

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**NOVELA *MARIE* ALEXANDRA KLIMENTA
A JEJÍ FILMOVÁ ADAPTACE VÁCLAVA VORLÍČKA**

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

Autor práce: Eliška Hlaváčková

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2020

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

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

České Budějovice, 11. května 2020

.....
Eliška Hlaváčková

Na tomto místě bych ráda poděkovala paní Mgr. Martině Halamové, Ph.D., za laskavé vedení, trpělivost, ochotu a cenné rady, díky nimž mohla tato práce vzniknout. Taktéž děkuji rodičům a přátelům za podporu, pocit sounáležitosti a za lásku.

ANOTACE

Bakalářská práce se zabývá analýzou novely *Marie* z roku 1960 z pera českého prozaika Alexandra Klimenta v komparaci se stejnojmennou filmovou adaptací, již roku 1964 zrežiroval Václav Vorlíček. Soustředí se na popsání obou narativů především v kategorii příběhu a postav, pozornost je taktéž věnována aspektu vypravěče, událostí a prostoru. Prostřednictvím analýzy jednotlivých kategorií a jejich následného porovnání v obou narativech si práce klade za cíl zjistit, zda se příběh přenosem z média literárního do média filmového mohl změnit, a pokud ano, jaký vliv mělo dané médium na interpretaci samotného příběhu.

ANNOTATION

This bachelor thesis deals with analyzing the novella *Marie* from 1960, which was written by the Czech prosaic Alexandr Kliment, and comparing the book to the identically named film adaptation, which was directed by Václav Vorlíček in 1964. The main focus is put on describing both narratives – mainly in the scope of the story, and characters; giving attention to the aspect of the narrator, events, and settings as well. Through the means of the analysis of each of the categories and their subsequent comparison between both narratives, this thesis aims to discover, whether the story was modified in order to better serve the audiovisual media, and if it was, then how each media influenced the interpretation of the story itself.

OBSAH

ÚVOD.....	7
1 NARATIV	10
1.1 Literární a filmový narativ	14
1.1.1 Filmová adaptace.....	17
2 KATEGORIE VYPRAVĚČE.....	19
2.1 Literární vypravěč	19
2.2 Filmový vypravěč.....	24
3 KATEGORIE PŘÍBĚHU	28
3.1 Komparace literárního a filmového příběhu	30
4 KATEGORIE UDÁLOSTI.....	40
4.1 Události typu jádro	41
4.2 Události typu satelit.....	42
5 KATEGORIE POSTAVY	44
5.1 Marie (a Ema)	46
5.2 Jaroslav.....	50
5.3 Jenda.....	52
5.4 Děti.....	53
5.5 Další postavy.....	55
6 KATEGORIE PROSTORU.....	58
6.1 Prostor z hlediska uzavřenosti a otevřenosti	60
6.2 Prostor z hlediska perspektivy	62
6.3 Prostor mostu	63
ZÁVĚR	65
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	68
PŘÍLOHY	70

ÚVOD

Tato bakalářská práce se věnuje analýze příběhu předkládaného k interpretaci prostřednictvím dvou rozdílných médií. Prvním z nich je prozaický debut Alexandra Klimenta z roku 1960 nesoucí název *Marie*. Této novele se krátce poté, v roce 1964, dostalo filmového zpracování, jež pod stejným názvem režíroval Václav Vorlíček. Filmová adaptace Klimentovy novely je navíc obohacena o spisovatelův podíl na vytvoření scénáře, z čehož by mohlo být usuzováno, že film zachová knižní příběh v co největším možném měřítku. Cílem této práce bude provést analýzu jednotlivých elementů, které tvoří vyprávění v daném médiu, vzájemně je porovnat a vyhodnotit, zda se předkládaná vyprávění v interpretaci rozcházejí, popř. čím je tato rozdílnost způsobena.

Zpočátku se zaměříme na teoretické vymezení důležitých pojmů, s nimiž naratologie pracuje a s nimiž budeme pracovat taktéž my v následujících kapitolách bakalářské práce. Nejprve se budeme věnovat dílčím kategoriím, jejichž kombinací je každý narativ tvořen. Oba narativy, knižní i literární, budeme zkoumat jak z hlediska diskursu, tak z hlediska příběhu. Naratologie, jinak také teorie vyprávění, pracuje s termíny **příběh** a **diskurs**, jež, jak jsme již zmínili, společně tvoří dva důležité aspekty každého narativu. Ruští formalisté, kteří pracovali s termíny **fabule** a **syžet**, definovali fabuli (příběh) jako komplex propojených událostí, s nimiž je recipient během recepce uměleckého díla seznamován, a syžet (diskurs) jako způsob, který je využíván pro popis těchto událostí, resp. jak jsou jednotlivé události příběhu kladeny za sebe, ať už je tato následnost chronologická, retrospektivní nebo započatá ve svém průběhu.¹ My se budeme držet stejného pojmového aparátu Seymoura Chatmana, z jehož publikací *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu* a *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu* budeme v této práci čerpat stěžejní informace pro teoretický základ a jenž pracuje s první zmíněnou dvojicí pojmů, tedy **příběh** a **diskurs**.

Naše pozornost se soustředí zejména na kategorii příběhu a postav, dále také na kategorii vypravěče, události a prostředí. Jednotlivé kategorie teoreticky vymežíme a nabyté informace využijeme k jejich interpretaci v obou narativech. V kapitole věnující se příběhu popíšeme základní dějovou linku knižního i filmového vyprávění, v jehož rámci přiřkneme význam také opakujícím se motivům. Pokud konkrétní prezentace některého z prvků bude ve vybraných médiích rozdílná, budeme zkoumat,

¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 18-19.

zda a jakým způsobem se rozdílnost odráží nejen v interpretaci daného prvku, ale taktéž v interpretaci obou narativů.

Kapitola zaměřená na kategorii události naváže na kategorii příběhu, v níž nastíníme možnosti vzájemné vazby mezi jednotlivými událostmi. Tyto události poté rozdělíme dle důležitosti do dvou typů po vzoru teorie popsané v publikaci *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění* kolektivu autorů Tomáše Kubíčka, Jiřího Hrabala a Petra A. Bílka – události typu jádro, tj. pro příběh nepostradatelné události, a události typu satelit.

V kapitole o postavách zanalyzujeme jednotlivé figury s přihlédnutím k jejich jménům, charakterovým rysům a motivům s nimi spojenými, popř. také z hlediska jejich fyzického vzezření. Zdůrazníme taktéž význam postav, jež se vyskytují pouze v knize, z filmu byla jejich existence vypuštěna.

Než se však pustíme do hlubšího zkoumání těchto základních kamenů každého vyprávění, je třeba definovat, čím je pro nás ono samotné vyprávění, respektive narativ. Zprvu je ovšem nutné zmínit, co Chatman míní termínem **text**. Za text považuje „[...] každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci“.² Za hlavní rozdílnost mezi textem a objektem sdělení považuje schopnost textu obsahovat v sobě dimenzi času, jež v tomto případě vychází z uměleckého díla samotného a silně ovlivňuje diváckou percepci. Chatman přiznává, že i nenarativní artefakty (například malba nebo socha) vyžadují na divákovi čas nutný k jejich vnímání, nicméně není to čas, který by byl řízen samotným artefaktem, nýbrž čas, který si určuje sám divák. Malba či socha totiž existují samy o sobě a my jako diváci jsme postaveni před rozhodnutí, jak přesně jim budeme věnovat svou pozornost. Nejedná se pouze o čas investovaný do pozorování díla, ale nesmíme opomenout, že zcela na nás zůstává i pořadí, v jakém chceme jednotlivým složkám díla tento čas věnovat. Nenarativní artefakt se nám „odkrývá“ celý najednou, nikoliv postupně, jako jsme tomu přivykli u objektů narativní povahy – malba je v momentě, kdy ji divák sleduje, zcela dokončená, v průběhu se nijak nemění a nedává divákovi najevo, kde má svůj začátek a kde konec.

Text v Chatmanově pojetí recipienta nabádá (pouze nabádá, jelikož v některých případech mu není schopen striktně přikázat), aby svůj proces vnímání začal na daném začátku (první strana knihy, úvodní záběr filmu, zdvižená opona v divadle atp.) a poté sledoval dějovou linii vedoucí k jasně stanovenému konci. Za text tedy může být

² CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 14.

považován artefakt, který již ve své existenci nese předepsaný časový harmonogram, jenž může sloužit jako vodítko pro recipientovu interpretaci. Tato časovost je obsažena přímo v narativním textu, není tedy transcendentní. Dle Chatmanovy definice je tedy textem nejen verbální narativ jako román, ale také kupříkladu hudba, divadelní představení nebo filmový snímek. Všechny tyto struktury v sobě sice mají obsažený časový program, nicméně je nutné zdůraznit, že od textu verbálního se v mnohém liší. Chatman tuto skutečnost dokazuje na příkladu hudebního textu, o němž tvrdí, že není sémiotický v běžném slova smyslu. Jeho jednotlivé prvky totiž neodkazují k prvkům reálného (ani fikčního) světa, neprobíhá zde reference, na rozdíl od jiných typů textu.

Textuální a netextuální druhy sdělení se však, dle Chatmanova názoru, mohou navzájem doplňovat. Tato služba ve prospěch jiného komunikátu však zbavuje obě struktury své plné nezávislosti – nelze se soustředit pouze na jednu z nich, ale také je nemožné se stoprocentně soustředit na obě zároveň. Služba jednoho sdělení ve prospěch druhého je tedy funkční, pokud požadujeme, aby se recipientova interpretace ubírala námi určeným směrem, nicméně nikdy nemůžeme vyžadovat plné soustředění na obě sdělení najednou. Jedním z typických příkladů této služby je užití hudby ve filmovém narativu pro vytvoření určité atmosféry – ať už se jedná o upozornění diváka na důležitou gradaci příběhu, nebo o jemné dotvoření specifické nálady, která je sama o sobě snadno čitelná z jednotlivých scén.

Nicméně Chatman svůj zájem obrací především k narativu a k jeho vztahu k jiným typům textu. To, čím narativ vyniká mezi ostatními textovými typy, je skutečnost, že můžeme sledovat jeho pohyb z hlediska času ve dvou rovinách – externě a interně. Vnější časová logika je dána prezentací skrze zvolené médium – trvání filmu, divadelní hry, čtení knihy. Vnitřním časem se rozumí skutečný čas příběhu, tedy trvání prezentovaných událostí tvořících společně zápletku. Jinými slovy jsme se tedy vrátili opět k termínům **diskurs** a **příběh**, tentokrát ovšem z hlediska časového.³

³ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 14-16.

1 NARATIV

V novele, kterou se budeme zabývat, i v jejím filmovém zpracování se bude jednat o kombinaci různých textových typů, tím nejvýraznějším pro nás bude **narativ**. Jak jsme již předeslali, narativ je tvořen dvěma základními složkami – **příběhem** a **diskursem**. Seymour Chatman ve své knize *Příběh a diskurs* (mimo jiné) vychází z teorie Clauda Bremonda, který zastává názor, že **příběh** je strukturovanou jednotkou oddělitelnou od celku díla, což mu umožňuje být realizován mnohými způsoby, resp. prostřednictvím široké škály médií. Rovinu příběhu popisuje jako nezávislou na druhu manifestace, a tudíž lze uskutečnit její přenos z jednoho média do druhého, aniž by ztratila své podstatné vlastnosti. Jako příklad uvádí přenositelnost románu na filmové plátno a převyprávění filmu někomu, kdo jej neviděl.

O nezávislosti příběhu na druhu média, kterým je prezentován, dle Chatmana není pochyb. Tato nezávislost nevyhnutelně znamená i přenositelnost z jednoho média na jiné, jak jsme již zmínili. To vše je umožněno skutečností, že narativ je ve své podstatě strukturou. Chatman uvádí, že dokladů toho, že se opravdu jedná o strukturu, je více – narativ je souvislý celek, tj. skládá se z částí, které spolu nevyhnutelně souvisí, a dokonce se navzájem předpokládají. Tyto části, konkrétně jednotlivé události a existenty, jsou diskrétní a uspořádané. Pokud by byly jednotlivé části narativu neorganizované, jednalo by se pouze o soubor nahodilých událostí a existentů, jež neslouží žádnému společnému účelu. Narativ disponuje také schopností samoregulace – obsahuje (a popřípadě také vytváří) pouze takové prvky, které nepřekračují hranice daného příběhu. Tyto prvky musí bezpodmínečně podléhat pravidlům, jež příběh stanoví. S tím souvisí i schopnost transformace příběhu – pokud je příběh transformován, je nutné, aby si zachoval základní prvky, kterými je tvořen. Během transformace mohou být do příběhu přidány nové události a existenty, recipientovi však musí být během prezentace příběhu objasněno proč. Je na ně kladen požadavek funkčnosti. Pokud by pro příběh nebyly významné, jejich zařazení by postrádalo smysl a narativ by se jevil jako chybný.

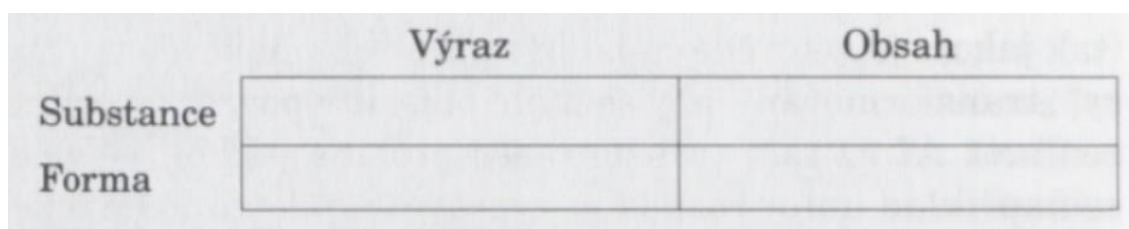
Přenosnost příběhu mezi různými druhy médií tedy přípustná je, má však svá pravidla a svá omezení. Zprostředkování příběhu pomocí média se věnuje druhá důležitá složka narativu, a tou je diskurs.⁴ „*Narativní diskurs, ono „jak“, se pak dělí na dvě podsložky, totiž samotnou narativní formu (strukturu narativního přenosu) a její*

⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 19-21.

manifestaci (její podobu ve specifickém materializujícím médiu, verbálním, filmovém, baletním, hudebním, pantomimickém apod.). Narativní přenos se týká vztahu mezi časem příběhu a časem jeho vyprávění, toho, kdo je zdrojem či autoritou příběhu (narativní hlas, „hledisko“) apod. Typ média má na charakter narativního přenosu přirozeně vliv, je však nutné, aby mezi nimi teorie rozlišovala.“⁵

Seymour Chatman se dále ptá, zda narativ, který jsme si popsali jako strukturu, je strukturou sémiotickou – tedy strukturou, jež sama o sobě vyjadřuje význam nehledě na vyprávěný příběh. Aby takovou strukturou narativ skutečně byl, musí zahrnovat formu a substanci výrazu a formu a substanci obsahu. Pouhé rozlišení na výraz (diskurs) a obsah (příběh) nám v tomto případě nestačí, je nutné se opřít o diagram, jenž Chatman ve své knize uvádí a jenž s těmito pojmy pracuje dále.

Obrázek 1: Prázdný diagram



Zdroj: CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 22.

Abychom diagramu správně porozuměli, je nutné si definovat termíny, se kterými pracuje a které se v něm navzájem prolínají. „*Jednotky výrazového plánu přenášejí významy, tj. jednotky plánu obsahového.*“⁶ Chatman popisuje **substanci výrazu** v jazycích jako materiální stránku jazykových prvků, tedy konkrétní napsané znaky nebo vydané zvuky. Ty ale samy o sobě nemusí mít žádný význam, jejich podstata tkví v možnosti jejich uskutečnění. **Substanci obsahu** (jinými slovy význam) tvoří nejrůznější myšlenky lidí, které nejsou nijak závislé na jazyce, jímž daní lidé promlouvají, přičemž důraz je v tomto případě kladen na abstraktní existenci těchto myšlenek. Tyto myšlenky jsou společné celému lidstvu díky zkušenosti, které nabylo během své existence v tomto reálném světě. Každý jazyk je ovšem ovlivněn kulturou, k níž patří, a tak mohou být tyto mentální zkušenosti odlišné napříč lidskou populací.

⁵ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 21.

⁶ Tamtéž, s. 22.

Formou obsahu je míněna abstraktní síť vztahů, již konkrétní jazyk připisuje stejné substanci. Pod **formou výrazu** si pak představme malý soubor jazykových prvků, které jsou pro konkrétní jazyk charakteristické a které si tento jazyk vybral z široké nabídky všech jazykových prvků, jež by byl člověk schopný realizovat.

Pokud tuto tabulku vztáhneme konkrétně k narativu, zjistíme, že oblast výrazu tvoří v narativu právě diskurs. Chatman dále říká, že „[p]říběh představuje obsah narativního výrazu, zatímco diskurs je formou tohoto výrazu. Musíme však rozlišovat mezi diskursem a jeho materiální manifestací (slovy, kresbami apod.). Ta nepochybně odpovídá substanci narativního výrazu, a to i tehdy, je-li tato manifestace samostatným sémiotickým kódem. Kódy běžně slouží za substanci jiným kódům“.⁷ Oblast narativního obsahu tvoří samozřejmě také substance a forma, přičemž substanci tvoří soubor všech událostí a existentů, kterých autor (potažmo divadelní režisér, filmový režisér apod.) může využít, respektive které může napodobovat, k vyprávění příběhu. Pro oblast narativu je tedy vhodné diagram doplnit tak, jak jej čtenáři předkládá Chatman.

Obrázek 2: Vyplněný diagram

	Výraz	Obsah
Substance	Média, pokud dokáží vyjadřovat příběhy. (Některá média jsou samostatnými sémiotickými systémy.)	Reprezentace objektů a jednání ve skutečných nebo imaginárních světech, které lze napodobit v narativním médiu, filtrované kódy autorovy společnosti.
Forma	Narativní diskurs (struktura narativního přenosu) sestávající z prvků, které sdílejí narativy ve všech médiích.	Narativní složky příběhu: události, existenty a jejich vztahy.

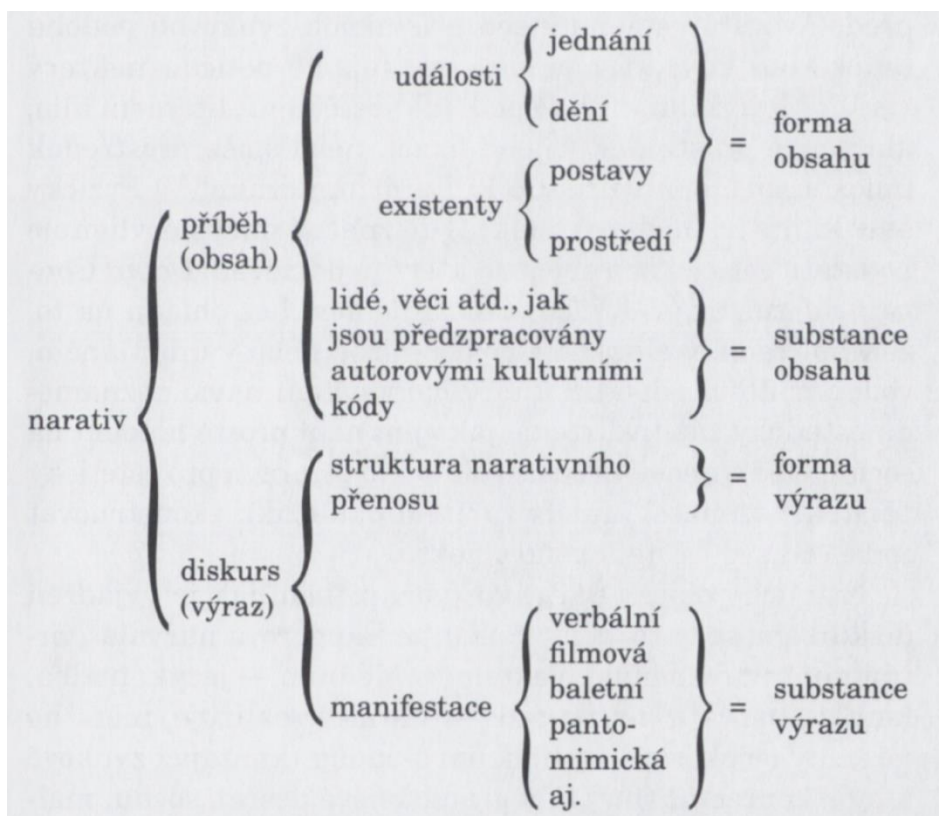
Zdroj: CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 23.

⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 23.

Tím se Chatman přesouvá k řešení zásadní otázky narativizace příběhu – neptá se po tom, co znamená nějaký vybraný příběh, ale spíše po tom, co znamená narativ jako takový. I zde je zkoumání oproštěno od zaměření se na narativy vyprávěné jedním konkrétním médiem, naopak Chatman znovu upozorňuje na nezávislost narativu na médiu, jež ho zprostředkovává. Ačkoliv jsou narativy přenositelné napříč širokou škálou médií, je bezesporu, že využití určitých médií v sobě skýtá různé výhody a nevýhody. „Je například zřejmé, že verbální narativy vyjadřují snáze narativní obsahy časového shrnutí než narativy filmové a filmové narativy zase snadněji zobrazují prostorové vztahy.“⁸ Demonstrace obsahu je tedy vždy omezena tím médiem, které si autor pro své vyprávění zvolí.⁹

Chatman se ve své publikaci soustřeďuje na popis formy narativu spíše než na jeho substanci. Pro tyto potřeby diagram upravuje do následující podoby:

Obrázek 3: Upravený diagram



Zdroj: CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 25.

⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 24.

⁹ Tamtéž, s. 21-25.

Z tohoto diagramu lze snadno vyčíst, jaké komponenty se podílejí na vytváření narativu, a tedy s jakými budeme pracovat i my. Vybrané položky z oblasti příběhu i diskursu teoreticky vymezíme pro potřeby naší analýzy a následně poznatky využijeme v praxi, při interpretaci novely Alexandra Klimenta *Marie* a její stejnojmenné filmové adaptace režiséra Václava Vorlíčka.

1.1 Literární a filmový narativ

Vzhledem k narativům, jež jsme si zvolili k interpretaci, je logické, že se budeme soustředit především na dva druhy narativů – narativ filmový a narativ literární. Narativy filmové využívají médium filmu, narativ literární zase médium literárního textu (v našem případě knihy), jak je patrné z jejich pojmenování. Literární teorie nezkoumá narativ pouze obecně, ale věnuje svou pozornost i jeho konkrétním podobám, tedy i filmu, literatuře a vztahu mezi nimi. Tento vztah mezi literaturou a filmem je s dobovým pokrokem diskutován stále častěji. Kultura 21. století a neustálý vývoj techniky nabízejí stále více možností, jak narativ uchopit a předávat jej dál.¹⁰

„Četné a trvající kontakty fabulovaného filmu s literaturou způsobila, umožnila a podporuje zejména jedna jejich společná vložka – vložka vyprávět příběh.“¹¹ James Monaco ve své knize *Jak číst film* vyzdvihuje narativní potenciál filmu. Ten je dle jeho názoru natolik velký, že vytvořil nejsilnější vazbu právě s románem. Je zřejmé, že filmové vyprávění se od toho románového bude v lecčem lišit, nicméně samotná schopnost vyprávět dlouhé a detailní příběhy je společným základem, na kterém obě média staví. Rozdíly mezi těmito dvěma typy narace jsou podle Monaca evidentní.¹²

Film je považován za smíšený komunikát, jelikož v sobě kombinuje systém obrazový a zvukový, ačkoli můžeme podotknout, že existují i němé filmy, které postrádají zvukovou stopu. Mravcová však dodává, že období němé kinematografie je vnímáno za neúplné právě z důvodu omezených výrazových možností daného druhu.¹³ Jelikož filmový narativ pracuje v reálném čase¹⁴, je mnohem omezenější než román, který není reálným časem nijak limitován. Zatímco novou knihu po určitém čase jejího

¹⁰ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2. S. 8.

¹¹ Tamtéž, s. 9.

¹² MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. S. 41.

¹³ MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2. S. 10.

¹⁴ Tímto časem je myšlen čas trvání filmu, nikoliv čas příběhu, který je od toho reálného třeba důrazně odlišovat. Čas příběhu s reálným časem naprosto nekoresponduje. Pokud by čas příběhu plynul stejným tempem jako čas reality, divák by se pravděpodobně začal nudit a filmová narace by pozbývala na atraktivnosti.

čtení v reálném čase můžeme odložit a vrátit se k ní o několik dní později, během promítání nového filmu jen těžko opustíme kinosál s možností vrátit se a opět sledovat film od momentu, ve kterém jsme jej přerušili svým odchodem. Pokud se tedy film odhodlá vyprávět stejný příběh jako román, musí již předem počítat s nutností některé detaily vypustit. V některých případech se bohužel nejedná pouze o detaily, ale například o vedlejší postavy nebo celé dějové linie. Tento nedostatek řeší filmaři za pomoci televizních seriálů, jejichž forma (členění na více dílů) dokáže pokrýt dlouhý příběh vyprávěný skrze román, popřípadě románovou ságu.

Filmová narace je sice omezena časem, román je na druhou stranu omezen svou neschopností vyprávět skrze obraz.¹⁵ „*Filmy jsou samozřejmě vizuálně specifitější než romány a filmaři tradičně upřednostňují vizuální reprezentace před verbálními. [...] Protože narativní film drží postavy a rekvizity vytrvale před našima očima a ušima se skrytou neomezeností sensorické jedinečnosti, zdá se, že film nepotřebuje popisovat; jeho přirozeností je ukazovat – a ukazovat kontinuálně – roh hojnosti vizuálních detailů.*“¹⁶ Výhoda vizuality příběhu však může mít i svá úskalí. Zatímco spisovatel má veškerou moc nad tím, co z příběhu nám v textu zprostředkovává a v jaké podobě tak činí, filmaři nám zprostředkovávají i to, co nemuselo být nutně jejich záměrem. Film nám, oproti knize, v tomto ohledu poskytuje určitou svobodu. Ve scéně, kterou vidíme na plátně, se můžeme zaměřit na různé libovolné detaily, jejichž hlubší interpretace nemusela být režisérem předpokládána. V prozaickém textu jsme ovšem limitováni – vidíme a slyšíme pouze to, co autor chce, abychom viděli a slyšeli.¹⁷ „*Náhoda hraje mnohem větší roli. Konečným důsledkem je, že pozorovatel má možnost se na prožitku podílet mnohem aktivněji. Slova jsou na stránce vždycky stejná, ale obraz na plátně se neustále mění, podle toho, jak měníme směr naší pozornosti. Film představuje v tomto smyslu mnohem bohatší zážitek.*“¹⁸

Fenoménem, se kterým se v dnešní době setkáváme čím dál častěji, je tvořit román s vidinou jeho budoucího zfilmování, tedy vytvořit v podstatě scénář, jen ho stále nazývat románem. Vyhraněným opakem jsou poté díla zdánlivě nepřenositelná na

¹⁵ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. S. 41-42.

¹⁶ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 44.

¹⁷ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. S. 42.

¹⁸ Tamtéž, s. 43.

filmové plátno (v některých případech psaná vyloženě s tímto úmyslem), jež jsou některými lidmi hanlivě označována jako tzv. přehnaně umělecká.

Za jeden z největších handicapů filmového narativu považuje James Monaco jeho omezenou schopnost pracovat se slovy. Filmové snímky sice jsou někdy více někdy méně naplněny slovy, avšak nikdy ne v takové míře a explicitě jako narativ literární. Schopnost manipulovat s recipientem pomocí slov poskytuje románu určitou výhodu. Uvědoměním si této skutečnosti obrátil román svou pozornost právě k oslavě materiálu, s nímž pracuje – jazyka. Vlivem filmu se tedy literární narativ posunul téměř na jazykovou úroveň poezie.¹⁹

Seymour Chatman diskuzi ohledně užívání slov rozvířil poukázáním na fakt, že ať už literární narativ použije sebevětší počet adjektiv k popsání určité osoby či objektu, nikdy nebude moci podat tak jedinečný obraz, jako to dělá narativ filmový. Filmová verze jakéhokoli románu dává postavám konkrétní podobu výběrem herce, jenž onu postavu ztvárňuje na filmovém plátně. To román samozřejmě nedokáže. Román může pouze stimulovat určitou představu ve čtenářově mysli pomocí popisů dané postavy, s největší pravděpodobností se však tato představa bude během čtení proměňovat a nezůstane stálá ani po dokončení četby.

Chatman nicméně uznává, že i v tomto ohledu může literatura najít nespornou výhodu, a tou je její neutralita. Literární narativ si – díky své neschopnosti absolutně vyčerpat popis každého detailu souvisejícího ať už se vzhledem, charakterem nebo pohybem jednotlivých postav a objektů – zachovává určitou míru tajemnosti a v některých případech ponechává svobodu čtenářově fantazii, aby si s příběhem pohrávala. Seymour Chatman tuto skutečnost demonstuje na jednoduché větě „šel se projít“. Román si může dovolit nspecifikovat vzhled onoho činitele, styl jeho chůze, ani prostředí, kterým prochází. Film se ovšem musí zaobírat vhodným výběrem všech detailů – jaké oblečení bude mít „on“ na sobě, zda bude jeho krok rázný, rychlý nebo uvolněný, jaká bude krajina, v níž se bude pohybovat, v jaké denní době se procházka odehraje atd.²⁰

¹⁹ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. S. 43-44.

²⁰ CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. ISBN 80-244-0175-4. S. 46.

1.1.1 Filmová adaptace

Pojem adaptace je vykládán jako přetvoření, úprava či změna. V tomto významu se pracuje s pojmem adaptace i v souvislosti s literárním textem jako předlohou pro filmový či televizní snímek. „*Aby však bylo možné výchozí text smysluplně přizpůsobit televiznímu obrazu, přetvořit ho tak, aby nově vytvořené dílo respektovalo zákonitosti audiovizuální komunikace, je třeba nejprve pochopit, co je vlastně obsahem a smyslem literární předlohy. Adaptátora čeká výklad – interpretace textu (formulace jeho obsahu a smyslu) a „překlad“ z jazyka literatury do jazyka audiovizuálního díla (změna formy). S tím se často druží také změna velikosti předlohy nebo její nové členění (např. do formy seriálu).*“²¹

Adaptovat příběh z jiného média bývá úkolem scénáristy, avšak tím, kdo tento úkol zadává, bývá nejčastěji producent. Ten se totiž stará o to, aby byl film divácky přitažlivý, proto je pro něj výhodné, v případě, že se kniha těší velké popularitě mezi čtenáři i nečtenáři²², přistoupit k adaptaci literární předlohy. Hlavním důvodem k přetvoření literárního textu do filmového díla je podle Aujezdského skutečnost, že produkce knih je daleko vyšší než produkce filmů. Je tedy logické, že v literatuře můžeme najít témata filmem dosud nezpracovaná, a tím lákavější pro čtenářskou obec, tedy jinými slovy pro potenciální televizní publikum. Upoutat pozornost nemusí jen nevšední téma, ale také nevšední zpracování. Moderní literární postupy mohou filmaře inspirovat k novým postupům během vytváření filmového snímku. Mezi nejčastější formy převáděné do filmového média patří povídka, novela a román. Předlohami však nemusí být pouze prozaický text, ale také divadelní hra, komiks, literatura faktu nebo dokument.²³

Aujezdský ve své publikaci pro začínající filmaře stanovuje tři základní typy adaptačních postupů, přičemž přiznává, že jednotlivé typy nemají striktně stanovené hranice, a tak mezi nimi mohou filmoví tvůrci snadno přecházet. Těmito třemi základními druhy adaptací jsou **adaptace věrná předloze**, **adaptace s tvůrčím vkladem scénáristy** a **volná adaptace – scénář na motivy**. Adaptace věrná předloze

²¹ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scénaristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5. S. 5.

²² I nečtenář se o populární knize může doslechnout, aniž by se mu kniha samotná fyzicky dostala do rukou, díky např. kladným ohlasům svého okolí.

²³ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scénaristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5. S. 5.

má za cíl co nejpřesněji dodržet jednotlivé prvky dané předlohy – téma, příběh, prostředí, postavy, celkové vyznění aj. Nicméně tento přístup může podnítit pocit nedorozumění mezi publikem a adaptátorem – interpretace literárního díla je totiž čistě subjektivní záležitost, a proto se nikdy nepodaří vyhovět celému publiku, ať už si scénárista předlohu vyloží jakkoliv. Pokud se výsledná filmová adaptace v některých aspektech od literární předlohy výrazně odlišuje, jedná se o adaptaci s tvůrčím vkladem scénáristy. Tvůrce scénáře musel původní dílo přetvořit podle aktuálních požadavků, ať už ze strany potenciálního diváka nebo ze strany například omezených realizačních podmínek filmového štábu. Vzniká tedy do jisté míry úplně nové dílo, které je však stále založené na nějakém starším. Volnou adaptací rozumí Aujezdský takové dílo, při jehož tvorbě se scénárista striktně nedrží každého předepsaného slova v knize, a co víc, ani se nesnaží předstírat, že tomu tak je. Při užití tohoto druhu adaptačního postupu se filmaři nechávají pouze volně inspirovat, čímž vytváří dílo zcela nové. Scenárista se stává nezávislým autorem, což mu umožňuje přetvoření příběhu, postav, prostředí i časové linie. Tím pádem ovšem nabývá plné zodpovědnosti za nově vzniklou adaptaci.²⁴

²⁴ AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5. S. 13.

2 KATEGORIE VYPRAVĚČE

2.1 Literární vypravěč

Dle publikace *Naratologie* autorů Kubíčka, Hrabala a Bílka je literární vypravěč pojmem, jenž nemůže být definován široce. „Zdá se, že jakýkoli širě definovaný pojem vypravěče selhává, jelikož nemůže obstát před rozmanitostí narativní literatury a její neuzavřeností jako celku. Přesněji řečeno, vypravěče lze vymezit pouze analyticky, nikoli synteticky: možné vymezení pojmu vypravěč musí plynout z pojmu samého, nikoli ze společných rysů, které empiricky zjišťujeme.“²⁵ Dle předešlé citace tedy o vypravěči můžeme s jistotou říci pouze to, že vypráví – je zprostředkovatelem informací v narativu. Jako takový ovšem nemůže být automaticky považován za tvůrce onoho narativu, vypravěč je pouze jedním z potenciálních prvků narativního textu.²⁶ Chatman se také domnívá, že „[...] vypravěče, vysílací zdroj, je nejlepší chápat jako spektrum možností sahající od vypravěčů nejméně slyšitelných k těm, kteří jsou slyšitelní nejvíce“.²⁷

Kolektiv autorů v publikaci *Naratologie* uvádí, že vypravěč je konstruován čtenářem v průběhu recepce vyprávění. Jeho existence je tedy určena existencí samotného vyprávění, i když o ní nemusíme být prostřednictvím tohoto vyprávění explicitně zpraveni. Vypravěč totiž může být **skrytý**, což znamená, že čtenář není narativem veden k tomu, aby o vypravěči přemýšlel – nezamýšlí se tedy nad tím, kdo vyprávění provádí, kdo mu představuje jednotlivé postavy a události, kdo jim přisuzuje jednotlivé distinktivní prvky a proč. Oproti tomu vypravěč **odkrytý** nutí recipienta prostřednictvím narativu, aby o něm smýšlel jako o fikční osobě, která disponuje ve vztahu k vyprávění určitými úmysly, názory, touhami a motivacemi.

Vypravěče odkrytého můžeme zdárně poznat z formy narativních výpovědí, např. z užití první gramatické osoby, modality výpovědí, odkazování napříč časem a prostorem, využití specifických jazykových prostředků či subjektivně zbarvené výpovědi. Tím jsme narazili na další aspekt, který u vypravěče můžeme zkoumat, a tím je jeho účast v příběhu. Autoři *Naratologie* pro popsání toho aspektu přejímají pojmový aparát Gérarda Genetta, který vypravěče rozděluje na **heterodiegetického**

²⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 124.

²⁶ Tamtéž, s. 124.

²⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 153.

a **homodiegetického**²⁸. Heterodiegetické vyprávění je definováno jako takové, v němž se vypravěč děje neúčastní. Pokud je však vypravěč jednou z postav v příběhu, jež zároveň vypráví, jedná se o vyprávění homodiegetické.

V Klimentově novele se setkáváme právě s homodiegetickým vypravěčem, konkrétněji s autodiegetickým vypravěčem, jak jej pojmenovává Genette. Autodiegetický vypravěč je zároveň postavou, která děj intenzivně prožívá, může v něm být dokonce hlavní postavou, což je případ i našeho vypravěče. „*Vypravěč sděluje své komentáře k prožívaným událostem, hodnotí je, sděluje své pocity a úvahy, objasňuje své jednání, zpravuje čtenáře o svých záměrech. Prostor fikčního světa se čtenáři otevírá převážně z pozice vyprávěcí postavy. Současně je však tento typ vypravěče omezený tím, že je pouze jednou z postav: nemůže vystoupit ze svého časoprostoru fikčního světa, může si pouze domýšlet, o čem uvažují jiné postavy, proč jednají právě tak, jak jednají, může pouze hádat, co se stane v budoucnu, nemůže to vědět.*“²⁹ Autodiegetický vypravěč však může děj vyprávět také retrospektivně, tedy ze současnosti vypovídat o událostech minulých, dříve prožitých. Tím pádem vypravěč i ze své pozice postavy ví, jakým směrem se události budou ubírat, a může tomu své vyprávění uzpůsobit.³⁰

V případě námi analyzované novely *Marie* můžeme s jistotou konstatovat, že se jedná o vypravěče odkrytého, jelikož celé vyprávění je předkládáno čtenáři v první gramatické osobě, navíc se aktivně účastní děje, specificky jako hlavní postava. Tento autodiegetický vypravěč je prezentován postavou hlavní protagonistky Marie. Čtenáři představuje subjektivně zabarvené vyprávění za pomoci asociativního proudu svých myšlenek. Marie také replikuje přímou řeč svou i ostatních postav, čímž činí své vyprávění (a sebe coby vypravěče) důvěryhodnějším. V některých vhodných situacích využívá taktéž prostředků retrospektivy, což jí umožňuje jednotlivé události z minulosti komentovat s odstupem ve vztahu k událostem současným.

Abychom kategorii literárního vypravěče probádali hlouběji, a byli poté schopni nabyté informace aplikovat taktéž na analýzu vypravěče filmového, využijeme také teorii popsanou v knize *Příběh a diskurs* Seymoura Chatmana. Chatman pojmy autor a čtenář dále rozšiřuje. Rozlišuje mezi **reálným autorem** a **implikovaným autorem**,

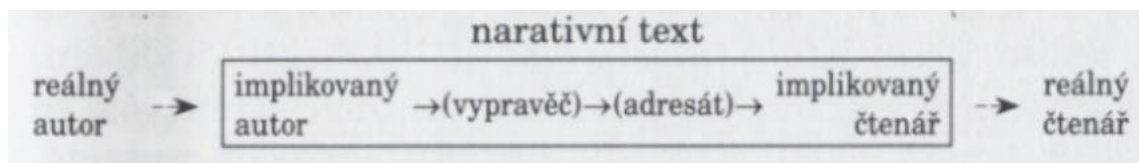
²⁸ Genette svým pojmovým aparátem navazuje na antickou tradici. Pojmy **diegeze** a **mimese** jsou užívány v souvislosti s rozdělením vypravěče z hlediska míry zprostředkování.

²⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 130.

³⁰ Tamtéž, s. 129-131.

stejně tak jako mezi **reálným čtenářem** a **implikovaným čtenářem**. Svou pozornost věnuje také **narativnímu adresátovi**. Rozlišení mezi jednotlivými pojmy Chatman znázorňuje pomocí následujícího grafu:

Obrázek 4: Narativní přenos



Zdroj: CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 157.

Z grafu vyplývá, že **reálný autor** a **reálný čtenář** stojí vně narativního textu. Tato skutečnost ovšem neubírá na jejich důležitosti – pro uskutečnění narativního přenos jsou nepostradatelní. Oba pojmy jsou zástupné pro reálné osoby z masa a kostí, které zjednodušeně řečeno na jedné straně příběh vytvářejí (autor) a na straně druhé přijímají (čtenář).³¹ Chatman navíc upozorňuje, že reálný autor nemusí být pouze jedna fyzická osoba. Může se jednat o kolektiv, jako například u takového filmového díla, za jehož vznik odpovídá početná skupina filmařů skládající se z režiséra, scénáristy, kameramana apod.³²

Uvnitř narativního textu, jehož hranice jsou v grafu znázorněny obdélníkem, se nachází implikovaný autor a implikovaný čtenář. Jejich existenci z narativu nelze vypustit. Věnujme se nejprve definování pojmu **implikovaný autor**, s nímž Chatman pracuje a jež do naratologie zavedl Wayne Booth. Stejně jako vypravěč, je i implikovaný autor konstruovaný čtenářem během recepce narativu, a stejně jako vypravěč, ani implikovaný autor nesmí být ztotožňován s reálným autorem díla. Implikovaný autor je pouze principem v textu, stojí ovšem nad vypravěčem a využívá jej jako jeden ze způsobů, jak příběh vytvářet. Na rozdíl od něj ovšem nemá možnost čtenáři cokoli sdělit explicitně, postrádá svůj vlastní hlas, nekomunikuje tedy přímo, ale může ke sdělování využít hlas vypravěče. Hlas vypravěče je však pouze jedním z prostředků, za jejichž pomoci může implikovaný autor konstruovat vyprávění.³³ Chatman o implikovaném autorovi prohlašuje následující: „*Nejedná se o vypravěče, ale*

³¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 157-158.

³² Tamtéž, s. 156.

³³ Tamtéž, s. 154.

*spíše o princip, který vymyslel vypravěče spolu se vším ostatním v narativu, který namíchal karty právě tímto konkrétním způsobem, způsobil, že právě tyto věci se staly právě těmito postavám, právě těmito slovy nebo v těchto obrazech.*³⁴ Vypravěč je tedy principem, který je pouze prvkem diskursu a který nám příběh prezentuje, kdežto implikovaný autor je principem, který onen příběh i diskurs vytváří.

