupněna (především se jedná o všechny oběti, členy vězeňského a léčebného personálu, policii, rodiče Alexe a nahodilé postavy mimo Týnů).
- Čtvrtý subsvět se vztahuje na vězeňské a léčebné prostředí.

Nejlepší možností výkladu případů se zdá být chronologické řazení událostí (přičemž text je i chronologicky psán, krom Alexových dojmů a pocitů, které se však vážou na chronologickou časovou osu). Počínaje představení Alexe a jeho skupiny přátel Pítrse, Jiříka a Tupouna a jejich rozhodování, co ten večer podniknou, zatímco pijí plus-mlíko, které je má vybudit k ultra násilí: „*CO teda jako bude, he?*“ *To sem byl já, teda Alex, a tři moji frendíci, to jako Pítrs, Jiřík a Tupoun, kterej je opravdu tupej, a seděli jsme v mlíčňáku Korova a decidovali se, co budem ten večer dělat, když je venku zima jak v prdeli [...] a vy ste už, bratři moji, snad pozapomněli, jak tyhle placy vypadaly, věci se tak kvikle měněj [...] Kapsy sme měli samý many, takže sme vlastně nepotřebovali žádný rozkoše stoulnout, tolčoknout nějakyho starýho hhumanika v parku a lukovat, jak se topí v krvi [...] My čtyři sme byli všichni oblečení podle poslední módy, což v těch dobách znamenalo, že jsme na sobě měli černý, desivě upnutý šponkáče s kyblíkem na žele [...]* (Burgess, 2022, str. 35). Tyto úvodní věty knihy nám už okrajově představují fikční svět, ve kterém se bude příběh odehrávat. Představuje nám Alexe a jeho partu frendíků (kamarádů), kdy nás Alex navádí, že se bude něco dít poté, co případně opustí mlíčňák Korova. Parta frendíků už může představovat onen druhý subsvět násilnických skupin, což je navozeno Alexovo rétorikou (která mimo jiné je součástí prvního mikrosvěta, případně třetího mikrosvěta a druhého subsvěta), že mají zrovna dost peněz a tím pádem nejspíš nepotřebují nic ukrást případně někoho zmlátit a okrást. Zároveň tato rétorika umocňuje pravděpodobnost, že už se podobná situace minimálně jednou stala a o to víc jsme přesvědčení, že se jedná o jednu z násilnických skupin. Tím pádem se může jednat o skutečnost, kterou si čtenář může dovozovat na základě textu. Zároveň se zde podporuje i samotné rozčlenění druhého subsvěta, a to, že násilnické skupiny spadají pod generaci Týnů, což může naznačovat jednak způsob mluvy Alexe, tak i jejich stylizace, ale prozatím jsou to pouze domněnky. Spíše se ukazuje, že se jedná o netradiční svět, vzhledem k Alexovu popisu oblékání podle poslední módy, popisování ostatních osob a prostředí mlíčňáku Korova, kde se prodává plus-mlíko, které navozuje fajn pocit a budí partu k provádění „supernásilí“.

V návaznosti na další události se nám dokazuje pravá povaha Alexovi skupiny, a tedy že se skutečně jedná o násilnický a delikventní gang. Poté, co gang v čele s Alexem odešel z Mlíčňáku, naskytla se jim příležitost v podobě „*sešlého týpka, učitelskýho ouldana (starce)*“, na kterém předvedli ještě ne tak brutální supernásilí, ale spíše takové „drobné pobavení“ na začátek večera (Burgess, 2022, str. 38-41). V tomto momentě se nám poprvé

představuje třetí Subsvět, včetně následujícího dění v podobě nastalé situace, ve které Alexova parta narazí na „babooshky“ (babičky), kterým koupí alkohol a spoustu jídla, aby si tak zajistili alibi a důvody pro další násilnické činnosti. Následuje vyloupení obchodu, zmlácení starého opilce, střetnutí a boj s nepřátelským Billovým gangem a na konec večera v ukradnutém voze dojet na předměstí, lstivě vtrhnout do spisovatelova domu na osamělém místě a znásilnit jeho ženu (Burgess, 2022, str. 42-52). V těchto případech se ukazuje povaha členění a komunikování mezi Mikrosvěty (první a třetí) společně se subsvěty (druhého a třetího) a kladení důrazu na jejich rozdílnosti.

Následuje opět prostředí Mlíčňáku Korovy, kde se seznámíme s Alexovým vztahem k vážné hudbě a vzplanutím první jiskry k rozbrojům uvnitř Alexova gangu. Přičemž hudba bude jednou částí, která bude hrát roli v Alexově rozpolcenosti a spolu se stupňujícím napětím v gangu bude vymezovat a uvádět události nikoliv pouze v tradičním předpokladu a pojetí řetězce sledu událostí – tedy například kdy událost (B) byla zapříčiněna událostí (A) a dále se událost (B) rozuzluje v logicky navazující události (C) – ale také ve smyslu náhodných situací. Tedy přejdeme o kus dále v příběhu, kdy se Alex po „náročné“ noci vzbudí u sebe doma, a my jako čtenáři máme možnost spatřit první subsvět, což je Alexova domácnost a rodina. Zde se nám v dialogu Alexe s otcem a matkou prokáže náš předchozí dojem, spojený s Alexovým mladým věkem. Zároveň se mladý věk vztahuje i na partu kamarádů, ale i pravděpodobně na nepřátelský gang, který může implikovat následující Alexův popis: *A v těch dobách, bratři moji, se chodilo většinou po čtyřech nebo po pěti, aby se gang vešel do auta [...]* (Burgess, 2022, str. 45). Z dialogu vyplývá, že Alex chodí do školy a rodiče jsou si téměř vědomi toho, jaký jejich syn je, nebo jaký si uvnitř svého mikrosvěta myslí, jaký je, což zase navozuje způsob, jakým spolu komunikují. Zároveň umocňuje naše vědomí o Alexových vlastnostech další situace, kdy Alexe navštíví P. R. Deltoid a pronese: *„Mně zas jen tak uklouzne, aby sis dával, Saško, pěknýho majzla, protože příště, jak jistě dobře víš, to už nebude žádná nápravná škola.“* (Burgess, 2022, str. 63) V tomto momentě se nám ucelí úplnost prvního Mikrosvěta a zároveň se potvrdí dojmy o Alexovo kriminální minulosti.

V následujícím dění se projeví vztah mezi logickými řetězci událostí a nahodilými událostmi. Jak bylo výše naznačeno vztah Alexovo gangu a jejími členy se vyostří, když členové (především Jiřík a Tupoun) nejsou spokojeni s Alexem jako vůdcem gangu, a prohlašují, že by si všichni měli být rovni. Následovně ve skupině vyústí boj mezi Alexem a Jiříkem s Tupounem, z něhož jako vítěz vyjde Alex. Ukáže se pravda

na Alexově straně, přičemž ostatní členové se musí spokojit s tím, že Alex stále musí zůstat vůdcem, jakým doteď byl (Burgess, 2022, str. 73-78). Tato situace by mohla znamenat tradiční sled událostí kdy (A) jsou členové nespokojeni s Alexem jako vůdcem a nechtějí si nechat vše diktovat, pak (B) dojde k boji, ve kterém zvítězí Alex a konečně (C) se všichni smíří s Alexem jako vůdcem a dále pořádají plány navrhované Alexem, nebo jím schválené. Avšak tento řetězec se naruší, když členové použijí alternativní plán – od začátku se s prohrou nesmířili – a „zradí“ Alexe, přičemž je Alex zadržen policií a vzhledem k nezamýšlené vraždě staré paní, kterou hodlali vykrást, je odsouzen do vězení, které bude společně s léčebnou představovat čtvrtý subsvět, ve kterém dojde k násilné formě napravení Alexovi osobnosti a vznikne další prvek, který bude vést k jeho rozpolcené podobě.

Čtvrtý subsvět jak již bylo naznačeno, spočívá v oblasti dichotomie vězeňského a léčebného institutu, kde pozornost bude směřována především k léčebnému procesu. Nicméně je třeba zdůraznit, že vězeňský systém, ačkoliv k tomu byl určen, nedokázal Alexův první mikrosvět změnit. Alex stále projevoval známky svého násilnického, delikventního chování. Ale „utlumila“ se jeho arogantnost v závislosti na své sebereflexi, kdy začínal uvažovat o svých následcích. Ovšem jistá podobnost se stále nacházela v jeho uvažování a výmluvnosti z minulosti například v rozhovoru s P. R. Deltoidem: *“Já nedělám nic nedovoleného, pane“*. Řekl sem. *„Milicjanti na mě nic nemaj, bratře, chci říct pane.“* (Burgess, 2022, str. 63) Ve vězeňském případě byl Alex v závislosti na svém režimu částečně vystaven náboženskému životu, přičemž se také dostal do blízkého kontaktu s „vězeňským čarlím“ (kaplanem), který si Alexe (momentálně nikoliv Alex, ale číslo 6655321) oblíbil vzhledem k tomu, že Alex donášel na své spoluvězně. Od vězeňského čarlího se taktéž dozvěděl o takzvané léčebné metodě „Ludovico“, ke které byl čarlí skeptický a měl obavy ze ztráty vnitřní volby člověka (více v kapitole 3.). Pro Alexe to však znamenala příležitost zkrátit si o velmi dlouhou dobu pobyt ve vězení a byl vzhledem ke své smělosti přijat jako pokusný králík (Burgess, 2022, str. 101-117). S ohledem na změnu z nepříjemného, represivního vězeňského prostředí na pomyslně příjemné léčebné prostředí se totéž ovšem nedá říci o samotném procesu, který má z člověka udělat dobrého, přínosného a ideálního člena společnosti. Ovšem část procesu – kdy se Alexovi mimo jiné pouští filmy, které mu mají regresivně potlačit chuť k násilí (včetně injekcí jako stimul bolesti při dívání se na násilí), zatímco ony samy jsou čisté vizuální násilí a vyvolat tak nesnesitelný pocit nevolnosti – poskytuje zajímavý

prvek. Díky určitým scénám, na které se Alex dívá a popisuje lze vysledovat určité scény, skrze které si čtenář může rozšířit povědomí o fikčním světě jako například tato: *A pak mě přinutili lukovat ten nejhmusnější film o japonském mučení. Bylo to z války z let 1939-45 a vojáky tam přibíjeli hřebíkama ke stromům [...]* (Burgess, 2022, str. 119). Lze tedy předpokládat – jak již bylo naznačeno – že se jedná skutečně o blízkou budoucnost. Nicméně z načrtnutého procesu „léčby“ vyčnívá další prvek a zároveň umocňuje nahodilost děje. Jedná se konkrétně o hudbu, která hraje jako podkres k násilným filmům. Z toho důvodu (a čistou náhodou) se konstituuje další prvek ve formě hudby, která začne u Alexe taktéž vyvolávat pocit nevolnosti, jako dívání se na násilí. Problém ovšem je, že se jedná o všechnu vážnou hudbu, která je Alexovi vlastní: *Pak sem si uvědomil přes všechnu bolest a nadavování, co za muziku to je, která se přerývaně a s praskotem hrula z pásu, a on to byl Ludwig van [...]* (Burgess, 2022, str. 126).