Chatman popisuje implikovaného autora také jako toho, kdo vytváří v narativu určité normy. Ty se ovšem mohou lišit od norem vypravěčových a také od norem skutečného autora. Pro Chatmana nejsou tyto normy pouze normami morálními, jak o nich uvažuje Wayne Booth, ale představují „[...] *obecné kulturní kódy, nad jejichž významem pro příběh jsme už uvažovali*“.³⁵ Pokud se vypravěčovy normy od norem implikovaného autora (tj. od norem díla) diametrálně odlišují – a tím pádem je narativ v rozporu s tím, co sděluje vypravěč – může recipient považovat vypravěče za nespolehlivého, vycítit přítomnost implikovaného autora a snadněji jej od vypravěče odlišit. Normy vypravěče a implikovaného autora, popř. reálného autora, se ovšem nemusí vždy lišit. Ačkoliv se vypravěč svými hodnotami může reálnému autorovi literárního díla podobat, nést některé jeho charakterové rysy nebo dokonce stejné jméno, nesmí být ani s touto osobou ztotožňován, jak jsme v této kapitole již zmínili.

Pro řádné představení a jasné pochopení implikovaného autora navrhuje Chatman porovnání více titulů z pera téhož reálného autora, konkrétně takových titulů, z nichž vznikne několik odlišných implikovaných autorů. Implikovaní autoři jednotlivých narativů se od sebe mohou odlišovat výše zmíněnými normami i celou strukturou svého vyprávění. Tím se tedy opět potvrzuje, že implikovaný autor nemůže být ztotožňován s autorem reálným, protože názory a hodnoty tohoto jednoho reálného autora se logicky nemohou v úplnosti shodovat s názory a hodnotami vícero vzájemně odlišných implikovaných autorů. Stejně tak nemůžeme s jistotou určit, čí hodnoty a normy z nabídky jednotlivých implikovaných autorů reálný autor zastává a zda vůbec zastává normy některého z nich.³⁶

Přítomnost implikovaného autora v narativu dává za vznik tzv. **implikovanému čtenáři**. Implikovaný čtenář je obdobně jako implikovaný autor principem konstruovaným prostřednictvím narativního textu. Implikovaný čtenář není reálným čtenářem, jeho hodnoty se nemusí shodovat s hodnotami reálného čtenáře, stejně jako se

³⁴ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 154.

³⁵ Tamtéž, s. 155.

³⁶ Tamtéž, s. 155-157.

reakce, jež je očekávána od implikovaného čtenáře, nemusí shodovat s reakcí, jíž bude disponovat reálný čtenář. Pro vztah mezi pojmy implikovaného čtenáře a reálného čtenáře tedy platí podobná pravidla jako pro vztah mezi pojmy implikovaného autora a reálného autora.³⁷

Uvnitř narativního textu se dle Chatmanova grafu nachází také pojmy vypravěč a adresát. Závorkami je u této dvojice pojmů naznačeno, že jejich přítomnost v narativu není nezbytně nutná, jsou pouze potenciálními prvky narativu. Chatman uvádí příklady několika konkrétních textů, v nichž vypravěč přítomen není, avšak z těchto příkladů je patrné, že se jedná o neobvyklý, spíše okrajový postup. Vypravěč tedy v příběhu nemusí figurovat, častěji se však setkáváme s jeho přítomností. Podobně se jeví i existence **narativního adresáta**, což je další z pojmů, s nimiž Seymour Chatman pracuje. Tak jako vypravěč není skutečným autorem příběhu, tak ani narativní adresát není skutečným čtenářem, může se ovšem (stejně jako vypravěč) objevit v příběhu jako postava. V takovém případě má postava adresáta sloužit ve prospěch interpretace příběhu, o níž implikovaný autor usiluje. Funkčnost této postavy spočívá v nastínění reálnému čtenáři, jak si má coby implikovaný čtenář počínat, tedy jaká reakce je od něj očekávána v určité situaci. „*Situace 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.*“³⁸ Adresát tedy nemusí být v textu prezentován jako jedna z postav, je to pouze jedna z možností. Chatman dodává, že adresát v podobě postavy se obvykle objevuje v románech s nejasnou hranicí mezi dobrem a zlem. V těchto má implikovaný autor tendence využívat adresáta-postavu, aby reálného čtenáře co nejvíce přiblížil implikovanému čtenáři.³⁹

Naratologie ve vztahu k narativnímu vypravěči pracuje také s termínem **hledisko**. Jeho význačnost z něj však činí jeden z nejproblematičtějších termínů této vědy. Pro naše účely použijeme Chatmanovo rozlišení na tři základní významy – hledisko percepční, konceptuální a zájmové. Jednotlivé významy si můžeme vysvětlit na konkrétním užití fráze „z Mariina hlediska“. Pokud se jedná o percepční hledisko, znamená to hledisko v doslovném významu, tedy to, kde se Marie fyzicky nachází a co odtud skutečně vidí. Konceptuální hledisko představuje význam přenesený, tedy

³⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 156-157.

³⁸ Tamtéž, s. 157.

³⁹ Tamtéž.

Mariiny názory, postoje a způsob myšlení. Hledisko zájmové představuje pasivní stav, funguje jako synonymum ke slovnímu spojení „pokud jde o Marii“ nebo „co se Marie týče“.⁴⁰

2.2 Filmový vypravěč

Na rozdíl od literatury, film disponuje dvěma informačními kanály, jež prezentují příběh najednou – vizuální a auditivní. Tyto dva kanály mohou pracovat každý zvlášť nebo se doplňovat, navzájem kombinovat, a to nejrůznějšími způsoby. V případě kanálu auditivního se nejedná pouze o hlasové vyjádření, ale o různé zvuky nebo hudbu. Jako nejjednodušší filmovou situaci Chatman předkládá holý vizuální záznam toho, co se stalo.⁴¹ *„Kamera se sice může přemísťovat, scénu však musí snímat vždy z jedné konkrétní pozice. Tato pozice se nemusí shodovat s percepčním hlediskem žádné postavy. Celý film může před našima očima proběhnout v naprosté vizuální objektivitě, aniž se kamera jakýmkoli způsobem identifikuje s nějakou postavou. Jakékoli naše ztotožnění s protagonistou pramení z tematické empatie nebo třeba pouze z faktu, že se před kamerou vyskytuje častěji než kdokoli jiný.“*⁴²

Celý příběh je v knize vyprávěn pouze z Mariiny perspektivy, což by bylo ve filmovém narativu obtížně proveditelné. Částečné zobrazení ženina nitra a zdůraznění celého dění z jejího pohledu je ve filmu realizováno pohybem kamery. Ve snímku se setkáme s velkým množstvím záběrů soustředěných na Mariin obličej v okamžiku, kdy nepromlouvá ona ani nikdo jiný. Několikrát se kamera dokonce promění v pohled hlavní hrdinky a divák má pocit, že doslova vidí jejíma očima – dochází k lehkým pohybům kamery napodobující pohyb hlavy člověka při chůzi a okolí je zachyceno z neestetické perspektivy, což celý efekt zesiluje. Chatman tento jev popisuje jako techniku subjektivní kamery.⁴³ Tato proměna kamery v pohled hlavní hrdinky je realizována např. ve scénách, kdy chodí městem pozorujíc své okolí, lidi stojící ve frontě u řeznictví nebo chlapce hrající stolní tenis.

Z velké části je film vyprávěn z Mariiny perspektivy, ačkoliv vypravěče ani narativního hlasu použito není. Implikovaný filmový autor navíc využívá i hlediska jiných postav nebo percepčního hlediska pro postavy nedosažitelného. Například

⁴⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 158-159.

⁴¹ Tamtéž, s. 165-166.

⁴² Tamtéž, s. 166.

⁴³ Tamtéž, s. 167.

zobrazení Marie z neznámého místa kdesi nad ulicemi (Marii vidíme skrze tramvajové dráty) při jejím procházení městem nebo záběr na tunel z prostoru nad silnicí se může divákovi jevit jako ptačí perspektiva, tudíž perspektiva pro postavy nedosažitelná. Bohužel ale nevidíme fyzické místo, z něhož je zobrazováno, a proto nemůžeme tvrdit s jistotou, že se nejedná o vysokou budovu nebo most, kde by se mohla nacházet postava, jejíž perspektivy by bylo využito. Ve filmu se ovšem objevuje i nemalé množství záběrů, z nichž je patrné, čím percepční hledisko je pro scénu použito. Ve scéně, kdy se Marie a Jenda schovávají na mostě, aby děti neviděly, jak si projevují náklonnost, kamera napodobí percepční hledisko Hanky – přiblíží se k jejímu obličejí a v následujícím záběru nám představí Hančino pátravé rozhlížení se po okolí. Opačně je to kupříkladu v záběru výhledu na Prahu – nejprve vidíme onen výhled a až poté se dozvídáme, kdo se na vyhlídce nachází. Divák má tedy šanci pozorovat příběh pokaždé z jiného pohledu, což mu může dopomoci k většímu porozumění jednotlivým postavám a jejich činům.

Ačkoliv se celý film soustředí především na hlavní protagonistku, a divák má tedy pocit, že příběh sleduje pouze události spojené s touto postavou, můžeme si všimnout několika málo scén, v nichž Marie nemohla být přítomna ani jim přihlížet – jedná se například o náhodné setkání Jaroslava a Jendy na schodišti nebo rozhovor dětí před biografem. V těchto scénách může divák v narativu cítit přítomnost implikovaného autora.

Implikovaný autor pracuje velmi kreativně s kombinací obrazového a zvukového kanálu, jimiž film disponuje. Toho si můžeme povšimnout již v úvodních titulcích – je využito fotografií⁴⁴, které jsou za nepřirozených až kakofonických zvuků přibližovány či oddalovány. Tyto zvláštní zvuky jsou doplněny také zvuky, které divák zná z běžného života a dokáže si je spojit s jednotlivými obrazy – je nám předkládán obraz schodiště a slyšíme zvuky kroků, jako by po onom schodišti někdo stoupal výš, nicméně při oddálení zjistíme, že se jedná o fotografii a že se tedy po schodišti žádná postava nepohybuje. Podobného efektu je použito u všech fotografií prezentovaných během úvodních titulků filmové *Marie*.

I během vyprávění samotného pracuje implikovaný autor se zvukovou stopou velmi neobvykle. Zvuky scény se často prolínají do scény předchozí, což divák může

⁴⁴ Jedná se o fotografie Dagmar Hochové, jimiž je doplněno první vydání Klimentovy *Marie* z roku 1960, z nichž vybrané snímky byly použity ve Vorlíčkově filmu během úvodních titulků, jak zmiňujeme, a další jsou inspirací pro jiné scény, např. pro výběr lokace natáčení. Ukázka dvou fotografií je taktéž součástí této bakalářské práce (viz *Přílohy*).

prvních pár okamžiků vnímat jako užití narativního hlasu. Jakmile je mu však nadcházející scéna představena, okamžitě pochopí, že to si jen implikovaný autor pohrál s jeho myslí, aby ho zmátl. Důkladem tohoto efektu je scéna, v níž Jenda poprvé odvezl Marii před její dům, oba se v autě loučí, Marie ještě podá Jendovi ruku, když v tom se odněkud ozve hlas její dcery Hanky a ptá se: „*Mami, proč se nehejbáš?*“.⁴⁵ Divák je zmaten – přítomnost Hanky v této scéně není předpokládána, její hlas zní jako narativní hlas, který se podivuje, že Marie ještě neopustila Jendovo vozidlo. Další záběr však odhaluje, že Marie již sedí s dětmi doma u stolu, hrají deskovou hru a Hanička se ve skutečnosti diví, že Marie nehýbe svou hrací figurkou.

Když implikovaný autor předkládá divákovi obraz Marie při jedné z cest městem, konkrétně při její cestě ze soudního líčení, kombinuje tento obraz se zvuky klapání psacího stroje a dialogem. Dialog probíhá mezi Marií a blíže neurčeným mužem, jehož hlas nepatří žádné postavě. Avšak tentokrát tento zvuk nepatří ani k žádnému z obrazů, který následuje. Marie dál pokračuje v cestě Prahou, prochází davem lidí, s nikým nehovoří. Divák snadno rozpozná, že v tomto případě spolu zvuk a obraz nespolupracují a oběma kanály nám implikovaný autor předkládá jinou událost – obrazově Mariino procházení městem, zvukově Mariin rozhovor s nějakým mužem, pravděpodobně s rozvodovým právníkem, poněvadž spolu hovoří o zákonech a jejich souvislosti s láskou.

Těmito zvláštními kombinacemi vizuálního a auditivního informačního kanálu nám implikovaný autor předkládá, na co postava hlavní hrdinky právě myslí – například když je Marie s dětmi a chybí přítomnost jejího manžela, myšlenkami je u Jendy, podobně jako v knize. Implikovaný autor nevyužívá ve filmu vnitřní monolog ani proud vědomí, ty se ostatně podle Chatmana ve filmu používají jen zřídka. Chatman přitom přiznává, že realizace vnitřního monologu ve filmovém médiu je technicky jednoduchá. „*Je k tomu potřeba pouze to, aby byl voice-over rozpoznatelný jako hlas určité postavy, jejíž rty se nepohybují.*“⁴⁶ Podle Chatmana je však toto spojení pro diváka nejednoznačné a může být i matoucí, teprve z kontextu může divák usuzovat, který z mnoha významů daného spojení je ten platný. Na konkrétním příkladu ovšem také dokazuje, že on sám jako divák své domněnky o platném významu při opakovaném zhlédnutí filmu využívajícího tohoto postupu měnil. Z toho tedy můžeme usuzovat, co

⁴⁵ *Marie* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964. Čas 0:31:41.

⁴⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 204.

je důvodem k tomu, že je ve filmech vnitřního monologu či proudu vědomí využito jen vzácně. Je patrné, že i náš výklad postupů implikovaného autora může být mylný a že jiný divák může z kontextu příkládat výše uvedeným událostem jiný význam, a tím pádem některé skutečnosti interpretovat odlišně.⁴⁷

⁴⁷ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 204-205.

3 KATEGORIE PŘÍBĚHU

V předešlých kapitolách jsme se věnovali, mimo jiné, teoretickému vymezení pojmů příběh a diskurs. Diskursem tedy rozumíme vyprávění – způsob, jakým je nám příběh předkládán k recepci, kdežto příběh je vytvářen událostmi, postavami a prostředím. Propojení a prezentace těchto základních příběhových prvků je již úkolem diskursu. Dalo by se tedy předpokládat, že pokud mluvíme o literárním díle a jeho filmové adaptaci, mluvíme pouze o dvou různých způsobech vyprávění téhož příběhu. Je tedy možné, aby se příběh v tomto případě lišil? A pokud ano, do jaké míry se mohou jednotlivé verze odlišovat, aby se jednalo stále o jeden a týž příběh? „*Příběh lze vyprávět rozličnými postupy, ale i různými médii (mluvíme o adaptacích), které propůjčují příběhu specifické rysy a zakládají či obnovují jeho jedinečnost. Tak může být například příběh o Popelce vyprávěn z různého úhlu pohledu, s různým uspořádáním událostí, může být založen do různého prostředí či zpřítomněn různým médii (kniha, film, balet, rozhlasová hra, komiks), musí však zachovat určité základní konstitutivní elementy, aby byl jako příběh o Popelce rozpoznán.*“⁴⁸

Základní stavební jednotkou příběhu je událost, ve dvou narativech vyprávějících tentýž příběh, bychom tedy měli najít stejné události. Rozdíl mezi jednotlivými narativy je činěn v rovině diskursu – vyprávěním. Jedním ze základních cílů vyprávění je tedy zachovat jednotlivé události, které příběh tvoří, a vhodně je spojit, vzájemně je na sebe navázat v pořadí, které vyzdvihne jejich význam. Rekonstrukce příběhu znamená de facto rekonstrukci časového i kauzálního rámce událostí daného příběhu. Trojice autorů stojící za vznikem knižní publikace *Naratologie* dodává, že v tomto případě by kauzalita mohla být taktéž chápána jako motivace – jedna událost motivuje následující.⁴⁹ Recipient má v povaze interpretovat události v příběhu tak, aby na sebe navazovaly ve smyslu příčiny a důsledku. Chatman tento jev pojmenovává chrono-logika⁵⁰. Chrono-logika je strukturou, která propojuje události s jinými událostmi nejen z hlediska času, ale také z hlediska logiky tohoto času. Nejde tedy pouze o to, v jakém časovém horizontu se události konají, ale jaké má toto časové uspořádání logický význam. Chatman tvrdí, že chrono-logika je základní lidskou

⁴⁸ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 35.

⁴⁹ Tamtéž, s. 34.

⁵⁰ Chrono-logika obsahuje spojovník pro zdůraznění obou aspektů, které v sobě toto slovo kombinuje, tedy času a zároveň jeho logiky.

dispozicí, což znamená, že ji každý člověk přirozeně a do jisté míry nevědomě využívá během interpretace příběhu.⁵¹

„*O událostech příběhu se tradičně říká, že tvoří konfiguraci zvanou osnova (plot). Aristoteles definuje osnovu (mythos) jako „uspořádání událostí“.* Podle teorie strukturalistů je toto uspořádání právě tou operací, kterou provádí diskurs. Události příběhu mění tedy diskurs (způsob interpretace) v osnovu.“⁵² Osnova má za úkol představit události tak, aby vyvolala u recipienta žádoucí interpretaci. Tím pádem je dovoleno vše, co je pro adekvátní vyznění příběhu funkční – osnova může některé události upřednostnit, některé naopak upozadit nebo úplně vynechat, může vyzdvihnout zdánlivě nepodstatný detail, přetvořit postavy, upravit jejich jednání či chování apod. K práci s událostmi neodmyslitelně patří i práce s časem příběhu – osnova může události představovat chrono-logicky, tzn. v takovém pořadí, v jakém se za sebou udály v čase, nebo například retrospektivně, tzn. narušit chronologické uspořádání skokem do minulosti. Z této skutečnosti tedy vyplývá, že z jednoho příběhu může vzniknout velké množství osnov.

Jak jsme již naznačili výše, mezi událostmi nevyhnutelně existuje vztah příčina – důsledek. Tato příčinná posloupnost může být buďto explicitní (odkrytá) nebo implicitní (skrytá). V případě, kdy je spojitost mezi událostmi očividná a není problém ji odhalit, se jedná o příčinnost explicitní. V některých případech na nás dvě události mohou působit jako na první pohled nesouvisející, přesto však počítáme s možností, že spojitost mezi nimi existuje, avšak k jejímu odhalení dospějeme až později. Tento případ bychom nazvali příčinností implicitní. Příčinnost událostí tvoří zdánlivě nekonečný řetěz příčin a následků – na začátku máme událost, jež motivuje vznik další události, a tato nová událost má za následek další událost, a celý proces se opakuje, až dokud nedojdeme k následku konečnému. Zmínili jsme následek konečný, avšak musíme zdůraznit, stejně jako Chatman, že jakýkoliv konec platí pouze pro narativy, v reálném světě žádný definitivní konec neexistuje. Zatímco román končí na poslední straně knihy a film je ukončen závěrečnými titulky, v reálném světě není koncem ani smrt, realita existuje dál a nikdy a nikde nekončí.⁵³

I námi analyzované narativy samozřejmě mají svůj konec, jak popisuje Chatman, nicméně neznamená to, že je tímto koncem příběh uzavřen. Existují i příběhy

⁵¹ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 44.

⁵² Tamtéž, s. 43.

⁵³ Tamtéž, s. 45-46.

s otevřeným koncem. Existence těchto příběhů je dána již definicí události jako něčeho kauzálního. Pokud počáteční událost motivuje událost následující a ta poté další, není stanoveno, že událost uvedená v literárním díle či ve filmu jako poslední musí být nutně událostí, jež nezapříčiní událost další. Skutečnost, že příběh zůstává otevřený, může mít fatální vliv na jeho interpretaci.

3.1 Komparace literárního a filmového příběhu

Vypravěčem a zároveň hlavní postavou knihy je žena jménem Marie. Marie je manželkou vlakového konstruktéra Jaroslava, se kterým má dvě děti – Jirku a Haničku. Ačkoli se nejedná o typickou ukázkou čistě dějové prózy, má tato novela svou základní dějovou linii. Čtenář sleduje průběh manželské krize z pohledu ženy, přesněji řečeno pohledem do jejího nitra, do jejích myšlenek a úvah.