Závěrečná část konečně spěje ke konkrétním projevům rozpolcenosti. Alex byl propuštěn a na základě jeho „napravené“ osobnosti je vypuštěn zpět do konvenčně působící společnosti. Avšak za ty dva roky, co strávil v područí čtvrtého subsvěta se první, druhý i třetí subsvět poměrně změnily. Všimějme si zde jisté paralely mezi předtím a teď. Zatímco se Alex vrátí do svého domova – kde byl zvyklý, že ho rodiče tolerovali, až se ho báli – je v jeho pokoji nastěhovaný nájemník Joe a tím pádem se první subsvět rodinného prostředí mění, jelikož už není Alexovým domovem. To samozřejmě Alexe našťve a v tom momentě poprvé spatřujeme jeho druhý mikrosvět, který je zapříčiněn pocitem nevolnosti, a tudíž zamezuje Alexovi pouštět se do násilného konfliktu: *Měl sem pocit, že se mi nepodaří zadržet zvracení, gulliver se mi celej z toho šoku rozbolel [...]* (Burgess, 2022, str. 145). Další situace, která navazuje na „starý“ subsvět (třetí) je konflikt, jenž vznikl z pomstychtivosti „učitelského starce“, který byl dříve jednou z Alexových obětí. Alex se pochopitelně nedokáže bránit vzhledem k jeho druhému mikrosvětu, a tak se nechává bít i od dalších starců v knihovně, jenž se nechali zlákat hysterií „učitelského ouldana“. V zajetí svého nabytého druhého mikrosvěta Alex zažívá nepříjemnosti až do chvíle, kdy pořádek nastolí dvojice policistů a dav starců rozežene. K Alexovu neštěstí se jedná o Billyho a Tupouna tentokrát v uniformách a ve službě policie. Alex byl tentokrát na straně obětí znovu předmětem, na kterém je třeba se mstít. V navazující události se zmlácený Alex na pokraji sil dostává zpět do známého prostředí, jímž je spisovatelův dům. Spisovatel (F. Alexander) Alexovi poskytne pomoc a stará se o něj až do chvíle, kdy si vzpomene, že právě Alex může za násilné napadení a smrt jeho ženy,

kteřá na následky dřívější brutality zemřela. Alex je opět obětí a je uvězněn v bytě a mučen pomocí symfonie číslo tři od Otta Skadeliga. Takto byl mučen do té doby, než se pokusil nevědomě (vzhledem k nesnesitelné útrapě, jenž mu přinášela hudba) spáchat sebevraždu a vyskočil z okna, avšak neúspěšně. Vzhledem k tomu že Alex přežil, stal se teď prostředkem sloužícím ke změně politického systému i skrze to, že zranění, který při pádu utrpěl způsobilo, že druhý mikrosvět zmizel. V závěru knihy se vyskytuje obdobná skupina v jejímž čele stojí opět Alex. Skrze Alexovy činy vidíme, že byl skutečně podruhé vyléčen, ale pocity a reakce na své nové kamarády poukazují na splnutí Alexova prvního mikrosvěta se třetím mikrosvěttem, s tím paradoxem, že ač je stále náctiletý tak nás text vede k závěru, že se Alex začíná z „Týnské generace“ transformovat na další starší generaci.

Zde se nám nabízí srovnávací pohled, a to zejména v morální změně prvního (nahodilá „okupace“ a nepřímé vyhození Alexe z jeho domova) a třetího subsvěta (učitelský stařec se mstí, spisovatel se mstí), přičemž se v tomto případě jedná o změnu, která kvůli pomstychtivosti mění i (třetí) mikrosvět zúčastněných (starcova a spisovatelova vlastnost se změnila; Joe je vzhledem k vědomosti o Alexových bývalých činech zaujatý a rodiče se Joem nedobrovolně nechávají ovlivňovat). Stejně tak se mění i druhý subsvět (Billy a Tupoun se stávají policisty; Pítr si našel holku a hodlá žít slušný život) s rozdílem, že se nemění třetí mikrosvět (Billy a Tupoun i přes svou službu u policie jsou stále násilní, tedy s výjimkou Pítrse, pro nějž se třetí subsvět změnil). Čtvrtý subsvět se pravděpodobně také mění, se změnou politického a ideologického systému fikčního světa. To vše svázané s Alexovou rozpolcenou osobností, v podobě oscilace prvního a druhého mikrosvěta.

2.2. Deskripce a argument v rámci prezentace Alexe DeLarge a fikčního světa

Zatímco je forma vyprávění koncipována v ich-formě prostřednictvím Alexe, máme přístup jak k jeho vidění fikčního světa či odvozených subsvětů, tak se nám zpřístupňuje i vhlad do jeho myšlení, uvažování a přání skrze jemu přisouzené mikrosvěty. Vzhledem k tomu je vhodné vyložit a definovat pojmy deskripce, argumentu, ale také s těmito pojmy spojeného implikovaného vypravěče a čtenáře. Dále vzhledem k interpretaci a prezentaci postavy Alexe (a jeho rozpolcenosti) bude nutné se zaměřit na způsob „existence“ postavy. Seymour Chatman definuje argument (s ohledem na textové typy) jako „texty, jež se pokoušejí přesvědčit posluchače o platnosti některých tvrzení, obvykle pojednaných podle deduktivních nebo induktivních linií.“ (Chatman, 2000, str. 17) Chatman dokládá na příkladech, jak argument je se souvztažností k narativu v jeho

službách, nebo naopak, že narativ je ve službách argumentu, nebo kdy argument podporuje prvky v příběhu narativu spíše než diskurz (Chatman, 2000, str. 19-22). Deskripci Chatman vymezuje jako „vlastnosti věcí – typicky, ačkoli ne nutně, objekty viditelné či představitelné pomocí smyslů. „Vypodobňují“, „vykreslují“ či „reprezentují“ [...]“ (Chatman, 2000, str. 17) a dále jí konkretizuje – na rozdíl od argumentu – a upozorňuje, že deskripce je koexistující s narativem a nelze jí tedy nějakým způsobem podřídít či nadřídít narativu. Zároveň však deskripci dává určitou logiku a na příkladech poukazuje na různé způsoby deskripce a reflektuje tak ostatní pojetí a názory na deskripci hlavně také ve spojitosti s rozlišením popisování a akce/události (Chatman, 2000, str. 29-43). Chatman znázorňuje implikovaného vypravěče jako jeden prvek narativního textu. V něm jsou obsaženy další prvky v podobě implikovaného autora, implikovaného adresáta a implikovaného čtenáře, přičemž reálný autor a reálný vypravěč stojí mimo narativní text, ačkoliv jsou nezbytní. Tvrdí, že „[s]ituace narativního adresáta je obdobná situaci vypravěče: pohybuje se od plně charakterizovaného jednotlivce po „nikoho“. A opět „absence“ či „nevyznačenost“ zůstává v uvozovkách; každé vyprávění v jistém smyslu implikuje posluchače nebo čtenáře, stejně, jako implikuje vypravěče [...] pouze implikovaný autor a implikovaný čtenář jsou narativu imanentní, zatímco vypravěč a narativní adresát jsou potencionální. Reálný autor a reálný čtenář stojí vně vlastního narativního přenosu, ačkoli jsou pro něj samozřejmě v základním praktickém smyslu nezbytní.“ (Chatman, 2008, str. 157-158) Na tuto rozlišitelnost navazuje neméně důležitým aspektem, jímž je hledisko. Nás bude zajímat pouze doslovné hledisko, jak jej předkládá Chatman: „Všimněme si jen doslovného, tj. percepčního hlediska. Události a existenty může vnímat vypravěč, který o nic zároveň vypravuje v první osobě: „Cítil jsem, jak padám ze stráně“ (Chatman, 2008, str. 160). Zároveň je nutné upozornit, že se v *Mechanickém pomeranči* vyskytují i promluvy jiných postav, než jenom vypravěče (Alexe), ale stále jsou vnímány z vypravěčovo hlediska. Současně Shlomith Rimmon-Kenanová upozorňuje další myšlenkou, a tou je existence postavy. Zde se zabývá povahou postavy, zda existuje pouze v rámci textu jako její neoddělitelná součást, nebo zda jsou svými rysy propůjčeny od skutečných nefiktivních lidských bytostí. S tím jsou mimo jiné spojené Aristotelovské termíny diegeze (vyprávění) a mimeze (napodobování), nebo pojmy „přímé definice“ a „nepřímé prezentace“ (Rimmon-Kenanová, 2001, str. 39-50).

Hned v první větě na začátku knihy lze vyzpozorovat spoustu aspektů: *“Co teda jako bude, he?” “To sem byl já, teda Alex, a tři moji frendicí, to jako Pítr, Jiřík a Tupoun, kterej je opravdu tupej, a seděli jsme v mlíčňáku Korova [...]”* (Burgess, 2022, str. 35). V první řadě je potřeba se odkázat na první kapitolu, zejména na identitu. Alex sám sebe označuje jako „Já“ čímž poukazuje na svou identitu a uvědomování si vlastního „Já“, tudíž je nejprve Alex „Já“ a až pak může být kýmkoliv jiným, jako třeba Alex, člen fikčního světa, účastník rozčleněných subsvětů a držitel svého prvotního mikrosvěta. Tudíž jak bylo vícekrát naznačeno, Alexova rozpolcenost neovlivňuje jeho identitu, nýbrž jeho osobnost, jeho chování na venek. Přitom individualizuje své členy skupiny a jako hodnotící subjekt označuje apelativně „Tupouna“, protože je opravdu tupej. Tímto soudem jako implikovaný vypravěč používá argument a dále využívá deskripci k nastínění prostředí „mlíčňáku“. Vzhledem k tomu, že popisuje situaci, která neposouvá děj kupředu (i když může naznačovat události, které se v té situaci dějí jako například: *„U pultu seděly pěkně pohromadě tři čajiny [...] vohozený podle nejposlednější módy.“*) se tudíž jedná o deskripci, jak je definována výše. Soustavně se navíc tyto deskripce spojují s argumentem, který v dílčích situacích Alex používá (ať už se jedná o popis a vynášení soudu o učitelským starci, spisovateli, policistech, Billíka atd.). Přičemž ve chvílích, kdy je pronesena věta *„Co teda jako bude, he?“* se posouvá děj kupředu a nastávají nové události a situace, které jsou podrobeny novým argumentům a deskripcím (případně časového skoku), což se děje v průběhu celého vyprávění.

Toto rozlišení dopomůže k pochopení rozpolcenosti Alexe, který jako vypravěč zaměřuje své hledisko i sám na sebe, hlavně v situacích, kdy chtěl provést nějaký úkon, ale přes svou indispozici nemohl, a tak v tomto hledisku posuzuje a popisuje sám sebe, jak můžeme vidět například v této části: *„V moji malý tašce s osobníma bučima sem měl svůj gorlovej rejzr, ale když sem pomyslel na to, jak sám na sobě provedu řízy říz a poteče ze mě rudě rudá blažka, udělalo se mi okamžitě strašně blbě.“* (Burgess, 2022, str. 150) Patrné je to zvláště v porovnání s případy, kde ještě Alex takovouto rozpolceností netrpěl, před léčbou, jako například zde: *Tak sme ho [opilce] nádherně praštili, přičemž sme se spokojeně zašklebili, ale on pokračoval ve zpěvu. Tak sme ho srazili na zem, až z něho dávivě vyšel kýbl pivních zvratků. Bylo to nechutný, tak od nás dostal botu, od každýho jednu, a pak už byla jen krev [...]”* (Burgess, 2022, str. 45). Zároveň se v tomto případě Alex nezamýšlel nad následky, ani neměl výčitky a tak podobně. Skrze což lze vysledovat

absenci rozporupnosti, jelikož se tyto události v rámci násilí z Alexova pohledu jeví pouze jako subsvět, nikoli mikrosvět daných obětí.

Co se týče implikovaného čtenáře, tak ten ve spojitosti s absorbováním těchto informací přenesl následný proces percepce k reálnému čtenáři, který tímto obdrží čtenářskou zkušenost. Z toho lze usoudit, že postava Alexe, zejména její rozpolcenost a také rozpolcenost fikčního světa navozuje prožitek u recipienta, kterého je dosahováno pomocí argumentu a deskripce. Avšak kvůli ústřední postavě, která je účastníkem fikčního světa – a skrze kterou je tento celý fikční svět filtrován, skrze jejíž prezentaci „existují“ i všechny složky subsvětů a mikrosvětů – se tudíž dá postava považovat za nejhodnotnější a nezbytný prvek celého díla.

2.3. Tyler Durden – etické čtení a prezentace prostřednictvím nespolehlivého vypravěče

V případě prezentace rozpolcenosti literární postavy Tylera Durdena hodlám stejně tak využít pojmy, jež byly naznačeny v předchozí podkapitole a soustředit se budu z větší části na pojmy „přímé definice“ a „nepřímé prezentace“ (Fořt, 2008, str. 64-74). Také budu klást větší důraz na mimetickou stránku postavy (vzhledem k tomu, že její rozpolcenost bude tentokrát spočívat v podobnosti s psychickou disociativní poruchou identity) a implikovaného vypravěče, ale s tou odlišností, že v tomto diskurzu je vypravěč nespolehlivý. Podobně jako Chatman nabízí charakterizaci implikovaného vypravěče, tak o nespolehlivém vypravěči tvrdí následující: „rozdíl je zvláště patrný v případě „nespolehlivého vypravěče“ [...]. To, co činí vypravěče nespolehlivým, je skutečnost, že se jeho hodnoty diametrálně rozcházejí s hodnotami implikovaného autora; tj. zbytek narativu – „norma díla“ – je v rozporu s vypravěčovým podáním, a my začínáme pochybovat o jeho upřímnosti nebo kompetenci vyprávět „pravdivou verzi“. Nespolehlivý vypravěč je na pomyslné kordy s implikovaným autorem; jinak by jeho nespolehlivost ani nemohla vyjít najevo.“ (Chatman, 2008, str. 155)

V závislosti na čtení fikčního světa *Klubu rváčů* se text rozděluje na dvě části čtení, a to estetické a etické čtení. Ona estetická funkce působí pomocí formy vyprávění, kterou je ich-forma ve které je obsažený implikovaný vypravěč a postupně se vynořující jeho nespolehlivá vlastnost svázaná s postavou Tylera Durdena. Etická funkce textu naopak reprezentuje fikční svět, který uzavírá a podmaňuje si jednání a existenci ústřední postavy Vypravěče a Tylera Durdena uzamknuté v jednom celku.

Tedy na jedné straně estetického čtení máme vypravěčovy promluvy k jeho interakci, vnímání a účastnění se okolí, koexistenci a souzení ostatních postav, tak i jejich jednání spojenou s vypravěčem. Tyto promluvy demonstrují například tyto dílčí části: *Bob mě sevřel a držel mě, a já byl přimáčknutý ve tmě mezi jeho novými opocnými kozama, obrovskými a povislými, tak velikými, jaké by mohl mít pámbu [...]* (Palahniuk, 2015, str. 11); *Podvodnice. Podvodnice. Podvodnice. Krátké matně černé vlasy, velké oči jako v japonských anime, vycmrdlá jako odstředěné mlíko, podmáslovitě nažloutlá v šatech s tapetovým vzorem tmavých růží; byla i v pátek večer na moji tuberácké podpůrné skupině [...]* (Palahniuk, 2015, str. 13); *Takhle jsem poznal Tylera Durdenu. Probudíte se na O'Hareho letišti. Probudíte se na LaGuardiově. Probudíte se na Loganově. Tyler pracoval na částečný úvazek jako promítač v kině. Tyler byl už takový, že mohl dělat jenom noční směny [...]* (Palahniuk, 2015, str. 19); *Pak jsme se sešli s Tylerem a vypili hodně piva a Tyler povídá, jasně, můžu se k němu nastěhovat, ale budu pro něj něco muset udělat. [...]* Tyler povídá: „Chci, abys mě praštil tak silně, jak dokážeš.“ (Palahniuk, 2015, str. 39); *Potřásl jsem tomu chlapíkovi rukou a říkám dobrá rvačka. A ten chlapík na to: „Co příští tejdne?“* (Palahniuk, 2015, str. 44) Tento koncept textu čtenáři tedy představuje formu vyprávění a pozici implikovaného vypravěče. Klasický popis postav, prostoru a času se místy mísí s apelem na čtenáře a s pokusem určité jazykové struktury ho propojuje s identitou vypravěče, což naznačují promluvy „(Vy) se probudíte na O'Harově letišti“ apod. Tudíž se zesiluje taktéž role implikovaného čtenáře. Tento prvek tedy umocňuje pocit, že jsme my, jako čtenáři naplno propojeni s vypravěčem a zatím tedy není důvod na pomyšlení o nespolehlivém vyprávění. Ona pravá podstata nespolehlivého vyprávění je uplatněna v rámci vypravěče, který líčí vlastnosti a činy Tylera právě zahrnuté a ovlivňující ostatní postavy, ale zároveň nám text poskytuje specifické prvky, které napovídají následný zlom (a explicitně vyjádřenou povahu nespolehlivého vyprávění) spočívající v propojení vypravěče a Tylera do jedné postavy. Tyto specifické prvky se dají nalézt například zde: *Z úst mi vycházejí Tylerova slova [...]* (Palahniuk, 2015, str. 86); *“Vlastně to není smrt,” říká Tyler. „Bude z nás legenda. Nezestárneme.“* (Palahniuk, 2015, str. 7); *Vím to, protože to ví Tyler.* (Palahniuk, 2015, str. 98) Zároveň však tento princip pouhého nastínění rozpolcenosti podporuje další prvek, a tím je propletená insomnie vypravěče s Tylerovými večerními činnostmi. Těchto případů lze opět nalézt hned několik: *Tyler mě požádal, ať sepišu pravidla klubu rváčů a udělám mu deset kopií [...]* *Jenomže já trpím tou nespavostí a nepamatuju se, že bych poslední tři noci něco naspal [...]* (Palahniuk, 2015, str. 84); *Celou noc jsem snil o tom,*

jak klátím Marlu Singerovou [...] Probudím se sám v posteli – a dveře do Tylerova pokoje jsou zavřené. (Palahniuk, 2015, str. 48) Utváří se zde tedy jakási významová struktura vypovídající jednak o práci s rozpolcenou osobností postavy, ale také s její maskovanou podobou spočívající ve formě textu. Když konečně dojde k onomu zlomu – kde se z implicitních náznaků rozpolcenosti Vypravěče a Tylera dostáváme k explicitně vyjádřené skutečnosti, že Vypravěč a Tyler jsou jedna a tatáž osobnost – vyvstává obhajoba předešlého nespolehlivého vyprávění a Vypravěč znovu zaujímá svou tradiční verzi implikovaného vypravěče. Tuto obhajobu podporují právě ony prvky, jejichž povaha není přímo zažívána Vypravěčovou postavou, ale Vypravěč se o nich dozvídá z matných vzpomínek, nebo jsou mu sděleny jinou osobou. Tuto obhajobu ucelují zároveň metaforické promluvy, které navozují onu důvěryhodnou formu vyprávění, ale zároveň se týká také nespolehlivého vyprávění, které jde rovnoběžně s důvěryhodnou formou. Pravá podstata nespolehlivosti tedy tkví v částech, kdy Vypravěč přímo rozmlouvá s Tylerem, nebo popisuje Tylerovo jednání.