Na začátku novely se setkáváme s nevyrovnanou Marií a zjišťujeme, že její manželství již delší dobu není tak šťastné, jak bývalo. Skrze hrdinčin vnitřní monolog má čtenář šanci nahlédnout do Mariiných pocitů samoty a zoufalství. Poslední desetiletí žila jen pro svou rodinu, nic jiného nezná. Nejen, že se Marie necítí ve svém vlastním příběhu výjimečná, ale především se necítí sama sebou. V knize je tato skutečnost demonstrována na Mariiných očích hned v úvodní větě první kapitoly. „*Dnes jsem se dívala do zrcadla a nebyly to moje oči.*“⁵⁴ Přímý pohled do očí je v knize zobrazován jako pohled do nitra člověka, do jeho duše. Marie se do těch svých dívat nechce, pravděpodobně aby nezjistila, že v nich svou duši nepoznává, že je pro ni neznámá, ztracená. Autor knihy Alexandr Kliment v knize rozhovorů *Tři žíně* sám o důležitosti první věty novely hovoří a explicitně ji vysvětluje – Marie cítí ve svém životě změnu, kvůli níž se již nepoznává, stal se z ní totiž jiný člověk.⁵⁵

Ve Vorlíčkově filmu se v úvodní scéně setkáváme s podobným obrazem – Marie se upravuje před zrcadlem. Skrze to pozoruje svého muže Jaroslava, jak ukládá ke spánku jejich dvě děti, kontroluje svůj účes, zkoumá si také vrásky na čele a kolem očí. Na okamžik se i podívá na své oči a přitom nespokojeně krčí čelo – zřejmě se nepoznává, stejně jako v knize, není to ovšem explicitně řečeno. Domněnku, že se filmová Marie dívá spíše na své oči než do svých očí, potvrzuje i Marie z knihy. „*Dřív jsem se tam [do zrcadla] taky dívala, ale dívala se jenom na vlasy při česání a na rty při líčení a na zuby při čištění a na řasy, jestli jsou dlouhé, a na oči, jestli jsou hezké, ale*

⁵⁴ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 7.

⁵⁵ KLIMENT, Alexandr. *Tři žíně: Rozhovor Jany Klimentové a Štěpána Klimenta*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-364-0. S. 106.

nikdy do nich, nikdy do nich.“⁵⁶ Divák však může ženin pohled do zrcadla vnímat pouze jako nespokojený pohled na své stárnutí. Pokud je ovšem seznámen s Klimentovou literární předlohou, jeho interpretace této scény nemusí být takto stereotypní.

V souvislosti s hledáním své identity si knižní postava Marie uvědomuje existenci dvou světů, jeden z nich nazývá malým a druhý velkým světem. Marie tyto světy nejprve demonstruje na svém manželovi Jaroslavovi. „*Stal se mistrem, stal se zlepšovatelem, člen výboru, předseda komise, měl svůj velký svět a vždycky můj obdiv. Já jsem byla s dětmi jeho malý svět.*“⁵⁷ Jaroslav má světy oba, svůj velký, kterým je pro něj továrna a jeho život v ní coby strojního inženýra, i svůj malý svět, který představuje jeho rodina a domov.

Marie a Jaroslav jsou manželé již deset let. Seznámili se v továrně, kde tehdy oba dva pracovali, časem v sobě našli zalíbení a po skončení války se vzali. Jednalo se tedy o manželství z lásky a Marie v knize vypovídá, že byla pyšná, že oba věděli, co chtějí a kdy přesně to chtějí. Nyní však cítí, že se láska z jejich vztahu vytratila. „*Z lásky mám jen koncovku -ová. Z muže vizitku na dveřích.*“⁵⁸ Marie je však z této změny nešťastná a neustále přemýšlí, čím je změna způsobená. Mezi manželi se vytvořila propast – nemají si co povědět, a když zrovna ano, nenaslouchají si. „*Jsmo dvě rádia v jedné místnosti, vysíláme na sebe, nikdo neposlouchá.*“⁵⁹

Ve filmu působí Marie s Jaroslavem na první pohled jako typický manželský pár po několika letech manželství. Hned v úvodní scéně vidíme, že ačkoliv mají dvě malé děti, vyrážejí večer společně do kina a poté do restaurace, aby se společně pobavili a zatančili si. Ačkoliv se může zdát, že jejich snaha trávit čas jen spolu bez dětí je odrazem jejich vzájemné lásky, zjišťujeme, že něco není v pořádku. V kině Marie položí svou ruku na manželovu, on se po chvíli pohne a ruku ze sevření záměrně vysmýkne. Cestou z kina konverzace mezi postavami vážne, později při tanci dokonce dochází k absolutnímu nepochopení, když se Marie snaží Jaroslavovi říct, že o jejich vztahu dlouho přemýšlela a má strach. Jaroslav si ovšem její strach spojí se zprávami o zemětřesení, které v kině viděli, a namítá, že je nesmyslné se bát o jejich zdraví.

Knižní i filmový manželský pár se postupně odcizuje. V knize je krize manželství zobrazována především skoky na časové ose. Marie často popisuje, jaký byl jejich vztah s Jaroslavem v minulosti a jaký je nyní. „*Byl rád, že se měl kam vracet. Roky jsem mu*

⁵⁶ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 147.

⁵⁷ Tamtéž, s. 13.

⁵⁸ Tamtéž, s. 8-9.

⁵⁹ Tamtéž, s. 27.

otvírala. Roky jsem neotvírala nikomu jinému. [...] Ted' už u nás zvoní jenom listonoš a plyn. Nikdo jiný. Jaroslav si našel v kapse svůj klíč.“⁶⁰ Ve filmu však žádnou retrospektivu nevidíme, nemáme šanci nahlédnout do minulosti, v níž si pár připadal ještě spokojený. Z filmu tedy nelze rozpoznat, zda manželství Marie a Jaroslava bylo někdy šťastné, a proto se může divák domnívat, že vztah obou postav byl již od svého začátku takový, jaký je divákovi předkládán nyní.

Jaroslav netráví noci doma, je zahlcen prací, Marie zůstává často sama jen s dětmi a má tušení, že si její muž našel někoho jiného. V knize i ve filmu je toto podezření vyřčeno (v knize pouze v Mariiných myšlenkách) během Jaroslavova odchodu z bytu, údajně kvůli práci, uprostřed noci. „*Věděla jsem, že se nejde nikam radit, všechny svoje věci nechal v pokoji.*“⁶¹ Marie se pokusí Jaroslavovi v odchodu zabránit, zastoupí mu dveře vlastním tělem. Po chvíli ovšem rezignuje a východ z bytu uvolní: „*A Jaroslav stál přede mnou, muž v zimníku před ženou s rozpuštěnými vlasy. Příliš jsem se odvážila. Poznala jsem, všechno je ztraceno. Nemůžu přece milovat zimník.*“⁶² Ve filmu Marie taktéž brání manželovi v odchodu vlastním tělem, Jaroslav se vymlouvá, že se musí jít ještě poradit s inženýrem z práce a Marie odvěti: „*Prosím tě! Nejsem malá nebo slepá.*“⁶³

Vztah manželů se od té chvíle stále více rozpadá. Ve filmu má rozpad mnohem rychlejší spád, což je samozřejmě pochopitelné, z důvodu časových. Médium filmu musí příběh zestručnit, aby byl výsledný narativ svou délkou pro diváka únosný, a také lákavý, jak jsme si vysvětlili v kapitole o filmovém narativu. Odcizení mezi postavami je zobrazováno krátkými konfrontacemi, při kterých si partneři navzájem nerozumí, a především nepřítomností Jaroslava v jejich společném domově. Jaroslav nakonec rodinu opouští úplně a přiznává Marii, že navázal nový vztah se zdravotní sestrou Zdenkou. Ve filmu konfrontace probíhá jiným způsobem – Jaroslavovi je komunikace s Marií nepříjemná, a proto se jí vyhýbá. Nový vztah explicitně nepřiznává, pouze jej naznačuje větou: „*Za celý rok jsem neměl pocit, že tě podvádím, že dělám něco špatného.*“⁶⁴ Poté se již domů nevrací, Marii pouze nosí peníze a sám si jednou přijde do bytu vyzvednout oblečení.

⁶⁰ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 15.

⁶¹ Tamtéž, s. 20.

⁶² Tamtéž, s. 21.

⁶³ *Marie* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964. Čas 0:18:58.

⁶⁴ Tamtéž, čas 0:36:41.

Manželská krize se samozřejmě odráží i na dětech – nejen na vztahu mezi rodiči a dětmi, ale také na chování samotných dětí. „*Dřív jsem si s dětmi hodně povídala. Teď jsem radši, když spí. Jsem nervózní, začínají se nepříjemně ptát.*“⁶⁵ Každé z dětí vnímá situaci odlišně a je s nimi v obou médiích také odlišně zacházeno. V knize i ve filmu ovšem zůstávají s Marií v jejím malém světě.

Marie si uvědomuje, že ona má svět pouze jeden – malý svět s Jaroslavem a dětmi. Její muž jí navíc z tohoto malého světa mizí. „*Z toho malého světa mi ho najednou někdo vyškrtl. Ten jeho velký mu zůstal. Mně ten malý už ne a žádný velký já nemám.*“⁶⁶ Marie byla zvyklá se celé své manželství soustředit pouze na svou rodinu. Když se s Jaroslavem seznámili, měla Marie ještě svou práci – pracovala v továrně, stejně jako on. Když se ovšem narodily děti, stala se ženou v domácnosti a náplň jejího dne se zúžila na uklízení, vaření a péči o děti.

Její velký svět skončil společně s prací, avšak o to víc Marie velebila svůj malý svět. Nikdy dřív ji nenapadlo, že by potřebovala i velký svět. Knižní Jaroslav jako by situaci předvídal dlouho předtím, než nastala. „*Jsi tady pořád sama mezi čtyřmi stěnami, [...] copak nemáš žádné kamarádky, nikam nechceš jít? Jenom s tebou, jenom s tebou! Ale já budu mít pořád míň času, jsi hodná, tolik na mne myslíš, víš, jak tě za to mám rád, ale až budou děti ve škole, nebude ti tady smutno?*“⁶⁷ V okamžiku, kdy se s Marií setkáváme prostřednictvím knihy my, je již vše jinak. Marie pocítuje změnu. Její malý svět se proměnil a ona v něm není šťastná jako kdysi. „*Myslela jsem jenom na Jaroslava a na jeho děti, a s radostí a s chutí, teď myslím taky na Jaroslava a na jeho děti, ale je mi smutno.*“⁶⁸ Filmová Marie se o myšlence dvou světů nezmiňuje, své kamarádce Věře však potvrzuje, že po narození dětí s prací v továrně skončila a stala se z ní žena v domácnosti. Věra ovšem žije v úplně jiném světě než Marie, žije totiž ve velkém světě. Věra je Mariiným naprostým opakem – nemá manžela ani děti, pracuje a za peníze se obklopuje věcmi, které jí dělají šťastnou. Marie se dokonce zmíní, že Věru obdivuje za to, jakou energii v sobě má.

Marie ve svém malém světě funguje pouze jako manželka a matka. Stejně jako dřív vaří, uklízí, žehlí, ale něco je jinak, něco je špatně, něco chybí. Marie si myslí, že to, co schází, je láska, nicméně neuvědomuje si, že místo hledání ztracené, zmizelé lásky hledá především sama sebe. Respektive Marie si vůbec neuvědomuje, co přesně

⁶⁵ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 11.

⁶⁶ Tamtéž, s. 13.

⁶⁷ Tamtéž, s. 32.

⁶⁸ Tamtéž, s. 33.

hledá. „Šla jsem ven, ale ono to nejde jít jenom tak ven, co venku. Asi jsem někoho hledala, nějaké lidi. Kde se sejdu u stolu s lidmi, bez knedlíků, porodů a voňavek? Neznám takové lidi a takové místo.“⁶⁹ Hlavní hrdinka vystupuje za hranice svého malého světa, který pro ni představuje její domov, a doufá, že ve velkém světě nalezne to, co jí schází.

Velký svět je pro Jaroslava specificky pracovní prostředí, nicméně Marie žádnou práci nemá, a proto pro ni velký svět začíná všude za hranicemi malého světa. Když se tedy Marie vydává do ulic Prahy, prozkoumává podniky, plakáty a ulice. Stejně tak je tomu i ve filmu. Filmová Marie se prochází ulicemi Prahy, prohlíží si výlohy a pozoruje vlaky na trati. V tomto velkém světě potkává výše zmíněnou Věru, kamarádku a bývalou kolegyni, s níž se nějaký čas neviděla, a jejího bratra Jendu.

Úplně poprvé se Marie a Jenda setkají skrze zpětné zrcátko automobilu, který Jenda řídí a do kterého Marie přistoupila na žádost své přítelkyně Věry. Poté se Marie zaměří na pohyb, který řidič vozu udělá. „Muž u volantů si pravou rukou nastavil zrcátko, dívala jsem se do toho zrcátka, nechci se zase dívat na sebe, copak tomu neujedu, ale v zrcátku jsem viděla jinou tvář, byla milá, [...]“⁷⁰ Marie opět zdůrazňuje, že je jí pohled do zrcadla nepříjemný, nicméně tentokrát v něm nenachází samu sebe (ani svůj odraz, který by nepoznávala), ale Jendovu tvář, již popisuje jako milou.

Jenda pro Marii představuje dočasný únik z jejího malého světa, od problémů, kterými si s manželem prochází. Prvně se Marie cítí provinile, že navázala vztah s jiným mužem, nakonec se ovšem dozví, že i Jaroslav má nový vztah, a tak se s Jendou vidá i nadále. Marie tráví čas s Jendou na výletech za městem, dál od jejího malého světa, a zpočátku se zdá, že tento nový vztah je po všech stránkách ideální – to je ostatně naznačeno již během prvního setkání obou postav, při němž se Jenda projeví jako někdo, u koho by Marie mohla nalézt pochopení: „Já myslím, paní Marie, že vám rozumím“⁷¹.

Ačkoliv si Marie buduje vztah s Jendou, a tím potažmo buduje i svůj velký svět, v myšlenkách stále uniká do světa malého, k Jaroslavovi nebo k dětem. Ve filmu je to naznačeno například zvukem projíždějícího vlaku, který sílí, zatímco Marie leží na hrázi rybníka s Jendou a má zavřené oči. Motiv vlaku je spojen s jejím mužem Jaroslavem, který je strojní inženýr a pracuje ve vagónce. Ačkoliv ve filmu nám není umožněno

⁶⁹ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 30.

⁷⁰ Tamtéž, s. 33.

⁷¹ Tamtéž, s. 35.

nahlédnout do Mariiných myšlenek, kniha naopak téměř nenechá čtenáře z jejích myšlenek uniknout. V tomto asociativním proudu ženských myšlenek je tedy velmi snadné sledovat, kdy prožívá určitou situaci, ale myšlenkami je jinde. „*Zapadlo slunce, obzor měl na hlavě Jirkovu čepici. Opřela jsem se Jendovi o rameno.*“⁷²

Marie však v myšlenkách neutíká jen z velkého světa do malého, ale i naopak. „*Děti chtěly hrát „člověče, nezlob se“, už jsme spolu dlouho nehráli, házeli jsme všichni jednou kostkou, každý z nás postrkoval jiného panáčka, já měla zeleného. Myslela jsem na cestu mezi poli, už je zelená tráva, stálo na ní zelené auto.*“⁷³ Zelená barva a zelené auto je spojeno s Jendou, který takové auto vlastní. V černobílém filmu je motiv zelené barvy nahrazen jiným motivem, ten však více rozebereme v analýze postav.

Mariino hledání identity se společně s komplikovanou životní situací, ve které se ocitá kvůli rozvodu s Jaroslavem, mileneckému poměru s Jendou a čím dál náročnější péči o děti, projevuje na jejím psychickém stavu. Knižní Marie je již od počátku příběhu lehce dětinská, svědčí o tom nejen asociativní tok jejích myšlenek, ale také způsob jejího nahlížení na svět. Nejprve se jedná pouze o myšlenky na pohádkové bytosti, vzpomínání na dětství, hravé a nesmyslné opakování slov a neporozumění cizí terminologii, jako například v situaci, kdy Marie vzpomíná na nápis *Veškeré subskripce se odmítají*, jež vídala jako malá: „*Nevěděla jsem, co je to subskripce, říkala jsem u skřipce [...]*“⁷⁴ V některých situacích si Marie své naivní chování uvědomuje, nikdy mu však nepřikládá hlubší význam. „*Vzala jsem mu svou ruku, prst jsem si dala do úst. Bylo to směšné. Jsem jako malá.*“⁷⁵ Návraty do dětství či dětinské jednání se však objevují většinou během okamžiků, kdy si Marie prochází nějakou nepříjemností – na přeformulování slova subskripce vzpomíná po konfrontaci se sousedkou Kadlecovou a prst si cucá, když jsou s Jendou na jejich třetím společném výletě a Jenda nečekaně vezme její ruce do těch svých.

Ve chvílích, kdy jsou děti u své babičky, Mariiny maminky, a kdy se Marie cítí opuštěně, přemýšlí, co si počne se životem. Připomene se jí také nepříjemný rozhovor s Kadlecovou a uvědomuje si, že její vztah s Jaroslavem již nemusí být nikdy jako dřív. V této situaci Marie projeví touhu stát se opět dítětem a od všech problémů utéct, nejlépe do nějaké klidné, téměř pohádkové idyly, kde nemusí o ničem rozhodovat, na

⁷² KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 49.

⁷³ Tamtéž, s. 50.

⁷⁴ Tamtéž, s. 44.

⁷⁵ Tamtéž, s. 47.

nic nemyslet a s nikým nemluvit. „[...] *jen kdyby si pro mne poslala nějaká babička, jako pro moje děti, třeba by se to tady zatím zase dalo do štěstí. Šla bych s babičkou, sedla bych si u ní za stůl, věděla bych, tady jsem doma. Babička má zástěru, je modrá, takové je noční nebe, přikryje celou zem, ruce jí voní marjánkou. Jen se posad', víc by neřekla, na nic by se neptala, nikdo by ode mne nic nechtěl, nikam bych se nemusela koukat, ani sama na sebe, mohla bych si nechat hlavu na ruku.*“⁷⁶

Můžeme také opět vzpomenout na první větu Klimentovy novely, ve které Marie přiznává, že v zrcadle nepoznává své oči. O možnosti, že Marie trpí poruchou osobnosti a že se v její mysli ukrývá i někdo jiný, se zmiňuje explicitně i ona sama: „*Někdo ve mně o mně najednou ví. Ráda bych věděla, co o mně ví.*“⁷⁷ Nakonec se ukáže, že Mariina mysl skutečně rozštěpená je a v sedmé kapitole se k životu probudí její druhé já – Ema. Ema je Mariiným přesným opakem – Marie je manželka a matka dvou dětí, musí se starat, být rozumná a chovat se zodpovědně, kdežto Ema je hravá, nespoutaná a naivní. Ema je totiž dítě, které spalo uvnitř Marie a nyní se probudilo k životu, přesněji jej k životu probudila velmi stresující situace, kterou Marie prožije s Jendou, když jsou společně na výletě, jejich auto se porouchá a oni musí přenocovat v hostinci, ačkoliv by Marie měla být doma kvůli dětem. Hrdinka se v této napjaté situaci před usnutím opět uchýlí ke vzpomínkám na dětství, začne opakovat říkanky ze slabikáře a nevědomky si říkanky přeříkává nahlas. Jenda ji uslyší a pošeptá jí, že ji odteď začne oslovovat jako Emu.

Marie si Emu okamžitě spojí se svým dětským já: „[...] *Ema měla zavřené oči, to je ta holčička, ta Ema, utíká, hrajeme si na schovávanou a na babu, en ten ty ky, když se jí narodila Hanička, dva špalíky, ztratila Ema vědomí [...]*“⁷⁸ S vlastnostmi, které Marie svému alteregu připisuje, se pojí i určité jednání, které si Ema smí dovolit, kdežto Marie nikoliv. Marie si tak začíná obhajovat své city k Jendovi jako city, které ve skutečnosti cítí Ema. Marie Emu přijme jako svou součást velmi rychle, protože však má ráda řád, začne Marie organizovat život sobě i jí. „*Ema bude mít mísu plnou pampelišek, Marie děti. Marie bude vychovávat děti, ať se Marie nestará o Emu. Ale Ema se musí starat o Jendu. Protože Ema má Jendu ráda. A Marie má ráda Jaroslava.*“⁷⁹

⁷⁶ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 58.

⁷⁷ Tamtéž, s. 14.

⁷⁸ Tamtéž, s. 115.

⁷⁹ Tamtéž, s. 126-128.

Stejně jako rozdělování světa na velký a malý je i Ema další překážkou v Mariině cestě za sebepoznáním. A stejně tak jako Marie pochopí, že existuje pouze jeden velký svět, tak nachází potřebu sjednotit i své dvě já, aby mohla zjistit, kým ve skutečnosti je ona sama. Marie si uvědomuje, že ani ostatní ji nevnímají jako dvě osoby: „[...] *on se neptá, jestli jsme dvě, mám jen jedno tělo a dvě, dvě mám jenom ruce* [...]“.⁸⁰ A proto i Marie přestane svůj život dělit ve dvě, přestane rozdělovat, jaké povinnosti přísluší Marii a jaké Emě, a nechá obě své osobnosti, aby existovaly ve vzájemné harmonii, protože cítí, že je důležité „[...] *domluvit s lidmi kolem sebe i se sebou i s lidmi v sobě, jako moje Ema s Marií a Marie s Emou*“.⁸¹

Nakonec Marie seznává, že ani svět není nutné dále kategorizovat, že neexistují žádné dva světy, ale pouze jeden, ve kterém je obsaženo úplně všechno. „*Protože když skončí přikrývání, jdu tady se svým dítětem, kolem mne je celý svět, lucerna a zase lucerna, hrne se na mne, pampelišky, vagóny a města, nemůžu žít jenom z přikrývání, rameno se vždycky zvedne a vždycky se zvednou moje víčka, kolem sebe mám velký svět. Je jenom jeden svět, není jeden velký a jeden malý. [...] Je jenom jeden velký svět.*“⁸² Tím pochopí, že není potřeba se cítit uzavřená v malém světě a zároveň vzdálená od nějakého většího. Vše je zkrátka jeden velký svět, kterého je i ona součástí.