Na druhou stranu etické čtení je zaměřeno na samotný fikční svět, který je svojí povahou rovněž rozpolcený, což lze vypožorovat z jednání postav, z jejich situace, kterou ve světě zastávají a z problémů, kterým postavy čelí. Je tu zastoupena ryze byrokratická společnost, která se projevuje hlavně z činností ústřední postavy Vypravěče. Vypravěč dělá úředničinu, jeho pozice ve světě je statická, nijak se nerozvíjí, létá sem a tam na služební cesty a ke všemu jej doprovází nespavost. K tomuto všednímu až pustému životu přináleží taktéž omrzelost, proto si Vypravěč šperkuje svůj byt všemožným nábytkem a věcmi, aby měl za co utrácet peníze: *Zato něco, co byla bomba, a veliká, my rozflákalo šikovné konferenční stoly Njurunda ve tvaru limetově zeleného symbolu jin a oranžového symbolu jang [...] Všichni máme stejné křeslo Johanneshow se zeleným proužkem, vzor Strinne [...] Všichni máme stejné drátěné lampy Rislampa/Har [...] Policová soustava Klipsk, no jo, jasně. Krabice na klobouky Hemlig. Ano. Souprava přehozů Mommala [...]* (Palahniuk, 2015, str. 36). Takto se tedy stává sám produktem a dalším článkem zapadajícím do takto nastavené společnosti. Svou nespavost se navíc snaží léčit navštěvováním všelijakých terapeutických skupin, aby si rozšířil povědomí o nemocech, se kterými se jeho nespavost nedá srovnávat: *Doktor poznamenal, že jestli chce vidět opravdovou bolest, měl bych si někdy v úterý večer zaskočit do Prvního eucharistického. Skouknout mozkové parazity. Degenerativní choroby kostí. Organické mozkové dysfunkce. Podívat se, jak to přežívají onkologičtí pacienti.* (Palahniuk, 2015,

str. 14) Následuje příčina jeho nespavosti, kterou je Tyler. Tyler podniká Vypravěče k hledání cesty ven z tohoto nudného života. Započnou revoluci v podobě založení „Klubu rváčů“, kde se navzájem lidé brutálně rvou, aby se tak odpoutali od svého všedního života: *Chlapi nejsou v klubu rváčů tím, čím jsou ve skutečném světě. Takže i kdybyste tomu klukovi za kopírkou řekli, že se mu rvačka povedla, nemluvili byste na stejného člověka.* (Palahniuk, 2015, str. 41) Tato revoluce směřuje ke kritice společnosti, kde revoluce začíná čím dál víc zasahovat do jejího „funkčního“ dění. Od založení poboček v podobě klubů, přes verbování členů ke vznikající teroristické organizaci, až po zahájení „Projektů zmatek“ je recipientovi předkládán pokus o transformaci společnosti. To vše se odvíjí od rozpolcenosti mezi Vypravěčem a Tylerem a on/oni tak reflektují rozpolcenost fikčního světa. Vypravěč představuje symbol byrokratické společnosti, Tyler představuje revoluci směřovanou proti této společnosti a jejich následný (či spíše sdílený) objev jeden druhého ve stejném těle představuje určitou spojitost mezi oběma principy fikčního světa. Zde se tedy vyskytuje problematický rozpor o ospravedlnění obou principů, a především se vynořuje otázka ohledně teroristické organizace, a tedy, zda její boj vůči dosavadní společnosti přispěje k novému a lepšímu uspořádání, nebo zda nevznikne nová neudržitelná společnost s dalšími obdobnými problémy jako měla ta společnost, proti které tak usilovně bojovala a snažila se jí změnit.

2.4. Tyler Durden jako oběť disociativní poruchy osobnosti

Co se týče rozpolcenosti postavy Vypravěče/Tylera je důležité si připomenout problém s disociativní poruchou osobnosti. V případě Vypravěče je nám ukazováno jeho vědomí (narativní) o svém Já, o své identitě a jednání skrze svou osobnost. S představením Tylera vzniká druhá osobnost a dochází ke štěpení osobnosti, tedy Tyler dělá jinou práci než Vypravěč, rozdílně působí, myslí a mluví. Následná insomnie (nebo spíše moment vypnutí identity na úkor projevu osobnosti Tylera) Vypravěče se dá pojmout jako neuvědomělé popření osobnosti Tylera. Vypravěč se vrací do svého původního vědomí svého já. Tato situace tedy reflektuje první podobu disociativní poruchy Vypravěče/Tylera v textu (tedy až v momentě, kdy má recipient celý narativ přečtený). Druhý projev disociativnosti spočívá v jejím ryším prezentování, tedy kdy osobnost Vypravěče promlouvá s osobností Tylera. V tomto momentě však Vypravěč stále zachovává svou identitu. Třetí druh projevu disociace je spatřován v uvědomění si Vypravěčovo vlastnictví osobnosti Tylera. Tato fáze určuje primární a sekundární

osobnost a potvrzuje jedinečnost a stálost prvotní a jediné identity (Vypravěče). Nadále je Vypravěč sám sebou (ve své identitě), ruší princip popření, a navíc získává jméno Tyler jemu vlastní. Ačkoli by se dalo namítnout, že existuje rovněž identita osobnosti Tylera (skrže právě ony rozdílné činy, myšlení a jednání), tak i přesto je prvotní identita jediná, stálá a neměnná, jelikož je Tyler vždy zmíněn ve třetí osobě a není zdůvodněna příčina jeho jednání (tato příčina vzniká právě ze situace Vypravěče a jeho identifikace ve fiktivním světě). Zároveň i když je Tyler popisován přes své jednání, postoje nebo řízení Vypravěčova těla, tak se stále jedná o pouhý projev druhé osobnosti. Toto postulování podporuje závěrečná konfrontace Tylera a uvědomělá disociace postavy Vypravěče: *Hlaveň pistole mám v té tváři, co to přežila, a povídám, Tyler, ty jsi smíchal nitrák s parafinem, co? S parafinem to nikdy nejde. Musím to udělat. Policejní vrtulníky. A já stisknu spoušť.* (Palahniuk, 2015, str. 181) Pokud by čtenář uvažoval a byl seznámen s disociativní poruchou osobnosti u ústřední postavy Vypravěče/Tylera hned od začátku, tak by přebírala větší kontrolu nad tělem Tylerova osobnost, jako je tomu v úvodu knihy: *Tyler mi sežene místo číšníka a pak mi Tyler vrazí do úst bouchačku a povídá, prvním krokem k životu věčnému je, že se musí umřít. A přitom jsme s Tylerem byli dlouho nejlepší kamarádi. Lidi se mě ptají pořád, jestli znám Tylera Durdena.* (Palahniuk, 2015, str. 7) Mísí se tu zároveň jakási objektivizace sebe sama (v podobě Tylera) se subjektivním pocitem Vypravěče. Tyler představuje onu osobnost, která je objektivizována, když se Vypravěč rozhodne s Tylerem založit Klub rváčů. Přitom nechybí ani subjektivní posuzování a podpora jednání vycházející od Vypravěče a jeho identity směrem k Tylerovi.

Opět se vynořuje onen příklad se schodišťovým zapojením. Žárovka jako tělo je využívána dvěma spínači osobnosti. Zhaslá žárovka symbolizuje Vypravěčovu únavu (z domnělé insomnie) a disociaci od své prvotní osobnosti a kontrolu přebírá Tyler. S rozsvícením žárovky se zapíná Vypravěčova identita a vlastní osobnost (tímto způsobem se projevuje Vypravěčovo uvědomění sebe sama). Uvědomělá interakce mezi Vypravěčovou a Tylerovou osobností spočívá v oněch spínačích, které vedou (buď jeden, nebo druhý) k rozsvícené žárovce, tedy uvědomělou identitou a vědomím (spínače se zapínají náhodně, tak jako se náhodně objevuje Tyler). Pokud je žárovka zhaslá, a tudíž je Vypravěč v nevědomí, existuje pouze Tylerův projev osobnosti bez vlastní identity. Pokud – na rovině textuality – smrt Tylera v důsledku vede k jeho zmizení a oddělení od Vypravěče, je tudíž příhodnější mluvit právě o nespolehlivém Vypravěči, jelikož stále

nosí jméno Tylera Durdena: *Ptám se, jestli zná jméno Tyler Durden. Barman se culí, brada mu trčí přes ten bílý krunýř, pak se zeptá: „To má bejt zkouška?“ Jo, já na to, je to zkouška. Tak potkal někdy Tylera Durdena? „Stavil jste se tady před týdnem, pane Durdene,“ povídá on. „Vy se nepamatujete?“ Tak Tyler tu byl. „Vy jste tu byl, pane.“* (Palahniuk, 2015, str. 140-141)

3. FILMOVÉ MÉDIUM, JAKO ZNOVUOBJEVENÍ, NOVÁ MOŽNOST A PREZENTACE ROZPOLCENÉ POSTAVY

Jak výstižně poznamenal Kokeš o uvažování nad vlastnostmi lidí: „Když uvažujete o lidech, uvažujete o jejich vlastnostech, plánech, cílech, snech, či naopak chimérách, paranoiách a způsobech sebeobelhávání. Zpravidla přitom nejde o příliš soudržné seznamy rysů. Vlastnosti se vzájemně rozporují, titíž lidé jsou někdy hodní a někdy podráždění, někdy bezelstní a někdy intrikánští, někdy veselí a někdy smutní, někdy hledící vstříc budoucnosti a někdy s myšlenkami na sebevraždu. Takový člověk je spíš svět sám o sobě, kterému se snažíte porozumět a který zahrnuje řadu svých maličkých světů, k nimž máte jen omezený přístup [...]“ (Kokeš, 2015, str. 42). Zde se nám předkládá zajímavá úvaha, která v případě této práce umožní rozšířit náš přístup k rozpolcenosti postavy. Rozšíří také charakteristiku skrze pojmy osobnost a identita, respektive jejich uplatňování pomocí sledování reakcí, činností a dopadů na postavu skrze osobnost. Následně se odvodí a domyslí mezery, které se mohou vyskytovat ve „skryté“ identitě postavy (identita je uplatňovaná postavou: její vnitřní promluvy, situování konkrétního rozpoložení postavy v závislosti na určitých prvcích, znacích a promluv v literární předloze). Například v případě Alexe deLarge je filmové zpracování *Mechanického pomeranče* převážně stylizováno do mizanscén. Následující podkapitoly budou převážně vycházet z částí 1. Vyprávění, 2. Styl, a 3. Fikční svět, jak jej načrtnul Kokeš (Kokeš, 2015, str. 17-55) s ohledem na další teorie, které se podobně zabývají filmem jako médiem, které je svým vyprávěním neméně hodnotné jako literatura (například Kristin Thompsonová a David Bordwell v *Umění filmu a Dějiny filmu*).

Další prvky, které je příhodné zmínit, se týkají přístupu k filmu jako jsou vlivy, trendy, generalizace, období atd., jak jej rozebírají například Thompsonová a Bordwell včetně myšlenky, že „vyprávění je jedním ze základních způsobů, jakým člověk vnímá smysl světa, a proto nijak nepřekvapuje, že historici užívají příběhy, aby srozumitelně vyložili minulé události [...]“ (Thompsonová, Bordwell, 2007, str. 17). Toto tvrzení je také důležité proto, že prostřednictvím filmu můžeme chápat historický kontext (v rámci kinematografie), který se může ve filmu odrážet. Takovouto spojitost můžeme nalézt kupříkladu zde: „Snímek 2001: Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey, 1968) Stanleyho Kubricka na jedné straně oživuje tradici žánru sci-fi, na druhé straně využívá záhadné symboliky evropského uměleckého filmu [...]“ (Thompsonová, Bordwell, 2007, str. 536).

3.1. Alex DeLarge: stylizovaný, věrný a pokorný vypravěč

Stejně jako v knižní předloze, je i zde film v režii Stanleyho Kubricka *Mechanický pomeranč* (1971) rozdělen na tři části: první část, kde se seznamujeme s Alexem a sledujeme jeho rutinní život (zdrogovat se mlíkem-plus, vybit se na společnosti skrze ultranásilí, přitom „vydělat“ peníze, obelhávat svoje rodiče a předstírat hodného synka, naplnit své rozkoše sexem a posloucháním hudby a koloběh opakovat); druhá část mapuje Alexův pobyt ve vězení a proces „léčby“, při kterém se z Alexe má stát „ideální“ člen společnosti; třetí část pak směřuje ke konkrétním případům projevu rozpolcenosti, že společnost není schopna přijmout „napravenou“ podobu Alexe a soustředí se především na jeho skutky z první části, a skrze tyto skutky – prostřednictvím kterých se konkrétní jednotlivci společnosti stali obětí - je společnost odhodlaná uplatnit svou „oprávněnou“ pomstu. Dále se pokusím upozornit na vynechané pasáže, a načrtnout, jak některé z nich jsou zpětně zobrazeny a přepracovány ve filmovém médiu (viz kapitola 4).

Úvodní pasáž filmu je stejná, jako v knižní předloze. Tedy je nám poskytnut pohled do „mlíčníku korova“, kde nás Alex (v podání Malcolma McDowella) seznamuje sám se sebou a jeho gangem. Jako první (a především) je nám poskytnuta vizuální a hudební stylizace – kostýmy, prostředí, postavy, předměty, hudba. Tato scéna (a v podstatě skoro všechny scény) je stylizována do podoby mizanscén, kde je většinou kamera statická, případně se oddaluje a přibližuje, nebo je scéna složená z jednoho záběru, který je zrychlený (scéna, kdy si Alex přivede do svého pokoje dvě slečny, se kterými ve zrychleném záběru provozuje sex za podkresu Rossiniho hudby, která hraje soudržně s chodem dění na záběru), další záběry se stíhají na detaily nebo polocelky/celky promlouvajících postav (ne vždy, například v jednom jediném záběru trvajícím něco málo přes jednu minutu, kdy Deltoid vede dialog s Alexem, přičemž záběr je po celou dobu trvání situován na Deltoida a všechna response Alexe je mimo záběr) a zase zpátky na mizanscénu jako celek, případně na její rozdělení z úhlu pohledu kamery před námi a za námi, jako tomu je například při rvačce Alexovo a Billyho gangu. Při této rvačce je užita případná práce s kamerou obohacena o pohyby kamery sledující pohyby a akce postav. Všudypřítomná staticčnost (dokonce i když Alexovo skupina jede Durangem velkou rychlostí uprostřed silnice napříč všem překážkám, prostříhané na detaily obličejů posádky) dodává na intenzitě vnímání prostředí (a ponoření se do něj), skoro jako divadelní mizanscény tak zároveň je kladen důraz hlavně na mimiku a sledování nálad/pocitů (v případě detailů obličejů postav), tak také na akci a dění postav v tomto

prostředí (v něm obsažené celky/polocelky postav). I když začátky některých scén (a záběrů obsažených v nich) nenaznačují přítomnost ústřední postavy Alexe, vždycky se v nich objeví, a dokonce je i svědkem určitého dění v nich, které se ho ještě nemusí týkat (například scéna, kdy se Billyho skupina chystá znásilnit mladou dívku, nebo naopak scéna příchodu Alexe po propuštění zpět do svého domova, kde je po celou dobu přítomen, ale poslední záběr malou chvíli pokračuje i poté, co Alex opustí rámec záběru, a také celkové dění scény). V těchto případech jsou ovšem i výjimky, jako například záběr z ptáčích perspektivy, zachycující věznicí, nebo scéna při kontrole vězeňských cel (případně scéna při představení, jehož účelem je otestovat Alexovu léčbu, i když je Alex účastníkem této scény, můžeme ve střihu vidět interní rozhovor mezi náměstkem a ministrem, nebo prostříhy na reakce publika, především detailní reakce vrchního velitele vězeňské služby). Tyto scény či záběry ovšem nejsou samoučelné. V uvedených případech, kdy je záběr situován na celou věznicí je pohled komentován vypravěčem (Alexem), kdy ve spojitosti s obrazem, je doprovázeno mluvené slovo vypravěče a doplňující tak situaci: (a) záběr na věznicí konotuje, že byl Alex nakonec odsouzen a poslán do vězení a (b) je tento záběr umocněn Alexovým komentářem, že byl nakonec poslán do tohoto vězení. Druhý případ scény kontrolování vězeňských cel, kdy ministr navštíví Alexovu celu, kterou rozeznáme zejména z orámovaného obrázku Beethovena, což implikuje Alexovu slabost pro hudbu (a může zároveň naznačovat budoucí důležitost tohoto prvku, kterým je nahodilý podkres hudby Beethovena na pozadí filmů, které jsou Alexovi promítány při jeho „léčbě“).

Nyní se podívejme, co toto rozlišení stylu a výstavby filmového média přináší pro zachycení Alexovy rozpolcenosti. Vezměme si za příklad zmíněnou scénu představení, jehož obsahem je testování subjektu (Alexe). V první části textu, kdy „herec“ nadává Alexovi, dá mu facku, dupne mu na chodidlo, shodí ho na zem, a nakonec ho donutí lízat podrážku. Je na první pohled zřejmé, že se projevuje pouze Alexův druhý mikrosvět (zřetelné je to z Alexových promluv: „*Why do you say that Brother? I had a shower this morning.*“ nebo „*Why did you do that, brother? I've never done wrong to you.*“). Když ovšem Alex leží na zemi, začíná se vzhledem k jeho dívání se na projev násilí hned projevovat následky „léčby“ a začíná se dávat (umocňuje to Alexova další promluva „*I'm gonna be sick. I'm gonna be sick.*“). Vzápětí začíná druhé představení, aby otestoval Alexovo sexuální libido. V tomto případě ve střídajících se záběrech na polonahé tělo ženy a Alexe lze vidět pokrok v náznaku prvního Alexova mikrosvěta, když se pokouší

alespoň dotknout ňader. Hned na to se samozřejmě opět spustí nesnesitelná bolest a dávení, tedy Alexe rázem pohltí druhý mikrosvět. Toto střídání prvního a druhého mikrosvěta ve skutečnosti postupuje v celé třetí část (vyjma poslední scény v nemocnici, kdy se Alexovi znovu projevuje už pouze původní první mikrosvět). Ve scéně příchodu do domova, se Alexovo gesto napřáhnutí hned změní v bolest. Další scéna představuje už úplnou rezignaci se bránit proti skupině bezdomovců. Následuje styk s policií (v podobě Georgeho a Dima) kde se toto opakuje. Posledním případem je mučení v podobě Beethovenovi *Deváté symfonie*, načež způsobené utrpení Alexovi nebrání na pomyšlení a pokus o sebevraždu.