Ve filmu se neobjevuje ani rozštěpení Mariiny mysli na dvě osobnosti, ani myšlenka dvou světů, jak jsme již předeslali dříve. Je v něm ovšem prezentován motiv klíčů od bytu, ve kterém ústřední rodina bydlí. Klíče spatřujeme ve filmu opakovaně, dokonce jsou zobrazeny i na jednom z filmových plakátů. Představují přístup do domova, a tím i do rodinného kruhu. Mají je Marie i Jaroslav, později je dávají i dětem, když je pouštějí samotné do biografu. Marie dá klíče také Jendovi, a to nejen ve filmu, ale i v knize. „[...] *dala jsem mu Jaroslavovy klíče, jen si sám otevři. Ema ti je může dát, Marie by neměla.*“⁸³ I v knize jsou klíče důležitým motivem, taktéž zdůrazněným – fotografií uvnitř knihy i na její obálce (viz *Příloha 1*).

Klíče, které odemykají dveře do malého rodinného světa, jsou ve filmu symbolem určité intimity. Když do bytu přichází Jaroslav, jenž už zde nebydlí, neodemyká si vlastními klíči, Marie mu jde otevřít. Po jeho odchodu však k bytu přichází Jenda a rozmýšlí se, zda tuto intimitu domova může přijmout za svou a odemknout si sám. Je připraven klíč použít, nakonec se ovšem zarazí a raději zaklepe. Marie po něm uvnitř

⁸⁰ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 131.

⁸¹ Tamtéž, s. 176.

⁸² Tamtéž, s. 131.

⁸³ Tamtéž, s. 126.

bytu požaduje vrácení klíčů, Jenda sice přitaká, nakonec ale zalže, že klíče nechal v jiném saku. Co bylo v této scéně náznakem, se v další potvrzuje – Marie vztah s Jendou ukončuje, opět ho žádá o klíč od jejich bytu. I tentokrát Jenda lže, že klíče nemá, pravděpodobně v naději, že si Marie rozchod rozmyslí. Jenže to se nestane, Marie odchází a nasedá do autobusu. Jenda, ačkoliv na místo setkání přijel svým vozem, autobus dobíhá, vrací Marii klíč bez jediného slova a hned na další zastávce vystupuje. Hlavní hrdinka má tedy opět přístup do svého intimního rodinného světa pod kontrolou.

I knižní Marie vztah s Jendou ukončuje, protože již více netouží po úniku. „*Musím si přece nějak uspořádat život. Uspořádej si ho tady v tom autu, nech to tam dole, ale ne, v autu to nejde, proč by to nešlo, tak se přece odpoutej.*“⁸⁴ Chce ve svém životě opět řád a kontrolu. Tu pro ni vždy představoval Jaroslav, stejně jako s ním spojený motiv vlaku. Pomocí protikladných motivů vlaku a auta Marie ke konci knihy naznačuje, že jí pro život přeci jen vyhovuje více Jaroslav než Jenda. „*Ty bys taky chtěla auto? Podíval se mi do očí. ‚Já ti nějak radši jezdím vlakem.‘ ‚Já taky, já taky.*“⁸⁵ Tímto výrokem, následnými setkáními s Jaroslavem a nově nabytou informací, že jeho vztah se Zdenkou byl taktéž ukončen, se v knize otevírá možnost, že manželská krize bude zažehnána.

Tato možnost zůstává otevřena až do úplného konce. Jaroslav žádá Marii o klíče, aby mohl v bytě pobývat, zatímco ona a děti odjíždějí pryč. Marie sama neví, co se bude dít po jejich návratu, i tak se ale nadějí manželova návratu nenechá rozkolísat a svůj odjezd nezruší. Konec knihy tedy nechává Marii v nejistotě ohledně jejího vztahu s manželem, nikoliv však ohledně toho, kým je. Nalezení vnitřního já je uzavřeno motivem očí, který celou novelu uvozuje – „*Dneska ráno jsem se dívala do zrcadla a byly to moje oči*“.⁸⁶

Během toho, kdy Marie nachází, co skutečně znamená sama pro sebe, zjišťuje také, co pro ni znamená láska. „*A říct si: tohle chci já od tebe a tohle chceš ty ode mě a tohle chceme udělat společně se sebou a se životem, ne ho nechat jenom plynout a pršet vodu, vypršet jako déšť, na který se jenom čeká, když přijdou doby sucha, a před kterým se člověk jenom uschovává, když dlouho padá, [...]. A řekla bych ti, mám tě ráda, protože tě chci mít ráda, nic mě netiskne k zemi ani k tobě, sama jsem udělala krok, protože jsem chtěla, nic mě nedonutilo, žádná odstředivá síla, říkám ti to proto, že*

⁸⁴ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 140.

⁸⁵ Tamtéž, s. 157.

⁸⁶ Tamtéž, s. 170.

*jsi člověk, s kterým souvisím, říkám ti to sama za sebe, za nic a za nikoho v sobě, za žádnou Emu.*⁸⁷ A tak víme, že Mariina postava se ve svém nitru proměnila, posunula se dál. Naučila se být sama za sebe, činit svá vlastní rozhodnutí a především žít sama pro sebe, ne pro někoho jiného.

Ani film neuzavírá příběh jasným koncem. Ačkoliv film je uvozen stejně jako kniha motivem očí, končí motivem klíčů. Postava Jaroslava v něm vůbec nefiguruje, jeho odchod od rodiny působí nezvratně. Marie se vrací z města domů, na chodbě před bytem potkává své děti a všichni společně vcházejí dovnitř. Klíče však zapomenou zvenku v zámku. Nakonec pro ně ovšem dětská ruka zevnitř bytu sáhne, a učiní tak jejich domov opět nepřístupný všem, kteří od něj nemají klíč. Tím mohou obyvatelé bytu dávat najevo, že již nikoho dalšího, komu by klíče věnovali, nepotřebují, ale jsou spokojení v takovém složení, v jakém se doma nacházejí nyní.

Film a kniha tedy vypráví velmi podobný příběh, každé médium se v něm však soustředí na jinou část. Médium filmu prezentuje téma manželského rozpadu s jeho světlými i stinnými stránkami odrážejících se zejména v jednání hlavní hrdinky Marie. Médium knihy předkládá recipientovi příběh soustředěný na ženu a její vnitřní prožitek, který se ovšem netýká pouze manželské krize, ale také významu lásky obecně a hledání svého já ve svém vlastním příběhu oproštěném od ostatních postav. O tuto psychickou proměnu centrální postavy jsme ve filmu bohužel ochuzeni, a právě proto usuzujeme, že filmový narativ prezentuje částečně jiné téma.

⁸⁷ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 159.

4 KATEGORIE UDÁLOSTI

V předchozí kapitole jsme nastínili, jak důležité jsou události pro příběh, a uvedli jsme také, že obvykle jsou vzájemně propojené kauzalitou, tj. vztahem příčiny a důsledku. Vedle struktury příčinné se události běžně řídí také logikou hierarchie. Jak jsme již zmínili, osnova může některé události činit důležitějšími než jiné. Chatman využívá termínů Rolanda Barthesa a takové události nazývá **jádry**. Významná událost, tedy jádro, „[...] posouvá osnovu tím, že vznáší a zodpovídá otázky. Jádra představují momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Jsou to [...] rozcestí, na nichž se určuje, kterými ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat“.⁸⁸ Ačkoli jsme předeslali, že osnova si může dovolit vše, tak nemůže vynechat z vyprávění jádro, aniž by tím narušila logiku celého narativu.

Úplně vypuštěna smí být událost méně důležitá, kterou Barthes nazývá **satelitem**⁸⁹. Satelit být vynechán může, logika děje zůstane zachována, avšak znamená to ochuzení narativu po stránce estetické. „Satelity s sebou nenesou možnost výběru, pouze rozvíjejí rozhodnutí, k nimž došlo v jádrech. Nutně předpokládají existenci jader, nikoli však naopak. Jejich funkcí je vyplňovat, rozvádět a doplňovat jádra; obalují prostě kostru masem.“⁹⁰ Pro příběh a jeho význam jsou sice postradatelné, avšak jejich přítomnost je žádoucí. Pomáhají navodit atmosféru, vykreslit jednání a povahu postav a dodávají celému dílu na komplexnosti.⁹¹

V příběhu Marie ze stejnojmenné novely a z filmové adaptace této knihy můžeme samozřejmě nalézt jak události typu jádro, tak události typu satelit. Díky naší předchozí analýze příběhu jsme seznali, že příběh knižní se od toho filmové liší v tématech, kterým věnuje hlavní pozornost. Proto můžeme předpokládat, že i jednotlivým událostem bude každý narativ věnovat jinou míru pozornosti, a tudíž není vyloučeno, že některou z událostí budeme v knižním narativu kategorizovat jako jádro, ve filmovém však bude pouze satelitem či naopak.

⁸⁸ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 54.

⁸⁹ Takto překládá tento jev Chatman z originálně francouzského „catalyse“. Pokud by bylo využito překladu ve formě „katalyzátor“, mohlo by dojít k mylnému výkladu funkčnosti daných událostí, a sice by užití tohoto termínu evokovalo dojem, že by takto označovaná událost byla v kauzálním řetězení událostí nepostradatelnou.

⁹⁰ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 55.

⁹¹ Tamtéž, s. 54-55.

4.1 Události typu jádro

Události typu jádro jsou zásadním zdrojem recipientovi interpretace příběhu. Pokud jsme tedy Klimentovu novelu a Vorlíčkův film interpretovali jako nositele odlišného tématu, je pravděpodobné, že i v prezentaci důležitosti událostí se daná díla budou lišit. Na základě Chatmanovy teorie se pokusíme určit události, které mají funkci jádra v obou narativěch, ale také takové události typu jádro, jimiž se jednotlivé narativy vzájemně odlišují.

Knížní *Marie* tematizuje ve svém příběhu především psychický prožitek ženy ovlivněný ztrátou vlastní identity a změnami způsobenými v oblasti lásky. Proto budou významné události spojeny především s postavou hlavní hrdinky, popř. také s postavami, k nimž chová hluboké city. Mezi významné události v novele bychom tedy zařadili tyto:

- Marie nepoznává sama sebe
- Jaroslav odchází v noci z bytu a Marie se mu pokouší zabránit
- Konfrontace se sousedkou Kadlecovou
- Marie a Jaroslav mají rozhovor na hradbách
- Jaroslav se stěhuje od rodiny
- Marie potkává Věru a díky ní i Jendu
- Marie navazuje s Jendou intimní vztah
- Marie a Jenda mají autonehodu
- V Mariině mysli se probouzí Ema
- Marie sjednocuje své myšlenky (o dvou světech, o Marii a Emě, o lásce)
- Marie se rozchází s Jendou
- Jaroslav se rozchází se Zdenkou
- Marie poznává sama sebe
- Marie cítí naději na záchranu manželství, i přesto odjíždí s dětmi na prázdniny

Filmový narativ se oproti tomu soustředí více na zobrazení průběhu manželské krize a činí tak skrze postavu Marie. V příběhu bude tedy pravděpodobně více jader, v nichž budou dominovat postavy manželského páru, tedy nejen Marie, ale i Jaroslav. Ani Jenda ovšem nemůže být z příběhu vynechán, jelikož jeho postava jasně narušuje vztah mezi manželi. Jako události typu jádro tedy ve filmu kategorizujeme tyto:

- Marie a Jaroslav si nerozumí

- Jaroslav odchází v noci z bytu a Marie se mu pokouší zabránit
- Marie a Jaroslav mají rozhovor na hradbách
- Jaroslav se stěhuje od rodiny
- Marie potkává Věru a díky ní i Jendu
- Marie navazuje s Jendou intimní vztah
- Děti se ptají po otci
- Marie se rozchází s Jendou
- Marie zůstává sama s dětmi

Jak je patrné z obou výčtů, řada událostí typu jádro je společná pro obě vyprávění.

Jedná se o následující události:

- Jaroslav odchází v noci z bytu
- Marie a Jaroslav mají rozhovor na hradbách
- Jaroslav se stěhuje od rodiny
- Marie potkává Věru a díky ní i Jendu
- Marie navazuje s Jendou intimní vztah
- Marie se rozchází s Jendou

Tyto události jsou oběma narativy prezentovány velmi podobně, jak jsme si již popsali v rovině příběhu. Tvoří základní osnovu příběhu v obou médiích, nicméně jak jsme se dozvěděli v předchozí kapitole, interpretace příběhu se v knize a ve filmu liší. Jsou to tedy právě události, v nichž se obě vyprávění liší, které v jednotlivých narativech zdůrazňují odlišné téma.

Jako jádra jsme všechny zmíněné události definovali na základě Chatmanovy teorie, že události typu jádro představují v příběhu rozcestí. Kdyby se některá z těchto událostí odehrála jinak nebo neodehrála vůbec, příběh by byl v obou narativech pozměněn a vyvíjel by se jinak. Mohlo by se také stát, že jeho zakončení by bylo úplně odlišné – například Marie s Jaroslavem by se nerozvedli, Marie by nepotkala Jendu, nebo by se Marie s Jendou nerozešla, ale nakonec by se za něj provdala.

4.2 Události typu satelit

Stejně jako události typu jádro, i události typu satelit se v jednotlivých vyprávěních liší, aby podpořily reprezentování příběhu v daném médiu. V novele jsou satelity použity, aby dotvářely obraz Mariiny mysli, její proměny a pomohly čtenáři ve ztotožnění se s hlavní hrdinkou. Jsou také častěji spojeny s postavami dětí, jejich babiček, sousedky Kadlecové a doktora Hájka. Ve filmu se satelity také pokouší recipientovi nastínit

pocity centrálních postav během psychicky náročné životní situace, nečiní tak za pomoci slov jako verbální narativ, ale především pohybem kamery, zvuky a překvapivým střihem.

Nejen události typu jádro se mohou ve stejné podobě vyskytovat v obou vyprávěních, i události méně významné, tedy satelity, mohou natolik dobře vytvářet atmosféru, že jsou použity nejen v knize, ale i v její filmové adaptaci. Takovým příkladem je scéna, v níž Marie nese špinavé prádlo do čistírny a vyslechne přitom rozhovor jiných žen, které si stěžují na své manželi: „*Já z něho mám jen ty špinavý montérky. ‘,Prosím vás, snad taky vejplatu, ne?’ ,Výplatu? Jen ty montérky, víc nic ‘*“.⁹² (film, 0:13) V knize se sice vyskytuje pasáž o Marii nesoucí prádlo do čistírny, nicméně zmínku o montérkách najdeme na předchozí stránce, když Marie přemýšlí o změně chování svého muže. „*Už mi nic nenosí pro radost. Nosí mi jenom špinavé montérky a výplatu.*“⁹³ Obě události tak ve svých narativech dotváří atmosféru rutinního života manželek.

Většinou se ovšem nejedná o co nejpřesnější přenesení knižního satelitu na filmové plátno. Události jsou v několika případech zredukovány a ve filmových scénách se vyskytují doslovné nebo minimálně pozměněné opakující se repliky z knihy. Dokladem je kupříkladu scéna, kde Marie a Jaroslav vedou debatu o jejich společném životě na procházce městem. Marie poukazuje na jejich vzájemné odcizení a říká, že už spolu jen bydlí. Jaroslav odvětlí: „*To je život.*“⁹⁴, což je věta opakující se i v knize, nicméně ne přímo v této situaci. V novele ji Marie prezentuje čtenáři jako větu, kterou říkají lidé kolem ní jako odůvodnění negativních událostí života.

⁹² *Marie* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964. Čas 0:13:07.

⁹³ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 11.

⁹⁴ *Marie* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964. Čas 0:35:45.

5 KATEGORIE POSTAVY

V knize *Naratologie* s podtitulem *Strukturální analýza vyprávění* od kolektivu tří autorů, Kubíčka, Hrabala a Bílka, kteří navíc vycházejí i z knih Seymoura Chatmana a Daniely Hodrové, lze najít praktický a přehledný výklad toho, co znamená pojem **postava**. Postava je jeden z několika důležitých prvků, bez nichž by příběh nemohl existovat, a je propojena s událostí.⁹⁵ Pro narativ je zapotřebí jak postav, tak událostí, a je pouze na autorovi (a cílové skupině, pro kterou své dílo primárně tvoří), kdy se zajímá o jeden prvek více než o druhý. V narativu se zkrátka události bez postav „neobejdou“. Můžeme namítat, že existuje varianta opačná, a sice že v textu můžeme najít postavy bez událostí, například v charakteristice, nicméně i na tento argument je Chatman připravený a dodává, že v takových případech se ovšem nejedná o narativ.⁹⁶

Kolektiv autorů v publikaci *Naratologie* navrhuje dva způsoby, jak provést teoretickou analýzu postavy narativních textů – mimetický a sémiotický. Mimetický koncept chápe fikční svět narativu jako napodobení světa reálného, což v důsledku znamená, že i postavy z příběhu jsou ve skutečnosti napodobením reálných lidí. „*Postavy jsou pak analyzovány jako něco, k čemu text referuje, co leží mimo text, v dosahu interpretace, a dožadují se proto čtenářské aktivity konkretizace, která však směřuje za hranici textové sémiózy.*“⁹⁷ Oproti tomu sémiotický koncept pojímá postavu stejně jako strukturalisté, tj. jako funkci. V rámci tohoto přístupu je text pojímán jako uzavřený umělecký konstrukt, přičemž postavy neodkazují k něčemu za hranicemi tohoto konstruktu, ale jsou jeho funkční součástí. Postavy jsou tedy považovány za pouhé jazykové výrazy, za specifické znaky literární komunikace. Fikční figury tedy dle druhého z přístupů nemají „[...] *reprezentovat skutečnost, ale plnit svou úlohu v rámci narativního světa* [...]“.⁹⁸

Kubíček, Hrabal a Bílek ovšem zmiňují, že hranici mezi těmito dvěma přístupy k analýze literární postavy nelze považovat za striktní a neprostupnou. Kolektiv autorů pak vychází z teorie rétoricky zaměřeného naratologa James Phelan, jenž se pokusil za pomoci svého návrhu o komplexním pojetí postavy tyto protichůdné přístupy sjednotit. Svou komplexní analýzu postavy činí za pomoci tří dimenzí, které se navzájem doplňují

⁹⁵ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 57.

⁹⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2. S. 117-118.

⁹⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 58.

⁹⁸ Tamtéž, s. 60.

a prostupují. Jedná se o dimenzi mimetickou, syntetickou a tematickou. „*Výhodou Phelanova návrhu je jeho analytický a interpretační potenciál a současně skutečnost, že neruší textovou identitu postavy a neotevívá text a narativní svět destruktivnímu psychologizování.*“⁹⁹

Mimetická dimenze pojímá postavu přesně opačně, jako odkaz ke skutečným osobám ve skutečném světě, čímž čtenáři umožňuje, aby se s postavou ztotožnil. Čtenář tak využívá svých zkušeností z reálného života k interpretaci dané literární postavy. Syntetická dimenze v sobě obsahuje textové znaky, které tvoří postavy a zároveň neodkazují ke skutečné osobě. Upřednostněním této dimenze při vytváření postavy je dán důraz na analýzu samotného aktu psaní, a postava (a její svět) je interpretována jako soubor prvků, jež společně vytváří umělý konstrukt. Zároveň bychom během takového interpretace zůstali plně soustředěni pouze na fikční svět a jeho pravidla a oprostili bychom se od světa reálného. Třetí a poslední dimenze je nazvána tematickou dimenzí, což odkazuje ke skutečnosti, že postava slouží k tomu, aby zobrazovala určité téma. Její užití je funkční, její umístění v textu tedy není náhodné. Zvýraznění této dimenze postavy je typické například v didaktických textech, budovatelských románech nebo v populární literatuře, v níž „[...] *dochází k maximálnímu zjednodušení této dimenze a k jejímu zploštění tak, aby postava byla co nejjednoznačnější a téma, kterého je nositelem, se tím stalo co nejzřetelnější.*“¹⁰⁰ Phelanova teorie říká, že v každé postavě jsou obsaženy všechny tři výše uvedené dimenze, z nichž autor může některou zvýraznit, aby tím podpořil svůj textový záměr.¹⁰¹

Při analýze literární postavy se ovšem nelze spokojit pouze s posuzováním dimenzí, kterých autor pro vytvoření oné postavy využil více či méně, ale je třeba se soustředit také na výstavbu dané postavy, tj. na její charakterizaci. Jednotlivá rozlišení na způsoby, jakými lze postavy vystavět, pak mohou sloužit k jejich typologizaci, což vede u jednotlivých typů postav k přiřazení funkce. Návrhů, jak postavy typologicky roztrdit, je několik – např. Forster mluví o postavách plochých a kulatých, Daniela Hodrová o postavách definicích a o postavách hypotézách, existuje samozřejmě i obecnějších dělení na postavy hlavní a vedlejší, kladné a záporné, statické a dynamické či jednoduché a komplexní.¹⁰² „*Podobných typologií, které vždy zvýrazňují*

⁹⁹ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 62.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 63.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 57-63.