Rozpolcenost lze opět samozřejmě sledovat i u společnosti, kde je tentokrát díky filmovému médiu důraz kladen na jí přisouzené mikrosvěty spíše než na subsvěty. Nejzřejmější případ lze nalézt opět ve scéně Alexova příchodu domů. Matku pohltí lítost nad blížícím se osudem Alexe a téměř po celou scénu nepřetržitě hystericky pláče. Otec pronáší své promluvy váhavě s náznakem lítosti, ale se situací je smířen. A nakonec je nájemník Joe absolutně ve fázi nesnášenlivosti vůči Alexovi a zároveň na něj svádí i danou situaci hystericky plačící matky, jejíž příčinu Joe přisuzuje nikoliv lítosti nad osudem její vlastního syna, ale právě pro utrpení, jež jí Alex způsobil svým minulým jednáním a Joe se tak staví do role jejich nového, nevlastního a jediného syna. To vše zastřešuje absurdní jednání Joea, který při utěšování Alexovo matky v jednom momentě hledá i otce po jeho pleši.

3.2. Tyler Durden: rozpolcený a nespolehlivý vypravěč

Navzdory tomu, že je filmová adaptace *Klub rváčů* (v režii Davida Finchera) skoro přesně věrná, nabízí nám filmové médium nové možnosti čtení. Přednostně je třeba zaměřit se na rozpolcenost a nespolehlivost vypravěče, ale v pozadí nezaostává ani silnější etická možnost čtení. Film nám tedy v případě Vypravěčovy (který je zde prezentován jménem Jack [Edward Norton]) a Tylerovy (Brad Pitt) rozpolcenosti poskytuje větší mimetickou představu o tom, jak se může disociativní porucha projevovat. Stejně jako v knižní předloze, zde rovněž vidíme kontra-standartní rysy, které napovídají recipientovi o Vypravěčově povahové rozpolcenosti. Vezměme si kupříkladu záběry (konkrétně například záběry ve filmové stopáži v časech 3:56, 6:03, 7:15, nebo 12:06) ve kterých se ve velmi krátkém okamžiku, pouze v jednotlivém snímku zobrazí postava Tylera, převážně v úvodních scénách filmu. Tento princip odkazuje na jednu z Tylerových prací, konkrétně práci spočívající v obsluze promítačky v kině

a jeho důvod směřuje k nastínění postavy Tylera, se kterým se má Vypravěč Jack setkat. Pomocí tohoto principu lze pozorným okem vyčíst, že postava Tylera už nejspíš sehraje důležitou roli ve filmovém narativu.

Další možnost čtení rozpolcenosti, kterou filmové médium poskytuje, je silně mimetické rozlišení postav Jacka a Tylera jakožto herců Nortona a Pitta (přívlastek mimetický zde představuje fyzickou podobu postav a ve filmovém médiu tak přispívá k silnějšímu uchopení a prezentaci disociativní poruchy osobnosti, než je tomu v knižní předloze – kde se nevyskytuje fyzický vzhled ústřední postavy, ale pouze se popisuje jednání). Toto mimetické rozlišení doplňuje i samotná možnost vidění a předvádění disociace, která na rozdíl od pouhého popisování poskytuje i možnost jiného úhlu pohledu a přímé prezentace postavy. Tento způsob však do určité míry ruší schopnost představitosti. No poskytuje však větší intenzivnost rozlišení a práci s rozpolceností. Například ve scéně, kdy se Jack setkává s Marlou Singerovou (Helena Bonham Carter) v jeho novém domově sdíleném s Tylerem v „Paper street“. Tyler se zde objevuje převážně v nepřítomnosti Marly a naopak, jak to Jack připodobňuje ke styku jeho rodičů v jeho domově, když byl dítě, jako například v této scéně, kdy Jack jako Vypravěč říká: „Když nebyli v posteli, Tyler a Marla nikdy nebyli ve stejné místnosti. Moji rodiče se přesně takhle chovali celá léta“. Postava Marly rovněž představuje prvek, skrze který lze vyzorovat rozpolcenost Jacka. Minimálně Marla upozorňuje na nejistou problémovost vztahu mezi nimi, která je ovšem Jackovi za daných okolností (prozatímní neuvědomělosti si své rozpolcenosti) skryta. Což dosvědčují Marlyiny response na Jacka: Jack: „*Co tady děláš?*“, Marla odpovídá „*Cože?*“. Jack: „*Tohle je můj dům. Co tady děláš?*“. Marla: „*Jdi do prdele!*“ a odchází (47:15-47:51). Marla tedy představuje jakýsi status prostředníka, který mimo jiné prezentuje pomocí filmových (tak i literárních) prostředků rozpolcenost postavy Jacka/Tylera.

Co se týče nespolehlivosti Vypravěče, tak tuto nespolehlivost vnímáme pouze z jeho pohledu. Jak bylo uvedeno, ostatní postavy (krom Tylera, který po třičtvrtě filmu nevěrohodnosti dopomáhá, ale zároveň poskytuje klíč k objevení rozpolcenosti – response Marly například) působí zmateným dojmem (pokud se jedná o scény se souvislostí s Tylerem). Tento prvek lze nalézt například ve scénách, kdy se Jack probudí a jeho dům se promění v základnu plánování „Projektů zmatek“, nebo ve scéně při hledání Tylera, kdy Jack létá z místa na místo, z města do města, aby se na stejném místě setkal se svým „imaginárním přítelem“, který při Jackovo spánku přebírá kontrolu

nad tělem a vrací ho zpět při procitnutí Jacka. V tomto momentě se téměř láme ona nespolehlivost vyprávění. Zároveň se zde vyskytuje problémovost moci nad tělem. S Tylerovými výpověďmi lze sledovat ilokuční akt, který má ve skutečnosti dopad pouze skrze Jackovo vyjádření. Tento akt lze vysledovat například při scéně, kdy probíhá hádka mezi Jackem a Marlou a Tyler (situovaný ve sklepním prostoru) dopomáhá svými promluvami Jackovo nevědomosti odpověďmi, které mají váhu pouze při opakování téhož Jackem směrem k Marle, přičemž Marla nemá (a nemůže mít) povědomí o Tylerovo přítomnosti. Ve skutečnosti má však vědomí o tom, že pokaždé mluví s Tylerem, ale neví, že se jedná primárně z pohledu Jacka o jeho disociativní osobnost. Tedy tato dichotomie rozdělená mezi Vypravěčovu nespolehlivou výpověď a dalšími postavami – které vnímají pouze jednu a tutéž osobu – vytváří prvek oné rozpolcenosti, a vysvětluje funkčnost nespolehlivého vyprávění směřující k oné rozpolcenosti. V případě změny z Tylera zpět na Jacka (ve filmovém zpracování je tento motiv jediný) lze také spatřit zmatenost u ostatních postav při dialogu s Jackem/Tylerem. Avšak filmové médium onu nespolehlivost udržuje i přes zjištění Jackovo rozpolcenosti, jelikož se nám stále zviditelňuje fyzická podoba Tylera. Recipient tedy stále vnímá obě fyzické podoby s vědomím o imaginárním Tylerovi. V tomto případě se zdá být imaginární Tyler, jelikož při závěrečné scéně, kdy Jack odhalí slabiny Tylera a pokouší se s nimi naložit po svém, tak odstraní – při získání kontroly nad zbraní a střelení se sebe sama do obličeje – Tylera ze svého vědomí, přičemž podoba Tylera se zhroutlí mrtvá na zem a zmizí. Od tohoto momentu už zůstává viditelná pouze podoba Jacka.

Zároveň se zde vyskytuje i problematika o způsobu vlastnění těla mezi osobnostmi, tedy jestli postava má větší dopady při Jackovo nebo Tylerovo jednáním. Moc nad tělem lze spatřovat z oné určité podoby momentálního vlastnění těla. Příklad toho lze nalézt ve scénách Tylerovo promluvy při zahájení „Klubu rváčů“ kdy je recipientova pozornost orientována převážně na Tylera, nebo dialog mezi Jackem a Tylerem v autě, kdy rozmlouvají o významu života a skrze neřízenost auta se Tyler snaží dát životu symbol volného, nespoutaného a spontánního průběhu. Z filmového média vyplývá, že větší kontrolu má Tyler, jelikož jeho jednání má nesmírné dopady a to takové, že je nedokáže ani Jack při uvědomění si své rozpolcenosti nijak zvrátit i když se o to usilovně pokouší. Příkladem toho může být nevědomost toho, že neví, o co v Projektu Zmatek přesně jde a k čemu má až směřovat. Jack se však dokáže vymanit ze své každodennosti, ale to je zapříčiněno právě Tylerovými nápady a činnostmi a schopnosti skoro plného

ovlivnění. Podmanění Jacka Tylerem však upadá v důsledku Jackovo uvědoměním nad podstatou věci (Jack si uvědomí, že Tyler je jeho druhá osobnost) a činností, jenž chce Jack provést k odstranění Tylera a zároveň chce zvrátit teroristickou akci, kterou v jeho nevědomosti připravil Tyler. Tohoto účinku filmové médium dosahuje způsobem, který je zaměřen na sledování fyzické podoby a postavy Jacka jako celku. Opět se zde předvádí ono seskupení ústřední postavy/postav a to, že (a) sledujeme Jackovo promluvy a jednání bez přítomnosti Tylera (vyjma oněch setinových snímků, které na okamžik zobrazují Tylera), (b) dále sledujeme společné promluvy a dění v rámci osob Jacka a Tylera a (c) posledně se nám dostává pohledu k Jackovo uvědoměním a zobrazování Tylera už jako výplod Vypravěčovo fantazie.