¹⁰² Tamtéž, s. 66-67.

určitý funkční rys postavy, by bylo možné uvést celou řadu. Soustředíme se tedy spíše na způsob, jak postava povstává do existence, tedy na její charakterizaci.“¹⁰³

Při výstavbě postavy, tedy charakterizaci, se užívá mnoha prostředků literárního zobrazení. V první řadě postava nabývá existence za pomoci řečového aktu pojmenování. Postavu lze vyobrazovat aktivitou vypravěče či jiných postav skrze přímou charakterizaci, tedy to, co o ní vypravěč či jiné postavy přímo prozradí. O postavě se ale můžeme dozvídat také skrze nepřímou charakterizaci, tedy tak, že vypravěč ani jiné postavy danou postavu explicitně nepopisují, místo toho jsou využity prostředky, za jejichž pomoci recipient dochází k vlastním názorům a závěrům o tom, jaká postava je. Mezi prostředky nepřímé charakterizace patří například jednání postavy, její vzhled, oblečení a prostředí, ve kterém se pohybuje.¹⁰⁴ V obou analyzovaných narativech se setkáváme s oběma způsoby prezentování postavy, převládají ovšem prvky nepřímé charakterizace. Marie o sobě nesděluje fakta přímo, recipient se sám podílí na interpretaci její osobnosti na základě sledování jejího jednání, interakce s jinými postavami, a především proudu jejích myšlenek. I zbylé postavy analyzujeme převážně podle jejich činů, dialogů a reakcí, málokdy je nám předkládán jejich fyzický popis nebo přímá charakteristika jejich rysů, ať už jimi samými nebo dalšími postavami.

5.1 Marie (a Ema)

Marie je třicetiletá žena v domácnosti, manželka strojního inženýra Jaroslava a matka dvou dětí, Haničky a Jirky. Fyzický popis Mariiny postavy v knize nenajdeme, dozvíme se pouze, že Marie má tmavé oči a delší vlasy – zmiňuje se, že jsou někdy rozpuštěné, většinou však svázané: „[...] *svázala jsem si vlasy, dala jsem si na ně taky šátek*“.¹⁰⁵ Ve filmu je fyzický vzhled hlavní hrdinky určen herečkou – roli Marie ztvárnila Blažena Holišová, která měla také tmavé oči a delší vlasy. Více než na Mariin zevnějšek je však v obou médiích dán důraz na vnitřní prožitek této postavy, na její psychické rozpoložení.

Mariino příjmení v knize ani ve filmu řečeno není, ani příjmení ostatních postav nejsou zmíněna, s výjimkou postav doktora Hájka a sousedky Kadlecové, jež se vyskytují pouze v knize a řadí se mezi postavy okrajové. Dle Daniely Hodrové je jméno

¹⁰³ KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 67.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 67-70.

¹⁰⁵ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 12.

postavy velmi důležitou složkou nejen charakteru oné postavy, ale celého díla, ve kterém se postava vyskytuje. V některých případech samozřejmě nemusí mít jméno hluboký význam, vždy je ale výběr jména autorem motivovaný. Motivace pro pojmenování postavy může být různého druhu, může se jednat i o zdánlivou nemotivovanost, i ta ale může mít pro příběh svůj opodstatněný význam.¹⁰⁶ „[...] *jméno postavy, i to nejobyčejnější a zdánlivě nepříznačné, je literárním dílem různým způsobem motivováno, a to právě celkem, k němuž patří, a poetikou, jejíž je součástí.*“¹⁰⁷

Jméno hlavní hrdinky Marie je typické české ženské jméno, v době vydání novely dokonce jedno z nejpoužívanějších.¹⁰⁸ Můžeme tedy předpokládat, že zvolením klasického jména Marie je zajištěna její autentičnost, ba dokonce všednost. Mariino chybějící příjmení zároveň neevokuje jedinečnost, ba naopak spíše davovost a anonymitu – Marie je hrdinkou zastupující všechny obyčejné ženy, které se s ní jako čtenářky či divačky mohou snadno ztotožnit. Mariin příběh tedy není příběhem jen jedné ženy, ale naopak se podobá osudu mnoha žen. Hodrová tuto hypotézu potvrzuje, když prohlašuje, že jméno „[...] *bez zvláštní vazby ke svému nositeli, tedy neliterární, mělo být v dílech s realistickou poetikou další zárukou věrohodnosti, autenticity. To ovšem ve svém důsledku znamenalo, že jméno bylo ve vztahu k postavě v zásadě čímsi vnějším, indiferentním, jak tomu je mezi nositelem jména a jménem mimo literaturu, ba dokonce bylo ještě víc vnější než oděv. Tím ovšem nemá být řečeno, že by podobné jméno nevypovídalo: všední jméno bylo znakem všední postavy [...]*“¹⁰⁹

Oproti tomu jméno Ema, Mariina druhého já, je zde postaveno do kontrastu ke jménu Marie, stejně jako jsou v knize do kontrastu postaveny charaktery obou žen. Ema je pojmenována na základě připomínky dobového dětského slabikáře, v němž se opakuje „Máma má maso, Ema má mísu“ – výběr jména byl pro vypravěče tedy částečně omezen, pokud chtěl zachovat spojitost mezi Mariinou rozpolceností a jejím dětstvím. Jméno Ema je pro 60. léta v Československu velmi netypické¹¹⁰, může být

¹⁰⁶ HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1. S. 599-601.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 601.

¹⁰⁸ Nejoblíbenější ženská jména v roce 1960. *Křestní jméno.cz* [online]. Rodina Online et al, c2020 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://krestnijmeno.prijmeni.cz/nejoblibenejsi_zenska_jmena/1960. Ze statistických údajů dané webové stránky aktualizovaných k 1. 1. 2017 vyplývá, že jméno Ema se v oblíbenosti v roce 1960 umístilo na 199. místě, jméno Marie na třetím.

¹⁰⁹ HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1. S. 604.

¹¹⁰ Nejoblíbenější ženská jména v roce 1960. *Křestní jméno.cz* [online]. Rodina Online et al, c2020 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://krestnijmeno.prijmeni.cz/nejoblibenejsi_zenska_jmena/1960.

tedy spojeno s exotičností a jedinečností. Z chování této postavy v novele je navíc patrné, že Ema je i povahově jedinečná – zajímavá, hravá, nepředvídatelná. Kdežto Mariin charakter je, stejně jako její jméno, všední.

Filmová i knižní Marie je prezentována jako starostlivá, pečující a pořádku-milovná žena. Marie ve svém malém světě funguje jako manželka a matka. Zpočátku tyto své funkce zřejmě plnila ráda, my ji však poznáváme již jako nešťastnou Marii, která se cítí jako služebná. „*Jenomže jak žít! Když vařím, připadám si jako v restauraci nebo v závodní kuchyni. Když odestýlám, mám pocit, že jsem pokojská.*“¹¹¹ Filmová Marie domácí práce koná – umývá nádobí, vyhazuje smetí, vaří a pere, nicméně nepřikládá těmto úkonům žádný specifický význam, divák je tedy nevnímá ani v pozitivním světle, ani v negativním. Knižní Marie je ve svých myšlenkách ohledně svých povinností v domácnosti rozporuplná – někdy prohlašuje, že své povinnosti plní ráda, jindy zas, že se cítí jako pokojská nebo kuchařka v závodní jídelně. Vzpomíná také na rady, které v minulosti dostávala od své maminky, a sice aby se z ní nestala služka. Doznává však, že se služkou skutečně stala. Slouží svému manželovi i dětem, protože cítí, že je to tak správné, a svou roli v domácnosti přijímá. „*Proč bych mu neposloužila. Říká své ,díky‘.*“¹¹²

„*Jen mi tady děti ještě nech! Radši koukej, ať je u vás všechno v pořádku! Brzy ti je přivedu, jen se neboj! A tak koukám, aby bylo všechno v pořádku, už jsem uklidila, udělala jsem, co jsem opravdu mohla, brzy bude jaro, je tady velký pořádek. Uč se, ať z tebe není služka! [...] deset let jsem tady uklízela. Byli tady moji lidé. Ted' tady není nikdo, připadám si jako služka.*“¹¹³ Pro Marii jsou tyto domácí práce důkazem toho, že je u nich doma vše v pořádku. Je navařeno, vyžehleno, děti jsou zdravé – to je v Mariiných očích obraz spořádané rodiny.¹¹⁴

A nejen v očích Marie, ale i v očích jiných postav – Věry, tchýně i sousedky Kadlecové. Tchýně i sousedka na Marii vyvíjí psychický nátlak, z něhož hlavní hrdinka usuzuje, že její domácnost v pořádku není a že viníkem je právě ona. A tak se snaží pořádek udělat. Věra ji naopak uklidňuje, že dětem stačí, aby byly najezené a prospívaly. Postavy tchýně a sousedky Kadlecové, potažmo Mariiny maminky, které jsou v knize spojovány s tímto tématem, se však ve filmovém narativu vůbec

¹¹¹ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 11.

¹¹² Tamtéž, s. 62.

¹¹³ Tamtéž, s. 56-57.

¹¹⁴ Spojuje si totiž dohromady dva významy slova pořádek, tj. pořádek jako úklid a pořádek jako stav nějaké situace, což je dalším znakem její dětinskosti, které jsme se více věnovali v kategorii příběhu.

nevyskytují, což zapříčinilo, že v něm není zobrazena ani Mariina přílišná pořádkumilovnost. Divák tedy nemá pocit, že by měl Mariinu běžnému domácímu uklízení přikládat větší význam než jiným běžným činnostem ženy v domácnosti.

Postavu Marie poznáváme především díky jejím promluvám, nejčastěji ve formě vnitřního monologu. Asociativní proud Mariiných myšlenek nám o jejím charakteru může mnohé napovědět – bývá nesoustředěná, někdy až chaotická. „*Marie postihuje skutečnost v celku, plynule, bez výraznějšího členění, přetaven jejím asociativním způsobem uvažování jeví se okolní svět jako mozaika představ, obrazů, návratných motivů, úvah, snů, rozjitřených vizí a útržků dialogů.*“¹¹⁵ Její smýšlení si samozřejmě můžeme spojovat s momentálním psychickým vypětím, kterým si postava prochází kvůli manželské krizi a počínajícímu rozvodu. Nicméně vzhledem k tomu, že nám Marie je prezentována pouze v průběhu této náročné situace a nikoliv mimo ni, nemůžeme vyvrátit, že se u ní tento sklon k chaotičnosti neprojevuje i ve chvílích psychické pohody.

Filmová Marie působí na diváka mnohem vzdáleněji – divák nemá přístup k jejím myšlenkám, k dispozici je mu pouze její jednání a interakce s ostatními postavami. V nich Marie působí naopak sebejistě a rázně. V tónu jejího hlasu můžeme často slyšet rozzlobení, kdežto knižní Marie na nás působí spíše ublíženě a ztraceně. Tento rozdíl v charakteru filmové a literární Marie je způsoben právě rozdílnou prezentací postavy v obou médiích – Marie v knize dotváří svůj charakter pomocí vnitřního monologu, Marii ve filmu však interpretujeme pouze pomocí toho, jak působí navenek.

Během našeho uvažování jsme se již několikrát dostali za hranice fikčního světa, což napovídá, že postavu vnímáme spíše mimetickým než sémiotickým způsobem. Postava Marie na nás působí jako reálná žena z našeho reálného světa. Přispívá k tomu samozřejmě prostředí Prahy, tedy reálného města, a celkové prostředí reálného světa bez příkras či fantastických prvků. I Mariiny pocity na čtenáře působí reálně díky jeho vlastním zkušenostem ze skutečného světa – problémy s hledáním vlastní identity, s láskou a s dětmi jsou vlastní většině lidských bytostí.

¹¹⁵ LIČKOVÁ, Romana. Novela Marie Alexandra Klimenta. In: FEDROVÁ, Stanislava, Jan HEJK a Alice JEDLIČKOVÁ. *Mezi deklamovánkou a románem: Proměny žánrů v české a slovenské literatuře* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 75-89 [cit. 2020-05-01]. ISBN 80-85778-54-8. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf>. S. 86.

5.2 Jaroslav

Jaroslav je po Marii druhou nejdůležitější postavou Klimentovy novely, avšak ve Vorlíčkově filmu se s Jaroslavem nesetkáváme příliš často, i tak je ovšem pro filmový příběh podstatný. Stejně jako u většiny ostatních postav o jeho fyzické podobě nevíme nic, Marie jeho vzhled v knize vůbec nepopisuje. Ve filmu je Jaroslav ztvárněn hercem Iljou Rackem, tmavovlasým a tmavookým mužem střední postavy.

Knižní Jaroslav je popisován z velké části Marií, v několika případech o něm však promlouvají i jiné postavy, zejména Jaroslavova kolegyně Jarmila, jeho matka, rodinný doktor Hájek a sousedka Kadlecová. Z Mariina popisu Jaroslava vnímáme jako pracovitého a rozumově založeného muže. Chodí do práce, ze které jí a dětem nosí peníze, a po rozvodu jim pravidelně dává část z výplaty i z mimořádných odměn. I tento fakt je, mimo jiné, důkazem, že Jaroslav je materiálním člověkem – dává důraz na věci a peníze, opakovaně navrhuje, že manželce a dětem něco koupí, aby je uspokojil. „*Prosím tě, nemluv o penězích!*“, *Mohla by sis koupit třeba televizor.*“, *Proč bych si zrovna já musela kupovat televizor?*“, *Tak něco na sebe, bude jaro!*“, *Nemluv o šatech. Zůstaň tady.*“, *Musím jít.*“¹¹⁶

Jaroslav je popisován také skrze své vlastní jednání a promluvy. Jaroslav sám o sobě v jednom ze vzkazů pro svou manželku prohlašuje, že je čestný muž. Podobně o něm smýšlí i jeho kolegyně z továrny Jarmila, když s Marií rozebírá jeho milenecký poměr. „*Já přece už Jaroslava dávno znám. To není člověk, že by viděl jen před sebe. [...] Myslím, že se sám dost trápí. Ale vážím si jedné věci. Jaroslav se nepřetvařuje. Nikdy nic nepředstíral.*“, *Kdybys věděla, někdy je tak upřímný, až mě to mrzí.*“¹¹⁷ Marie i Jarmila potvrzují, že považují Jaroslava za přímočarého člověka. Jarmila tak soudí na základě toho, že se Jaroslav v práci svým mileneckým poměrem netají, před nikým nic neskrývá, nicméně v domácím prostředí se chová odlišně. Nejenže Marii svůj nový vztah zpočátku nepřiznává, ale lže a vymlouvá se na večerní porady a práci přesčas. Když dojde mezi manželi ke konfrontaci, Jaroslav nakonec přiznává pravdu a své předchozí jednání a tajnůstkářství omlouvá tím, že nechtěl nikomu ublížit, což Marii sděluje opakovaně i později. Tím se tedy potvrzuje Jarmilina domněnka o tom, že celá situace Jaroslavovi není lhostejná a trápí se. O knižním Jaroslavovi lze tedy tvrdit, že ačkoli působí navenek jako člověk soustředěný primárně na svou práci, peníze a materiální

¹¹⁶ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 20.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 88.

zajištění rodiny, je uvnitř citlivý a laskavý, nicméně neumí své city dávat dobře najevo svému okolí.

Filmový Jaroslav nemá ve svém narativu tolik prostoru, aby se plně projevil všechny jeho povahové rysy jako v knize, i proto působí jako necitlivý a neupřímný. Navíc kolegyně Jarmila ani onen vzkaz se ve filmu neobjevují, sám Jaroslav svou skrývanou citlivost najevo nedává. Postava Jaroslava je prezentována jako tichá a uzavřená, alespoň co se prostředí domova týče – s Marií vede rozhovor pouze v případě nutnosti, a když dojde na vážnou promluvu o jejich vztahu, Jaroslav prohlašuje, že nenávidí zpovědi a sebekritiku. Tím se tedy Jaroslav snaží obhájit svou dřívější mlčenlivost a neupřímnost, nicméně tento pokus o vysvětlení tyto charakterové rysy nepopírá.

V práci je Jaroslav zobrazen pouze jednou a je vidět, že tam platí za výřečného – během schůze s ostatními dělníky v továrně mluví téměř nepřetržitě (avšak vlastní obsah jeho promluvy divák neslyší, jelikož je pozorován skrze sklo z vedlejší místnosti a navíc je v továrně velký hluk tvořený pracujícími stroji). I při cestě do vrátnice, kde si mají patrně s Marií promluvit, se Jaroslav baví se svým kolegou, zatímco Marie jde potichu sama před nimi. Můžeme tedy usuzovat, že filmový Jaroslav není od přírody tichý a nemluvný, ale působí tak na nás právě proto, že je ve filmu zobrazován často po boku své ženy, se kterou si nemá co říct, a tak raději neříká nic.

Knižní Jaroslav je prezentován výřečněji oproti Jaroslavovi filmovému – s Marií komunikuje častěji, dokonce se hádají a při konfrontaci s nevěrou líčí Jaroslav celý příběh o tom, jak se zamiloval do své milenky Zdenky. Větší komunikativnost literárního Jaroslava oproti Jaroslavovi filmovému je pravděpodobně zapříčiněna větším prostorem, který je Jaroslavově postavě poskytnut v literárním narativu. V obou narativech je Jaroslav postavou, u níž je zvýrazněna tematická dimenze – Jaroslav jakožto manžel je funkčně využit k zobrazení tématu rozpadu manželství. Recipient se nemá s touto postavou ztotožnit, ale pozorovat, jak v mladém dělnickém manželství probíhá krize a jak manžel v takové krizi jedná. Pro demonstraci tématu rozpadu manželství tedy není nutné, aby byl Jaroslav vykreslen v obou narativech do hloubky. Ve filmu je Jaroslav jednoduchou figurou – je v manželství nešťastný, a tudíž se rozhoduje pro jeho ukončení. Jeho postava je statická, jeho názor se nemění, je zkrátka přesvědčen, že jeho manželství s Marií se nedá zachránit, a proto rodinu opouští.

V knize je Jaroslav komplikovanější postavou, zaprvé protože mu Marie ve svých myšlenkách věnuje mnohem více pozornosti než navenek a také protože kniha

zobrazuje navíc i téma lásky, kterému film pozornost příliš nevěnuje. Láska mezi Marií a Jaroslavem je v obou narativech zobrazena jinak. V knize Jaroslav odhaluje, že má Marii stále rád, ale že ke Zdence cítí něco, co nedokáže ovládat – „[...] *bylo to silnější než já. Je to taková odstředivá síla.*“¹¹⁸ – kdežto ve filmu Marii přiznává, že si jí váží, ale Marie namítá, že už ji nemá rád. Jaroslav to nepopře s dovětkem, že jí přeci nebude lhát. Filmový Jaroslav pak rodinu definitivně opouští, a tím opustí v podstatě i příběh, ale literární Jaroslav je díky Mariiným myšlenkám v příběhu přítomný po celou dobu, na konci dokonce svůj vztah se Zdenkou ukončuje a na nějaký čas se vrací domů, čímž dává Marii naději na záchranu jejich manželství.

Jak jsme již několikrát zmínili, Jaroslav pracuje jako strojní inženýr v pražské vagónce. Jeho práce ho tedy přímo spojuje s motivem vlaku, nepřímou jej s tímto motivem spojuje i Marie ve svých myšlenkách nebo se s vagóny spojuje sám Jaroslav ve svých promluvách. V knižním narativu Marie vlaky, lokomotivy a vagóny spojuje s organizovaností, předvídatelností a spolehlivostí. Vlaky vyjíždějí vždy přesně, mají předem naplánované trasy, dodržují jízdní řád, a jsou tedy zorganizované do určitého systému, který je přehledný a bezpečně známý. Tyto atributy tedy přikládá jak svému muži, tak i jejich vzájemné lásce. Ta byla taktéž stálá, nicméně manželská krize do ní přinesla změnu, která ji proměnila.

5.3 Jenda

Jenda je bratrem Mariiny přítelkyně Věry a během příběhu se stává Mariiným milencem. Opět se nedozvídáme nic o jeho příjmení, z knihy navíc ani o fyzickém vzhledu této postavy. Ve filmu je Jenda ztvárněn hercem Stanislavem Remundou, který byl tehdy, stejně jako herec ztvárňující Jaroslava, tmavovlasý a vysoký. Volba typově podobných herců obou postav společně s pojmenováním obou postav začínajícím na stejné písmeno může evokovat značnou podobnost mezi oběma postavami. Tento dojem je na první pohled oprávněný – oba jsou muži, které s hlavní hrdinkou pojí silné citové pouto (u Jaroslava v minulosti, u Jendy v přítomnosti), oba prožili nešťastné manželství, ze kterého vzešlo dítě/děti, a oba pracují se stroji zajišťujícími dopravu. Pokud ovšem tyto mužské postavy zkoumáme více do hloubky, dojdeme k závěru, že tato podobnost je čistě zdánlivá.

Jenda je v obou narativech vyobrazen jako Jaroslavův protiklad, a to jak svou osobností, tak i motivy, které jsou s ním spojovány. Jenda je řidič z povolání, a právě

¹¹⁸ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 65.

auto je velmi důležitým motivem spojeným s jeho postavou jak ve filmu, tak v knize. V knize je navíc k Jendovi přiřazován i motiv zelené barvy, jelikož jeho auto je zelené. Pozorný čtenář si spojitosti mezi Jendou, autem a zelenou barvou jistě povšimne z důvodu častého opakování těchto motivů a jejich propojenosti pomocí asociace, nicméně Marie nakonec toto spojení sama definitivně potvrzuje, když Jendu ve svých myšlenkách osloví jako zelené auto: „[...] *chtěla bych tě objímat, ty moje malé zelené auto na silnici, jsi vlastně tak malé a opuštěné, takový milý kluk* [...]“.¹¹⁹

Auto představuje svobodu, jelikož nemá přesně určenou trasu jako vlak, který musí jezdit pouze po kolejích, a také nemá žádný jízdní řád, jímž by se muselo řídit – může si tedy jet kdykoliv a kamkoliv chce. I Jenda je svobodomyšlný, nestálý a nepředvídatelný. Na rozdíl od Jaroslava také upovídaný. Je navíc rozvedený, v knize zmiňuje, že se svou bývalou ženou Irenou se oženil velmi mladý, brzy se jim narodila dcera a krátce na to se rozvedli. Jeho nestálost je tedy patrná i v lásce a celém jeho životním stylu.

U Jendovy postavy je, stejně jako u Jaroslavovy, patrné zvýraznění jeho funkčnosti. Má v příběhu zobrazit naději, která pro nově svobodnou matku s dětmi znamená mnohé. Má Marii rád, je ochotný s ní žít a také se starat o její děti, čímž snižuje strach každé rozvádějící se ženy ze situace, která by mohla nastat, tj. že by zůstala s dětmi sama, bez partnera. Tuto hypotézu můžeme posílit i motivem zelené barvy, jenž je s Jendou spojován. Zelená barva je totiž barvou naděje a nového života. Je to také barva zastupující přírodu, což by mohlo být důvodem, proč je ve filmu tento motiv nahrazen motivem trávy – Marie stéblo dostane od Jendy, když jsou společně na vyjížďce, doma si je vystaví do vázy a při každém pohledu na travinu se spokojeně usmívá.

5.4 Děti

Hanka a Jirka jsou společnými dětmi Marie a Jaroslava. Oba navštěvují základní školu, v knize ani ve filmu však není specifikováno, který ročník. Konkrétní věk je zmíněn pouze v knize, a to pouze Jirkův (sedm let). Je ovšem několikrát řečeno, že Jirka je mladší než Hanka. Hance zároveň nemůže být logicky více než 10 let, poněvadž Marie s Jaroslavem slaví v knize desáté výročí svatby a Marie zmiňuje, že obě děti se narodily až po svatbě.

¹¹⁹ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 145.

O fyzickém vzhledu Hanky se dozvídáme pouze to, že ve vlasech nosí sponky s beruškami, tudíž usuzujeme, že nemá úplně krátké vlasy. Ve filmu ji ovšem ztvárnila dětská herečka, jejíž vlasy jsou téměř tak krátké, jako vlasy jejího filmového bratra, a žádné sponky v nich nenesí. Z toho můžeme usoudit, že fyzický vzhled většiny postav skutečně není důležitým aspektem, na nějž bychom měli soustředit svůj zájem. Jirkův vzhled není v knize popsán vůbec, nalezneme v ní však černobílou fotografii, na které je malý chlapec, jak sedí u kuchyňského stolu a hraje si se lžící na boty (viz *Příloha 2*). Podle této specifické situace, která se vyskytuje taktéž v příběhu, můžeme usuzovat, že se jedná právě o Mariina syna Jirku. Chlapec na fotografii není ve stínu téměř vidět, rozeznáme však, že i on má krátké vlasy, stejně jako herec, jenž jej ztvárnil ve Vorlíčkově filmu.

Postavy dětí působí v rodinném rozvratu jako malí svědci – vše nenápadně pozorují a následně se u rodičů dovolávají odpovědi na nevyčerpatelné množství otázek. Skrze ně se samozřejmě dozvídáme více o charakteru obou rodičů. Zatímco Jaroslav rodinu opouští, Marie se stará o jejich výchovu, jezdí s nimi na výlety a pečuje o jejich zdraví. Jaroslav dětem nastalou situaci nedokáže vysvětlit, a dokonce se konfrontací s nimi vyhýbá tím, že jim lže nebo nabádá Marii, aby lhala za něj. Ani Marie však není zobrazena jako dokonalá matka – v rozčilení dá Hance pohlavek a na Jirku je příkrá, když se často ptá po otci. Hanka a Jirka tedy fungují primárně jako prostředníci, skrze něž se dozvídáme podrobnější informace o charakteru postav jejich rodičů, a to jak ve filmu, tak i v knize. Na rozdíl od Jendy, jehož postava má potlačit negativní stránky rozpadu manželství, jsou postavy dětí právě těmi postavami, na nichž se negativní dopad rozvodu demonstruje, v knize například Jirkovou nechutí k jídlu a Hančinou nedůslednou přípravou do školy.

Děti jsou v obou médiích zobrazeny velmi jednoduše – o jejich charakteru se dozvídáme velmi málo, a to převážně z jejich jednání. Jsou to typičtí sourozenci, kteří mezi sebou mají své malé spory, chodí společně do školy, hrají si spolu ve svém pokoji a navštěvují biograf. Obě děti mají svou matku velmi rády, ale zpočátku se často ptají po otci, jehož přítomnost jim v domácnosti chybí, což Marie těžko snáší. Manželskou krizi, kterou prožívají jejich rodiče, si ve svém věku plně neuvědomují a ani ji nejsou schopny pochopit. Otcův odchod od rodiny vnímají jako jeho nedostatek lásky právě k nim samým. Oběma je situace nakonec vysvětlena, zůstávají s matkou a, i když byly děti na začátku příběhu hádkami mezi manželi ohroženy, na konci příběhu není z jejich chování patrné, že by bez otce byly nešťastné nebo strádaly.

5.5 Další postavy

Vedle manželského páru, dětí a milence Jendy se v příběhu objevují také jiné postavy. Ve filmovém zpracování je jich však mnoho vynecháno. Jedná se především o postavu Jaroslavovy milenky Zdenky, postavy babiček obou dětí, tedy matek Jaroslava a Marie, kolegyně Jarmily, doktora Hájka a sousedky Kadlecové. Vypuštěním těchto postav je filmový divák ochuzen o některé události, promluvy a myšlenky, což může mít velký dopad na interpretaci celého příběhu a čemuž také budeme věnovat svou pozornost právě v této podkapitole.

Postava **Jaroslavovy milenky** je ve filmu pouze naznačena, není jí však přiřknuto žádné jméno ani tvář. V knize se ovšem jedná o komplexní postavu – známe její jméno, povolání a dokonce se s ní Marie a Jirka osobně setkávají. Zdenka je také jedinou postavou, u níž je nám prezentován její vzhled, zatímco o jejím charakteru nevíme vůbec nic. Marie ji popisuje jako svůj opak, má zlaté vlasy a „[...] *oči jako linku v sešitě, co do něho píše děti*“.¹²⁰ Zatímco své oči vystihuje adjektivem tmavé, u Zdenky používá básnické řečové figury, tedy ozvláštňování jazyka. Volbou slov při líčení Zdenčiny podoby tedy Zdenku ozvláštňuje a činí ji oproti všem postavám, a především oproti sobě, zajímavější. Marie zdůrazňuje její fyzické vzezření i tím, že si ji jednou dokonce představuje nahou. Toto soustředění na Zdenčino tělo a obličej může být recipientem vyloženo několika způsoby. Cíl Mariina zájmu si můžeme vykládat jako čistou závist. Lze ovšem také uvažovat nad variantou, ve které Marie odmítá Zdenku přijmout jako Jaroslavovu definitivní volbu partnerky a považuje ji pouze za objekt jeho touhy, v němž by mohl spatřovat pouze krásu a výše zmíněné ozvláštňování. Jeho lásku k ní tedy vnímá jako krátkodobé okouzlení, kdežto sebe samu škatulkuje jako ženu, která Jaroslavovi nabízí mnohem víc – lásku, zázemí a rodinu. Tuto hypotézu podporuje i fakt, že Marie do posledních stran knihy stále doufá, že se k ní její manžel může ještě vrátit.

Postavy babiček Hanky a Jirky, tj. **Mariiny tchýně a Mariiny matky**, v příběhu figurují nejvíce ve spojení právě se svými vnoučaty. Obě se snaží děti uchránit od negativních dopadů rodinné krize na jejich duševní zdraví, každá tak činí po svém, obě ovšem bez plného souhlasu Marie. Obě babičky navíc komentují rozchod manželského páru – Jaroslavova matka z něj viní Marii a stejně jako Jaroslav jej vidí jako nevyhnutelný, kdežto Mariina matka se snaží dát manželům čas a prostor k tomu, aby

¹²⁰ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 66.

zkusili vše napravit. Tyto subjektivní komentáře však mohou být čtenářem vnímány jako reprezentace dobového pohledu na socialistické manželství.

Mariina maminka je vyobrazena jako mírná a laskavá, vnučata si bere do péče s dobrým úmyslem. Jaroslavova matka ovšem udělá hysterickou scénu, Marii nařkne ze špatné výchovy a svého vnuka Jirku v podstatě tajně unese k sobě domů, odkud jej odmítá dobrovolně pustit. To vše činí nejen za zády Marie, ale taktéž za zády svého syna Jaroslava. Obě postavy v novele ztělesňují předsudky doby, podobně jako postava Kadlecové.

Soudružka Kadlecová je Mariina sousedka, jež Marii často nabízí svou pomoc. Marie sousedku nikdy nepojmenuje jinak než příjmením, což evokuje jejich vzájemnou vzdálenost. Z jejich rozhovorů je patrné, že si příliš nerozumí a že se od sebe obě ženy liší. Prvně Marii sousedka Kadlecová nabízí výpomoc s dětmi, ale nešťastně ji přitom konfrontuje s možností Jaroslavovy nevěry. Nakonec však Marie její nabídku ocení, když Hanička onemocní. Když ji chce za pomoc poděkovat, marně vzpomíná na její křestní jméno – v tento okamžik si jsou patrně nejbližší, i tak to ovšem nestačí na vytvoření důvěrného přátelství.

Kadlecová má zpočátku funkci spouštěče Mariina vzteku, při vzpomínce na její slova se hrdinka cítí ukřivděně – soudružka jí totiž dvakrát naznačila, že všichni lidé z okolí o jejich manželských problémech ví a že se jí posmívají. Sousedka tedy představuje zástupce cizích lidí, kteří se zajímají o soukromé záležitosti ostatních a na základě neprověřených informací rozpadající se vztah soudí, což je bohužel taktéž stinnou stránkou rozvodového řízení. Ve filmu je postava sousekky Kadlecové nahrazena scénou, během níž Marie škvírou ve zdi sleduje dva chlapce hrající stolní tenis na uzavřené zahradě. Chlapci odpálí míček přes zeď a slepě volají o pomoc – ačkoliv za zeď nevidí, snaží se zavolat někoho, kdo by jim míček hodil. Marie chlapce slyší, zároveň vidí i míček, přesto se otočí k odchodu a rozhodne se chlapcům nepomoc. Když však zvedne zrak, zjistí, že její počínání sledují obyvatelé protějšího domu ze svých oken. V tu chvíli své rozhodnutí změní a chlapcům hodí přes zeď jejich míček. Z celé scény je patrné, že Marie jedná na základě svého okolí, záleží jí na tom, co si o ní ostatní lidé pomyslí, i když tyto osoby pravděpodobně již nikdy v životě nepotká. Jak filmová, tak literární Marie se tedy snaží udržet si navenek jakousi masku, za kterou schovává svůj vnitřní svět, své problémy i své skutečné touhy.

Postava Jaroslavovy **kolegyně Jarmily** a postava **rodinného lékaře Hájka** jsou v knize výrazné svými názory na manželství a lásku. Marie s každým z nich zabředne

do hovoru o jejím psychickém rozpoložení a o tom, co ji momentálně trápí, z čehož se nakonec stane spíše filozofická diskuze. Oba Marii dodávají kuráž, předkládají jí svůj pohled na lásku a díky nim si Marie uvědomuje, že konec manželství je sice velmi smutná a náročná událost v životě člověka, ale neznamená konec světa. Doktor Hájek přímo říká: „*Opravdu zhaslo slunce, ale ještě jedno svítí, opravdu někoho přešel vlak, ale ještě někdo tu stojí. Nepochybuju o tom, je konec světa, ale ještě jeden svět se točí dál, má pro to asi svůj dobrý důvod*“.¹²¹ Jarmila a pan doktor Hájek mají tedy za úkol ukázat Marii odlišné pohledy na její situaci, které jí mohou pomoci se postavit opět na vlastní nohy, přestat přežívat a začít znovu žít, tentokrát bez svého manžela. Rozhovory s nimi jsou plné přirovnání, obrazných pojmenování a filozofických úvah.

Závěrem lze tedy prohlásit, že vynecháním výše popsaných postav je ve filmu zdůrazněno téma, na něž se film soustředí více než kniha, tj. téma rozpadu manželství, jak jsme si již uvedli v kapitole *Kategorie příběhu*. Postava Jaroslavovy milenky Zdenky se ve filmu mění na pouhý náznak Jaroslavovy nevěry, který se blíže nerozvádí. V knize Zdenka představuje pro Marii sokyni, čímž negativně působí na její psychický stav – tomu se ovšem ve filmu nevěnuje primární pozornost, proto není nutné tuto postavu na filmové plátno převádět. Postavy Mariiny tchýně, matky a susedky Kadlecové v knize představují dobovou kritiku společnosti, jež nepovažuje rozvod za adekvátní způsob, jak řešit krizi mladého dělnického manželství. Reprezentovaná společnost zasahuje taktéž do soukromí postav, do jejich rodinného kruhu, udílí rady a vynáší unáhlené soudy o vztahu mezi manželi. Veškerá činnost tří výše uvedených ženských postav je v tomto smyslu v novele zobrazována v negativním světle – společnost by se do vztahu manželů, který je ze své podstaty intimní, soukromý, neměla vůbec vměšovat. Toto téma by ve filmu opět působilo především na psychiku protagonistky, nikoliv však na osud mladého manželského páru. Postavy doktora Hájka a kolegyně Jarmily v knize podněcují myšlenky o lásce a o její roli v životě jedince. Jejich přítomnost v knize tedy pomáhá Marii v jejím duševním rozvoji, ve filmu se však drží základní osnovy svého tématu, tedy konce manželství, do něhož filozofické úvahy obou postav nezapadají.

¹²¹ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 122.

6 KATEGORIE PROSTORU

V této práci jsme se již zabývali prostorem příběhu a prostorem diskursu, nicméně nezabývali jsme se prostorem ve smyslu prostředí, které postavy v příběhu obývají a v němž se odehrávají události. Tento narativní prostor je tedy vedle postav a událostí další velmi důležitou složkou příběhu. „*Ta nejdůležitější vlastnost narativního prostoru vyplývá z jeho základního omezení – ze skutečnosti, že prostor narativního světa nemůže být zobrazen jako kompletní v tom smyslu, v jakém jsou nám prostorové reprezentace dostupné v obrazovém umění.*“¹²²

Knížní svět je složen pouze z těch detailů, které nám jsou v textu sděleny. Neschopnost verbálního média popsat vyprávěný svět do úplnosti z něj vytváří svět, jenž sice působí jako celek, ale má plno mezer, které lákají čtenáře k jejich zaplňování. Kubíček, Hrabal a Bílek v publikaci *Naratologie* popisují, že čtenář přirozeně tíhne k tomu, že si popisovaný prostor pomocí svých zkušeností z reálného světa připodobňuje k prostoru reálnému, čímž ovšem narušuje identitu daného narativního světa. „*Výběr reprezentací, které konstruují vyprávěný svět – prostor, v němž se odehrává jednání – je totiž nikoliv výběrem ve smyslu napodobení aktuálního světa, ale výběrem ve prospěch významové výstavby narativního světa. Jinými slovy, narativní prostor má své funkční určení a toto určení je zdrojem výběru elementů, z nichž je složen.*“¹²³ Narativní svět tedy funguje jako nositel určitého významu, čímž poskytuje recipientovi pomocnou ruku při interpretaci příběhu. „*Textem aktualizované předměty, jevy, vzdálenosti, perspektivy atd., které konstruují narativní prostor, jsou tedy stejně plnovýznamové jako mezery či prázdná místa tohoto prostoru.*“¹²⁴

Vzhledem k tomu, že narativní svět v knize je prezentován pomocí slov, je důležitý i jeho zprostředkovatel, tj. ten, kdo prostor popisuje. Prostor tak může být popisován z perspektivy některé z postav příběhu, kvůli čemuž prochází jednotlivé atributy narativního světa subjektivním hodnocením zvolené postavy, a jsou tak omezeny. Mluvíme o tzv. **subjektivizaci narativního prostoru**.¹²⁵ „*Povaha místa bývá*

¹²² KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 78.

¹²³ Tamtéž, s. 79.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž, s. 78-79.

spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo tedy do značné míry determinuje postavu a postava místo.“¹²⁶

Čtenář se orientuje v literárním prostoru tak, jak si implikovaný autor přeje, spojuje si komponenty na základě pokynů z textu, a tím si ve své mysli vytváří mapu narativního světa. Zprvu si čtenář vytváří mapu statickou, tu však v průběhu vyprávění pozměňuje, vyplňuje její prázdná místa, zpětně ověřuje své původní představy a doplňuje je o kategorii času. „*To mu pomáhá pochopit síť vzájemných vztahů a souvislostí, která zohledňuje jak pohyb jednajících osob (postav), tak rozlohu vyprávěného světa.*“¹²⁷ Díky kombinaci těchto činností může čtenář svět posuzovat jako celek a jeho prvky jako vzájemně propojené, nikoliv jako jednotlivé komponenty. Čtenář se však může potýkat také s překážkami, které mu do cesty může stavět implikovaný autor tím, že se jeho reprezentace narativního světa dá nějakým způsobem považovat za nelogickou (např. porušováním zákonu perspektivy či gravitace). Recipient má poté tendenci věnovat vyprávěnému prostoru více pozornosti než obvykle a vnímá jednotlivé elementy onoho světa jako inkohorentní.¹²⁸

Daniela Hodrová ve své knize *...na okraji chaosu...* definuje literární prostor jako jeden z komplexních motivů narativu. Pro tento typ motivu, tedy motivu-místa, používá termín **topos**. „*Právě u tohoto typu motivu-toposu je velmi často přítomen jeho intertextový moment, rýsující se jako určitá nadstavba konkrétního motivu v díle, které je prostřednictvím podobného motivu vztaženo k jiným dílům, k celku literatury.*“¹²⁹ Mezi nejvýraznější intertextová topoi v literárních dílech, jimž Hodrová přisuzuje na základě intertextovosti specifický sémantický potenciál, řadí mimo jiné i horu, dům a město, což jsou podstatné prostory i pro naši interpretaci. Významnost intertextovosti v literatuře připisuje místům pro jejich omezený počet a také proto, že jsou typově společné rozličným druhům i žánrům. Zároveň dodává, že v některých případech se místa dokonce stanou kolektivními archetypy lidského vědomí. Popis toposu se může v textu objevit pouze jednou, a přesto být nositelem interpretačního významu, avšak opakováním se jeho důležitost pro čtenáře násobí.¹³⁰

¹²⁶ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 5-24. ISBN 80-860-2204-8. S. 18.

¹²⁷ KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2. S. 80.

¹²⁸ Tamtéž, s. 78-81.

¹²⁹ HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1. S. 733.

¹³⁰ Tamtéž.

Ve svých publikacích *Poetika míst* a *Místa s tajemstvím* se Daniela Hodrová věnuje toposu podrobněji. Na základě poznatků z těchto publikací vybereme z popisovaných míst ta, kterým je třeba ve vztahu ke Klimentově novele a Vorlíčkovu filmu věnovat největší pozornost. Následně se budeme věnovat jejich interpretaci a porovnáme jejich užití v jednotlivých vyprávěních.

6.1 Prostor z hlediska uzavřenosti a otevřenosti

V novele *Marie* pracuje hlavní hrdinka s myšlenkou dvou světů – nazývá je malý a velký svět (viz *Kategorie příběhu*). Tyto světy spojuje s postavami, ale také s konkrétními místy. Malý svět, tedy uzavřený, je prezentován jejím domovem (tj. bytem, v němž žije společně se svou rodinou), kdežto svět velký je otevřený a existuje všude za hranicemi malého světa – pro Marii je jím primárně město, pro Jaroslava továrna, ve které pracuje.

Popisem míst se Marie nezabývá příliš podrobně. Velikost bytu usuzujeme pouze z výčtu pokojů, jenž nám Marie postupně odhaluje. Nezaměřuje se ovšem na popisování detailů, jimiž jsou jednotlivé pokoje tvořeny. Dozvídáme se, že byt se skládá z předsíně, kuchyně, ložnice obou manželů a pokoje dětí. Předsíň mezi jednotlivými pokoji lehce vyčnívá – Marie zmiňuje její velikost a odehrává se v ní důležitá konfrontace mezi ní a manželem. Z některých dialogů a z náhledu do Mariina vnitřního vědomí usuzujeme, že v bytě se nenachází pračka ani televizor, ovšem často v něm hraje rádio. Víme také, že byt se nachází ve vícepatrovém domě, protože do bytu rodina chodí vzhůru po schodech nebo používá výtahu. Ve filmu byt splňuje všechny atributy bytu předkládané v knize, pozorný divák navíc zjistí, že byt Mariiny rodiny se nachází ve třetím patře. V obou narativech je dům zasazen do města Prahy, v knize je jeho poloha specifikována blízkostí smíchovského nádraží a Ženských domovů, což je název budovy nacházející se na Smíchově, v Praze 5.