4. MOŽNOSTI PŘEVODITELNOSTI – OTÁZKA VĚRNOSTI A ROZPORUPLNOSTI ADAPTACE

V této kapitole se zaměřím zejména na odlišnosti, jež se linou mezi literárním a filmovým médiem. Jejich způsoby a možnosti vyprávění doplním také o možné důvody adaptace a proč adaptovat za pomoci myšlenek, které navrhuje Linda Hutcheonová ve své knize *Teória adaptácie*. Tato kapitola bude dále směřovat k obecnější problematice převoditelnosti. Koncept adaptací Hutcheonová – s ohledem na „Novou kritiku“, nebo vyjádření jiných adaptátorů nebo teoretiků, kteří se rovněž vyjadřují k problematice adaptace – definuje mimo jiné jako umění, které je odvozeno z jiného umění, či příběhy, které se rodí z jiných příběhů (Hutcheonová, 2012, str. 18-19). Hutcheonová také klade důraz na tři aspekty: „V skratke možno adaptáciu opísať nasledovne: - priznaná transpozícia iného rozpoznateľného diela alebo diel; - tvorivý a interpretačný akt privlastnenia/zužitkovania; - rozšírené intertextuálne zapájanie sa do adaptovaného diela.“ (Hutcheonová, 2012, str. 24) Přičemž shledává důležitost adaptace v jiném provedení a důležitost práce s tímto provedením, které se tedy váže k jinému médiu, a tak může být adaptace a její forma zpracování oprávněná. S tím také spojuje definici tohoto pojmu adaptace: „Ale i keď sa myšlienka adaptácie môže zdať navonok jasná, je v skutočnosti veľmi ťažké ju definovať, sčasti preto, ako sme videli, že používame rovnaké slovo pre proces a pre produkt. Jako produkt môže mať adaptácia formálnu definíciu, ale při procese – tvorby a vnímania – musíme zväžiť ďalšie aspekty [...]“ (Hutcheonová, 2012, str. 31). Shledává tudíž důležité ozřejmit, v jakém smyslu adaptaci chápeme, a tudíž se může i význam projevit jinak (jako produkt, nebo jako proces vytváření). Nemálo důležitý aspekt nachází také ve způsobu, jaký různá média dokážou poskytnout. Může se jednat o rozdíl mezi vyprávěním a předváděním příběhu, jenž poskytují rozdílné druhy předávání informací, nebo dokonce i participaci na samotném příběhu, a proto různá média poskytují odlišný druh imerze. Navíc imerzní zážitek (ať už v oné nebo jiné podobě) se různí od jednotlivce až po skupiny recipientů (Hutcheonová, 2012, str. 41-43). Tudíž má každé médium svojí specifickou vlastnost a způsob vyprávění/převyprávění určitého materiálu.

Neméně důležitý pro náš účel je také možnost převodu konkrétně z románu na film. Hutcheonová tuto možnost začíná představovat následovně: „No keď väčšina z nás uvažuje o posune od kníh k divadlu alebo filmu, napadne nám častý a známy fenomén adaptácie románov. Romány obsahujú mnoho informácií, ktoré možno na javisku alebo

plátne previesť na akciu alebo gesto, alebo ich úplne vypustiť, pripúšťa románopisec a literárny kritik David Lodge. Pri posune od rozprávania k predvádzaniu sa dielo musí adaptovať pre dramatickú prezentáciu: opisy, rozprávanie a vyjadrené myšlienky sa musia prekódovať do reči, akcií, zvukov a vizuálnych obrazov. Konflikty a ideové rozdiely medzi postavami musíme vidieť a počuť [...]“ (Hutcheonová, 2012, str. 55). V nasledujúcich stránkach tuto problematiku rozvíja a ukazuje na konkrétnych prípadoch. V neposlední radě je rovněž důležitý úhel pohledu, který se především ve filmu rozvrstvue. Může jít třeba o úhel kamery, hudbu, mizanscenu, výkon herců, kostýmy atd. a tudíž filmové médium svou větší imerzí oproti literatuře může v některých ohledech buď zmenšit naši imaginaci a v jiných případech jí zase zvětšit (Hutcheonová, 2012, str. 70-71) což je důležitý aspekt pro „porovnávání“ rozdílnosti mezi prvky v literatuře a ve filmu.

4.1. Burgess versus Kubrick

V případě knižní předlohy *Mechanického pomeranče* Anthonyho Burgesse jsme odkázáni hlavně na promluvy vypravěče, případně dochází k dialogu a přímé řeči. Ve filmové adaptaci Stanleyho Kubricka se nám rovněž dostává vnitřní promluvy vypravěče, ale dochází zde také k pocitům, které lze číst z výrazu, mimiky a neverbálních projevů hlavní postavy. Skrze toto napodobování lze rovněž zredukovat původní promluvy na minimum, ale také u filmové adaptace dochází k úplnému vypuštění některých částí, které jsou líčeny v knižní předloze.

Tato vypuštění by se dala brát jako ztráta věrohodnosti adaptace vůči předloze či omezení, které sebou přináší filmové médium. Ovšem film s tímto problémem dokáže obstojně naložit. Vezměme si kupříkladu části knihy, které se ve filmu nevyskytují. Například události, které se dějí v první části knihy; přepadení spisovatele, využití babiček jako alibi, nebo závěrečná část představení nové Alexovo skupiny. Avšak film si vystačí pouze s částmi, které zároveň nenaruší celý koncept a soudružnost filmu, jako věrné adaptace. Film pracuje „ve službě“ soudržnosti tím způsobem, že využije pouze část s napadením opilého bezdomovce. Tuto část potom promění v poslední třetině (třetí část) filmu, kdy bezdomovci v závislosti na odplatě napadnou Alexe. Předloha pracuje s „nadbytečnými“ částmi kvůli navození kompletní povahy subsvětů (a mikrosvětů), přičemž film v rámci svého mimetického (a v tomto smyslu také imerznímu) převedení si dokáže vystačit pouze s touto částí, a tak stejně vyprávět povahu oněch subsvětů a mikrosvětů.

Zásadní prvek, který je napříč médii rozdílný je hudba. I když se o určité hudbě v knize vypráví, její případné znění (pokud si to recipient žádá) si čtenář musí ve své imaginaci představit. Naproti tomu film nám dává hudbu přímo poslechnout. Tohoto principu rozdílnosti si také všimá Hutcheonová, když popisuje román Edwarda Morgana Forstera *Rodinné sídlo* (Hutcheonová, 2012, str. 40-41). Zároveň rozdílnost spočívá také v jiných skladbách a autorech. Společným v obou médiích je Beethoven a jeho Devátá symfonie, mimo čistě stylistických momentů (jako je například Rossini ve zrychleném záběru), které se nijak netýkají příběhu (můžou ovšem umocňovat dojem, že vážná hudba je pro Alexe jedna z rozkoší, jak se můžeme v některých scénách/záběrech přesvědčit). Rozdílnost se nachází rovněž v koncepci hudby, na níž je Alex citlivý, hlavně v části, kdy je přeformován léčbou a to, že v předloze se Alexova bolest spouští z jakékoliv vážné hudby, a přitom v adaptaci je bolest svázaná pouze s Beethovenem.

Rozdílné rysy, respektive rozdílné čistě formální rysy (včetně ideologie, kterou je možné na příkladech odvodit) lze nalézt také v představení fikčního světa. Ať už se jedná o blízkou budoucnost (s podporou jazyka Týnů, na něž se vážou převzatá slova z ruštiny; tento jazyk čerpající z jiných jazyků může implikovat nevinný zásah ruské ideologie, nebo popkultury apod., tak zároveň může upozorňovat na nebezpečí přicházejícího z Ruska v rámci studené války – záleží na čtenáři, jak si to případně odvodí), kontinentálního zasazení, nebo přiznané čerpání ze socio-historického reálného světa. V posledním aspektu čerpání z reálného světa je filmová adaptace příběhově věrná, avšak když je při procesu „léčby“ v knize zmíněna jako *ted' to byla zase ouldaná válka 1939-1945 a film byl celej zrnitej, kazovej a potrhanej, že bylo hned lukovat, že ho točili Němci. Začínal německejma orlicema a nacistickou vlajkou s takovým pokrouceným křížem, jakej rádi malovali všichni bajati ve škole [...]* (Burgess, 2022, str. 125), tak ve filmu můžeme přímo vidět pár záběrů z dokumentárního filmu Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935), což u diváka může navozovat větší „realismus“, než je tomu u knižní předlohy. V tomto ohledu lze tedy také shledat možnosti a rozdílnosti, jenž nabízí literární předloha a filmová adaptace.

Společným jmenovatelem je tedy příběh, mění se pouze forma, avšak adaptace by měla prokázat (pokud je jejím cílem dosáhnout co největší věrnosti k předloze) takové alternativní možnosti, které ale nenarušují jak filmovou soudržnost, tak věrnost k předloze.

4.2. Palahniuk versus Fincher

Jak již bylo naznačeno, lze ve filmové adaptaci *Klub rváčů* zaznamenat některé rozdílné prvky oproti literární předloze. Vezměme si příklad prezentace samotné rozpolcenosti. Zatímco literární předloha používá k tomuto vymezení jazykovou formu a pomocí určitých významů předpovídá, nebo přímo dává najevo rozpolcenost postavy Tylera: *“Vlastně to není smrt,“ říká Tyler. „Bude z nás legenda. Nezestárneme.“* (Palahniuk, 2015, str. 7); *Vím to, protože to ví Tyler.* (Palahniuk, 2015, str. 98); *„Už nejsme já a ty,“ říká Tyler a štípně mě do konce nosu. „To ti už myslím docvaklo.“* *Oba používáme jedno tělo, jenom v jinou dobu.* (Palahniuk, 2015, str. 145); tak film pracuje s rozpolceností pomocí určitých konceptů, jež poskytuje filmový prostor. To můžou ukazovat například scény, kdy Jack a Tyler – po rozmlouvání o tom, s kým by se nejradyji poprali, kdyby měli možnost – nastoupí do autobusu a když kolemjdoucí prochází mezi nimi, zareaguje tato náhodná postava pouze na Jacka což je naznačeno frází *„Dovolíte?“* dřív, než míjí Tylera (42:47–43:32); další reflektující záběr, který naznačuje rozpolcenost, je situace náhodného ničení aut baseballovými pálkami, přičemž alarm auta se spustí až v závislosti na Jackovo ráně, nikoliv však Tylerově (1:17:10–1:17:23). V tomto ohledu lze určit onu rozdílnost a možnost prostřednictvím adaptovaného média využít takové možnosti, které ono médium poskytuje.

Dalším společným prvkem, avšak při použití rozdílného významu, jsou Joeovo/Jackovo promluvy v rámci vyjadřování jeho momentálního duševního rozpoložení. V knize se tento princip objevuje při použití a představování jmen v ich-formě: *V nejstarším čísle je série článků, ve kterých lidské orgány mluví v ich-formě: Já jsem Jana Dělohová. Já jsem Joe Prostata.* (Palahniuk, 2015, str. 50); *Jsem Joe Vzteklý-Žlučovodský.* (Palahniuk, 2015, str. 51); *Jsem Joe Zpěněný-Krevní.* (Palahniuk, 2015, str. 84); *Jsem Joe Šklebivý-Pomstychtivý.* (Palahniuk, 2015, str. 99) Ve filmové adaptaci se jedná o jméno Jack a nabízí se tedy možnost interpretace tohoto jména jako zavádějícího jména a projevu osobnosti Vypravěče (použití jména Jack jako diferenční možnost prezentace osobnosti – odpoutání se od Tylera), aby se tak zesílila latence nespolehlivého vyprávění. V tomto případě je tedy filmová adaptace skoro (v rozdílnosti jmen) věrná literární předloze. Zatímco se literární předloha přednostně skrze tento prvek snaží vyvolat momentální pocity Vypravěče, tak ve filmu jsou však ony promluvy vnitřního hlasu Vypravěče doprovázeny vizuálem, který zrcadlí ony pocity, nebo je naopak s nimi v rozporu. Příklad lze nalézt například v záběrech, kdy si jde Jack

promluvit se svým šéfem a pronese „*Jsem Jackův nedostatek překvapení.*“ (1:12:40–1:15:47), přičemž Jack toto pronese přímo verbálně nahlas ke svému šéfovi, který je zmaten a tím pádem přímo Jack zrcadlí ironicky své pocity. Na druhé straně v té samé scéně, kdy se Jack chystá uhodit sám sebe promlouvá vnitřně: „*Jsem Jackova samolibá pomsta.*“ a sevřenou pěstí zdůrazňuje svou vnitřní promluvu a následné dění. V tomto ohledu tedy dochází k účinku, který má své zastoupení jak v literárním, tak filmovém médiu a každý tedy s tímto principem pracuje v mezích svých sdělovacích prostředků.

Zvláštní jev, který se vyskytuje ve filmu (ovšem své zastoupení má i v knize) je prvek, který se týká jednoho z Tylerových zaměstnání a tím je promítač: *Tyler pracoval na částečný úvazek jako promítač v kině. Tyler byl už takový, že mohl dělat jenom noční směny. Když nějaký promítač onemocněl, z odborů volali Tylerovi [...]* (Palahniuk, 2015, str. 19). Mimoto, že se touto výpovědí vyjadřuje zároveň prvek napovídající rozpolcenost, ve filmu má svůj samostatný (v rámci filmového zpracování) smysl. Jednak se jedná o onu propojenost Vypravěčovo insomnie a jedno-snímkové zobrazování osoby Tylera. Každopádně tím neméně zajímavým smyslem je podstata onoho etického čtení, kdy Tyler ve svém zaměstnání promítače vkládá do pásek filmu snímky mužských genitálií (31:04–32:13). S tímto začínajícím revoltou prodchnutým smýšlením se poukazuje na Tylerovo osobnost, která se vyznačuje onou kritikou společnosti, což právě dokazuje manipulování s filmem. Tím zajímavým prvkem je i tato aplikace na samotný snímek Klubu rváčů – jakýsi prvek odpoutání se od tradic – kdy v úplném před-titulkovém závěru filmu a v posledním snímku je regulérně stříhnut onen penis, jenž byl vidět při Tylerovo manipulaci s filmem.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zdůraznit v dílech *Mechanického pomeranče* a *Klubu rváčů* rozdílnou povahu a definici rozpolcené postavy. Zatímco se v prvním díle jedná o zobrazení rozpolcenosti Alexe deLarge, který odráží počinání společnosti a rozpolcenosti na úrovni přijatelnosti jedince do této společnosti; tak druhé dílo se soustředí na podobnost a možný způsob projevu disociativní poruchy osobnosti, přičemž nezapomíná také na provedení revoluce vůči soudobé společnosti – což se z určité koncepce vyskytuje v obou dílech. Postava se zde může vykládat jak způsobem její osobní rozpolcenosti, tak i pomocí této postavy poukázat na rozpolcenost samotné společnosti ve fikčním světě a rovněž směřovat až za hranice tohoto světa. Rozpolcená postava v tomto způsobu představuje jakýsi filtr, skrze něhož lze pozorovat změny ve společnosti. Zároveň tato určitá interpretace směřuje rovněž k obecnější problematice převoditelnosti mezi médii, kde se snaží ukázat přednosti a popřípadě limity konkrétního média.

Z práce také vychází konkrétní konspekt interpretace, které s sebou nesou určitý rozměr děl, skrze který můžou díla být nahlížena a ve kterých se dá nalézt ona rozpolcenost osobnosti, nebo tuto rozpolcenost převést na samotný fikční svět či společnost, která se v něm vyskytuje – což je vzhledem k tématu primární fenomén. Z těchto děl se určitě dá nalézt mnoho dalších fenoménů, a právě rozpolcenost je ten fenomén, který by mohl odkazovat na rozdílnost jiných interpretací, které se buď týkají tohoto stejného fenoménu, nebo zcela jiného. Ať už je použit projev rozpolcenosti vzhledem k reflektování vztahu a vlivu postavy ke společnosti u prvního případu, nebo je důraz kladen na možnou podobu a vysvětlení disociativní poruchy osobnosti na konkrétní postavě v případě druhém, z obou případů vyplývá relevantnost užití a definování rozpolcené postavy. Pokud tedy tato dvě díla tyto možnosti poskytují, tak se z nejskromnějšího pohledu jedná o relativně komplexní díla i když se zdají být natolik zpopularizována, že by případně někteří kritikové mohli považovat další interpretace za zbytečné.

I přesto, že je první kapitola věnovaná definici rozpolcené osobnosti ve skutečných a sledovaných projevech, tak by stále měl čtenář brát v potaz skutečnost, že tato definice byla aplikována na romány a jejich filmové adaptace, které se projevují prostřednictvím fikčního světa, a tudíž definici nelze z této aplikace brát za vše objasňující, reálnou a ve skutečném světě funkční podstatu rozpolcenosti. Definice spíše hraje explikativní

funkci, která je následovně použita k objasnění prvků, které zase podporují zobrazení rozpolcené postavy v díle. Zároveň toto sledování rozpolcenosti v průběhu práce funguje jako skvělý prostředek, který může čtenáře/diváka motivovat k novému pohledu na dílo, nebo ho v tomto směru utvrdit o relevantnosti či mu vytvořit prostor k analýze a případným nesouhlasům. Z této věci by tedy žádná interpretace neměla být opomíjena, ale připuštěna jako prostředek k obohacení o nový úhel pohledu, zjištění předtím nezjištěných dílčích prvků a jejich soudržnosti, zesilování estetického zážitku, nebo naopak podněcující k nesouhlasu a kritickému zhodnocení.

FILMOGRAFIE:

Fight Club [česky Klub rváčů] [film]. Režie David FINCHER. USA / Německo, 1999.

A Clockwork Orange [česky Mechanický pomeranč] [film]. Režie Stanley KUBRICK.
Velká Británie / USA, 1971.

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

BURGESS, Anthony. *Mechanický pomeranč*. Přeložil a doslov napsal Ladislav Šenkyřík. Euromedia Group, a. s. – Odeon, 2022. ISBN: 978-80-207-2082-5.

PALAHNIUK, Chuck. *Klub rváčů*. Přeložil a doslov napsal Richard Podaný. Euromedia Group k.s. – Odeon, 2015. ISBN: 978-80207-1674-3.

ODBORNÁ LITERATURA:

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil Milan Mráz. Praha: OIKOYMENH, 2008. ISBN: 978-80-7298-131-1.

CAKIRPALOGLU, Panajotis. *Úvod do psychologie osobnosti*. Grada Publishing, a.s, Vydání 1. 2012. ISBN: 978-80-247-7847-1.

ERIKSON, Erik Homburger. *Dětství a společnost*. Přeložil Jan Valeška. Argo, 2002. ISBN: 80-7203-380-8.

FOŘT, Bohumil. *Literární postava: Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. ISBN: 978-80-85778-61-8.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny šílenství*. Přeložila Věra Dvořáková. NLN – Nakladatelství Lidové noviny, 1994. ISBN: 80-7106-085-2.

FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Přeložil Ludvík Hošek. Hynek, s.r.o, 1998. ISBN: 80-86202-13-5.

HUTCHEONOVÁ, Linda. *Teória adaptácie*. Přeložila Simona Nyitrayová. Janáčkova akademie múzických umění (JAMU), 2012. ISBN: 978-80-7460-027-2.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. ISBN: 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs*. Přeložil Milan Orálek. Host, 2008. ISBN: 978-80-7294-260-2.

JAMES, William. *Pragmatismus: Nové jméno pro staré způsoby myšlení*. Přeložil Radim Bělohrad. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2003. ISBN: 80-7325-022-5.

JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Přeložil Karel Plocek. Atlantis, 1994. ISBN: 80-7108-087-X.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Masarykova univerzita, 2015. ISBN: 978-80-210-8240-3.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přeložila Vanda Pickettová. Host – vydavatelství s.r.o, 2001. ISBN: 80-7294-004-X.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Přeložili Helena Bendová, Jan Bernard, Michal Bregant, Zdeněk Holý,

Vít Janeček, Petr Kubica, Taťána Marková, Markéta Šerá, Martin Škapa a Stanislav Ulver. Akademie múzických umění (AMU), 2007. ISBN: 978-80-7106-898-3.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Přeložila Petra Dominková. Akademie múzických umění (AMU), 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6.