Hodrová ve své knize *Poetika míst* definuje topos **pokoje** jako prostor lidské existence, uzavřené místo, jež postava obývá. Knižní i filmový narativ pracuje především s prostorem bytu, i ten se však skládá z jednotlivých pokojů. Postava Marie navíc obývá všechny pokoje svého bytu, a proto můžeme význam pokoje pro naše potřeby spojovat také s významem bytu. Hodrová jako důležitý aspekt pokoje určuje to, zda je ve vztahu k postavě známý či neznámý. Pro Marii je její pokoj, respektive byt, známým prostorem. Hodrová o takovém pokoji prohlašuje, že je tzv. **prodlouženým tělem svého obyvatele**, že je součástí jeho těla i duše. Mezi věcmi, které se v pokojích

Mariina bytu nachází, a jejím nitrem je tedy, dle Hodrové, určitý vztah. Marie však svůj byt věcmi zaplňuje jen výjimečně, daný prostor se tedy zdá čtenáři prázdný, jednoduchý. I tato prázdnota však má v narativu svou funkčnost – jak víme z dřívějších analýz, i Mariina duše se jeví jako prázdná a neúplná, Marie často opakuje, že má pocit, že jí něco schází.¹³¹

Pokoj je uzavřeným prostorem ohraničený stěnami, navíc se nachází uvnitř jiného ohraničeného místa (bytu, domu, hradu apod.). Podle Hodrové je však současně, v porovnání s toposem vězení, také prostorem otevřeným, jelikož pokoj, popř. byt, má okna, jimiž je propojen se světem za jeho zdmi, a také dveře, kterými se jeho obyvatel může pohybovat směrem ven i dovnitř.¹³² I tento fakt je pro naše narativy důležitý. Marie se ve svém malém světě, tedy v prostředí bytu, cítí částečně uvězněná, odstřižnutá od světa velkého. Dveře do velkého světa pro ni však zůstávají otevřené a ona jimi čím dál tím častěji uniká. Ke dveřím od Mariina bytu neodmyslitelně patří motiv klíčů, jehož funkci jsme věnovali pozornost taktéž v kapitole *Kategorie příběhu*. Klíče činí Mariin domov v bezpečí před okolním světem, dělají z něj prostor, do kterého nemůže proniknout jen tak někdo. Tím, že Marie klíče dává a následně i bere Jendovi, dává najevo i to, co pro její postavu prostor bytu znamená – tedy uzavřený domov a rodinný prostor.

Oproti tomu topos **města** je v knize zobrazován jako velký svět, pro Marii neznámý. Topos města a jeho význam se proměňoval společně s literaturou a také s tím, jak se proměňoval režim a společnost. Hodrová popisuje, že Praha bývala zobrazována jako stověžatá matička s významnými památkami ve smyslu vlasteneckém a později se proměňovala v milenku, v obraz sociálně rozdělené společnosti nebo v obraz alegorický. Město se také rozdělilo na konkrétní místa jako hospoda, kostel, věž nebo ulici, z nichž každé lze popsat jako samostatný topos nesoucí svůj vlastní význam.¹³³

V novele *Marie* je město zobrazeno jako velký neznámý svět, který otevírá nové možnosti. Postava Marie v něm získává negativní zkušenosti (např. konfrontace se sousedkou Kadlecovou), ale také zkušenosti pozitivní (např. seznámení s Jendou). Ve filmu jsou ulice Prahy zobrazeny i s konkrétními známými prostory – Staroměstské náměstí, Jiráskův most nebo náplavka u řeky Vltavy. V knize Marie Prahu konkrétně

¹³¹ HODROVÁ, Daniela. Smysl pokoje. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 217-238. ISBN 80-860-2204-8. S. 217-218.

¹³² Tamtéž, s. 219.

¹³³ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-859-1703-3. S. 107-108.

popisuje pouze výjimečně. Zmiňuje se například o Ženských domovech, o Slovanském ostrově a o tom, že Jarmila bydlí v Pšrossově ulici. Neříká však, jakými ulicemi prochází, ani který most zrovna přechází nebo přejíždí v Jendově autě, vyjmenovává ovšem často čísla tramvají, které jedou okolo ní po silnici. Tuto tajemnost si ovšem film nemůže dovolit, musí zobrazit vždy přesné místo, které může být pro diváka dobře známé.

6.2 Prostor z hlediska perspektivy

Důležitými nejsou jen prostory z hlediska jejich uzavřenosti a otevřenosti, ale také z hlediska vertikálního členění zemského povrchu. Podstatným a opakovaným toposem v knize je místo položené vysoko, konkrétněji vrch, hora a městské hradby. Tento typ toposu je spojován s událostmi, jež se vztahují k tématu lásky. Marie se ve verbálním narativu po souvislosti mezi horami a láskou sama ptá: „*Neštěstí nechodí po horách, chodí po lidech, proč se neříká – po láskách, budu taky vymýšlet přísloví. Ale jak souvisí láska s neštěstím a horami? Na horách je daleko vidět. Neštěstí se stává na cestách*“.¹³⁴ Marie usuzuje, že hory nejsou spojené s neštěstím, stejně jako praví české přísloví, ba právě naopak – místa vysoko položená má ze zkušenosti spojená se štěstím. Hlavní hrdinka vzpomíná, že na Černém vrchu začal její vztah s Jaroslavem. Avšak o více než deset let později spolu manželé na vrcholku městských hradeb vedou vážný rozhovor, jenž značí, že jejich vztah spěje k nezvratnému konci. S láskou mezi Jaroslavem a jeho milenkou Zdenkou je zase spojeno místo s názvem Bílá hora. Při výletu s dcerou Hankou na Paví vrch je Marie ve své mysli zahlcena myšlenkami na lásku a dochází ke sjednocení její rozpolcené osobnosti (viz *Kategorie postavy*). Vrcholky jsou pro Marii tedy spojeny s vážnými situacemi, které podstatně ovlivňují její život. Nabízejí výhled do dálky, ukazují možnosti, kudy se dá jít, i když někdy může být cesta z nich velmi strmá a vést až na samé dno.

Nejen místa jako vrch, hora a hradby jsou pro příběh významná. Za povšimnutí stojí také dynamický pohyb směrem nahoru nebo směrem dolů. Pohyb vzhůru většinou předchází pobytu na výše zmíněných místech, je tedy spojován s podobnými pocity. Pohyb směrem dolů bývá reprezentován nejčastěji scházením dolů ze schodů. Marie ve svých myšlenkách přikládá pohybu dolů nepřijemný význam – připodobňuje sebe a Jaroslava ke dvěma poraženým stromům, které budou smýkat někam dolů, nebo při jednom z Jaroslavových odchodů z domu vzpomíná na lavinu, kterou společně viděli

¹³⁴ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 82.

v Nízkých Tatrách a která smetla vše, co jí stálo v cestě. Ve filmu jsou oba pohyby zachyceny jasně ve scéně, kdy Jaroslav odchází z Mariina bytu, kdežto Jenda se do bytu chystá vejít. Kamera je zabírá, jak jdou každý zvlášť po stejném schodišti – Jaroslav směrem dolů, Jenda nahoru. Recipient tuto scénu může interpretovat jako Jaroslavův odchod z Mariina života, kdežto Jenda se na pomyslném žebříčku hodnot v Mariině životě dostává výš, až do jejího rodinného prostoru.

Ve filmu *Marie* se taktéž objevují záběry postav z velké výšky, nejčastěji se jedná o postavu hlavní hrdinky. Implikovaný autor tak snižuje její hodnotu, ukazuje ji jako malou figurku oproti zbytku vyprávěného světa, čímž může i problémy, s nimiž se Marie ve filmu potýká, činit malými a bezvýznamnými. Podobně jako postava doktora Hájka v knižním narativu, který Marii sděluje, že její problémy s láskou neznamenaají konec světa.

6.3 Prostor mostu

Posledním významným místem v novele i ve filmu je **most**, ačkoliv se v obou narativech nevyskytuje opakovaně. Marie se k toposu mostu v knižním vyprávění vyjadřuje následovně: „*Mě to táhlo na druhou stranu, chtěla jsem jít přes most, na druhý břeh, každá voda má přece druhý břeh, někam člověk musí dojít, i když je tady po obou stranách plot. Mosty nejsou bez konce*“.¹³⁵ Hlavní hrdinka most popisuje jako spojení dvou břehů, mezi nimiž se nachází voda. Voda pro Marii představuje změnu, prezentuje ji jako něco, co je nestálé, co jí utíká mezi prsty a co proto nenávidí. Jako změnu samozřejmě vnímá i situaci mezi ní a Jaroslavem a všechno, co tato situace způsobila v jejím životě. Proto usuzujeme, že most má v narativech primárně metaforický význam – má představovat místo, na němž se postava Marie nachází a překonává tím řeku (tj. změnu, se kterou se ve svém životě potýká). Touží přejít na druhý břeh, začít znovu žít svůj život, ale tentokrát jinak než tomu bylo na pomyslném původním břehu, a věří, že na druhý břeh jednou dojde, protože mosty nejsou nekonečné.

I ve filmu se Marie fyzicky objevuje na mostě. I když jej divák může vnímat pouze jako jedno z míst vhodných pro procházku městem, recipient seznámený také s knižním narativem zpozorní, když uslyší Jendu pronášet směrem k Marii: „*Mně stačí,*

¹³⁵ KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 73.

že *jsem s tebou tady na mostě*“.¹³⁶ Je si totiž vědom toho, že Jenda je pro Marii společníkem pouze při její cestě na pomyslný druhý břeh, nikoliv už v životě na něm samém.

Hodrová se o toposu mostu ve svých publikacích nezmiňuje detailně, nicméně rozlišuje místa na základě jejich protikladnosti na statická a dynamická. Statické místo je představováno prostorem, na němž se postava zdržuje delší dobu, kdežto místo dynamické je reprezentováno jako cesta, může být navíc propojeno i s dopravním prostředkem (tramvají, autem, lodí atd.) nebo s postavou cestovatele. Dynamické místo může být i prostor běžně kategorizovaný jako statické místo, pokud jej implikovaný autor „rozhybe“ například tím, že se v něm postava začne intenzivně pohybovat.¹³⁷ I most tedy může být považován za místo dynamické, navíc jej můžeme propojit i s motivem dopravního prostředku, konkrétněji auta, které neodmyslitelně patří k postavě Jendy a které za Jendovy asistence může Marii pomoci v její cestě přes metaforický most, aby překlenula manželskou krizi.

¹³⁶ *Marie* [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964. Čas 1:07:09.

¹³⁷ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 5-24. ISBN 80-860-2204-8. S. 18

ZÁVĚR

Příběh rozpadu manželství popsany v literárním díle Alexandra Klimenta nesoucí název *Marie* byl nejprve otiskován na pokračování v Literárních novinách, na podzim roku 1960 však vyšel jako ucelená kniha v nakladatelství Československý spisovatel v edici Život kolem nás.¹³⁸ Novela se těšila velkému čtenářskému ohlasu, ačkoliv oficiální kritika ji přijala poněkud negativně. Sám autor tehdejší smýšlení společnosti popisuje následovně: „*Tenkrát se budoval socialismus a nepřicházelo v úvahu, aby mladé dělnické manželství bylo v krizi kvůli osobním věcem. Mladé dělnické manželství má budovat socialismus a chovat se podle instrukcí socialistické morálky*“.¹³⁹ Ačkoliv byla novela vzhledem k dobovým poměrům kritizována, sehrála důležitou roli při hledání nových přístupů k nitru člověka, k jeho soukromému a intimnímu životu a také k tématu lásky a její krize.¹⁴⁰ Filmová adaptace, již roku 1964 zrežiroval Václav Vorlíček, bývá kategorizována jako psychologické drama. Černobílý snímek ale nesklidil u diváků velký úspěch, a tak nakonec zůstal zapomenut ve stínu Vorlíčkových pozdějších úspěchů.¹⁴¹

Předmětem této bakalářské práce bylo oba narativy podrobit analýze a následně porovnat jak v rovině příběhu, tak v rovině diskursu. Prvně jsme se věnovali obecnému naratologickému přehledu, jež jsme vytvořili prostřednictvím definování základních pojmů, jakými jsou text, příběh, diskurs a narativ, zejména literární a filmový. Pojmový aparát jsme využili v následujících kapitolách, v nichž jsme se věnovaly vybraným složkám tvořící jednotlivé narativy. Zkoumali jsme především takové zobrazení dílčích elementů, jímž se od sebe obě vyprávění odlišují, abychom zjistili, zda se během přenosu z knižního média do média filmového příběh proměnil.

Kategorii vypravěče jsme se věnovali primárně teoreticky. V Klimentově novele se vyskytuje vypravěč aktivně se účastnící děje specificky jako hlavní postava Marie. Dle pojmového aparátu Gérarda Genetta, s nímž pracuje i Seymour Chatman, jej nazýváme vypravěčem autodiegetickým. Knižní Marie předkládá čtenáři svůj příběh prostřednictvím vnitřního monologu, konkrétněji asociativního toku svých myšlenek.

¹³⁸ UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991: 150 děl poválečné české prózy*. Ostrava: Sfinga, 1992. ISBN 80-900-5789-6. S. 93-94.

¹³⁹ KLIMENT, Alexandr. *Tri žině: Rozhovor Jany Klimentové a Štěpána Klimenta*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-364-0. S. 106-107.

¹⁴⁰ JANOUŠEK, Pavel et al. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9. S. 314.

¹⁴¹ Marie (1964). *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. POMO Media Group, c2001-2020 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/9420-marie/prehled/>.

Ve filmové *Marii* je příběh vyprávěn primárně pohybem kamery bez použití narativního hlasu. Ačkoli je film soustředěn v první řadě na hlavní protagonistku, objevuje se v něm i několik málo scén, jichž se Marie neúčastní. Z celého vyprávění divák cítí přítomnost implikovaného autora, jenž aktivně využívá vhodných prostředků, jakými jsou například zvuk, střih a perspektiva, aby vyvolal v publiku žádoucí reakci, myšlenku či pocit.

Kategorie prostoru, resp. prostředí, jsme se zabývali v poslední kapitole a využili jsme především poznatků z publikací Daniely Hodrové – *Poetika míst* a *Místa s tajemstvím*. Hodrová chápe prostor jako motiv a jako takový jej nazývá toposem. Jako význačná topoi vyskytující se v literárním i filmovém narativu jsme označili topos bytu, města, vrchu a mostu. Krátce jsme se věnovali taktéž dynamice míst, zejména pohybem směrem dolů. Kategorie prostoru prošla během přenosu napříč médii nejméně změnami. Oproti strohému knižnímu popisu dostává prostředí ve filmu díky audiovizuální prezentaci konkrétní podobu se všemi detaily, jež nám v literatuře nemohou být poskytnuty. Jeho funkčnost se tím však nemění, je tak pouze napomáháno prezentaci jeho významu.

Kategorie příběhu velmi úzce souvisí s kategoriemi postav a událostí. Jejich prezentace se v obou médiích odlišovala nejvíce. Provedené analýzy těchto tří kategorií společně dokládají, že v tomto konkrétním případě se interpretace stejného příběhu vyprávěného dvěma různými médii skutečně částečně liší. Základní příběh zůstává zachován, avšak každé médium staví do popředí jiné téma. Kniha představuje příběh obyčejné ženy jménem Marie, jež si po letech spokojeného manželského života uvědomuje, že trpí ztrátou vlastní identity, a pokouší se pochopit, co pro ni osobně znamená láska, oprostí-li se od nátlaku společnosti. Film oproti tomu vyzdvihuje téma manželské krize a rozvodu, a ačkoliv z dvojice manželů soustředí svou pozornost více na Marii než Jaroslava, nedává divákovi nahlédnout do jejího nitra do takové míry jako kniha.

Tohoto efektu je dosaženo zejména vynecháním určitých událostí a postav při přenosu příběhu z knižního narativu do filmové podoby. Roztříděním událostí do dvou tříd dle míry ovlivnění příběhu (tj. na jádra a satelity, dle teorie popsané v publikaci *Naratologie* autorů Kubíčka, Hrabala a Bílka), jsme seznali, že oba narativy zachovaly řadu událostí typu jádro v téměř nezměněné podobě, čímž se potvrdilo, že se jedná o týž příběh. Co ovšem činí vyznění obou narativů rozdílným, jsou jádra, jimiž se odlišují. Knižní narativ využívá určitá jádra k zobrazení ženského nitra během psychicky

náročné životní situace, tématu lásky a cesty k nalezení vlastního já. Filmový narativ tato jádra divákovi nezprostředkovává, upřednostňuje události, v nichž figuruje především manželský pár a v nichž je tematizována zejména krize, jíž manželé procházejí.

Během analýzy kategorie postav jsme došli k závěru, že pokud ve filmové *Marii* není obsažena také postava Emy, Mariina druhého já, nemůže toto médium řádně postihnout téma ztracené identity, s nímž rozštěpení Mariiny osobnosti bezpochyby souvisí. Emino probuzení k životu je pomyslným dnem, na němž se Mariina postava ocitá působením nenadálých změn v jejím osobním životě – od pocitu vlastního uvěznění ve světě rodinného kruhu přes odhalení manželovy nevěry až po navázání nejistého vztahu s Jendou. Pohledem do Mariina nitra a poznáváním jejích myšlenek, tužeb a motivací k jednotlivým činům se čtenáři také naskýtá možnost se s postavou lépe ztotožnit. V tomto ohledu má kniha oproti filmu značnou výhodu, jelikož verbální narativ může lépe využít kategorii vypravěče.

Postavy Jaroslava a Jendy jsou ve filmu zjednodušeny, podobně omezeny jsou i postavy dětí. Z filmu jsou vynechány postavy matek Marie i Jaroslava, stejně tak postava soudružky Kadlecové. Tyto tři ženské postavy v knize představují kritiku dobové společnosti, která z manželství neoprávněně činí věc veřejnou – vynášejí soudy, rozdávají nevyžádané rady a jednájí na vlastní pěst, aby se krize mezi manželi vyvíjela směrem, jakým ony požadují. Stejně jako doboví kritici Klimentovy novely, ani ony neuznávají rozvod jako adekvátní řešení problémů mladého dělnického manželství.

O jistou polemiku nad významem lásky v životě člověka se filmový narativ ochuzuje vyškrtnutím postav Jaroslavovy kolegyně Jarmily a doktora Hájka. Oba s Marií vedou filozofické rozhovory nejen na téma vztahu mezi manželi, ale taktéž lásky obecně. Marie se před nimi otevírá a sděluje jim své myšlenky, které dlouho nedokázala říct nahlas. Usoudili jsme, že právě názory Jarmily a doktora Hájka pomohly Marii v cestě za znovuoobjevením své vlastní identity a také nutily čtenáře k zamyšlení se nad tématem lásky a jejího významu na poli lidské existence.

Závěrem je nutno podotknout, že novela i její filmová adaptace, ač jsou v některých aspektech rozdílné, ve vzájemné spolupráci vytahují na povrch velmi intimní a citlivá témata, jejichž zobrazování se v literární i filmové produkci těší dodnes velké popularitě. Na nadčasovosti jim částečně ubírají politické poměry tehdejší doby, jež jsou nám zřetelněji předkládány skrze filmové médium. Důležitost daných témat však zůstává nezpochybněna, a to jak v narativu knižním, tak i filmovém.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Primární zdroje

KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

Marie [film]. Režie Václav VORLÍČEK. Československo: Filmové studio Barrandov, 1964.

Sekundární zdroje

AUJEZDSKÝ, Pavel. *Od knížky k televiznímu filmu: Úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. ISBN 978-80-86928-68-5.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie)*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1994. ISBN 80-859-1703-3.

HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst: Na okraj tematologie a topologie. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 5-24. ISBN 80-860-2204-8.

HODROVÁ, Daniela. Smysl pokoje. In: HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Jinočany: H&H, 1997, s. 217-238. ISBN 80-860-2204-8.

HODROVÁ, Daniela a kolektiv. *...na okraji chaosu...: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1.

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

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs: Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-260-2.

JANOUSEK, Pavel et al. *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9.

KLIMENT, Alexandr. *Tři žíně: Rozhovor Jany Klimentové a Štěpána Klimenta*. Praha: Torst, 2009. ISBN 978-80-7215-364-0.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

LIČKOVÁ, Romana. Novela Marie Alexandra Klimenta. In: FEDROVÁ, Stanislava, Jan HEJK a Alice JEDLIČKOVÁ. *Mezi deklamováním a románem: Proměny žánrů v české a slovenské literatuře* [online]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006, s. 75-89 [cit. 2020-05-09]. ISBN 80-85778-54-8. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf>.

Marie (1964). *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. POMO Media Group, c2001-2020 [cit. 2020-05-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/9420-marie/prehled/>.

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.

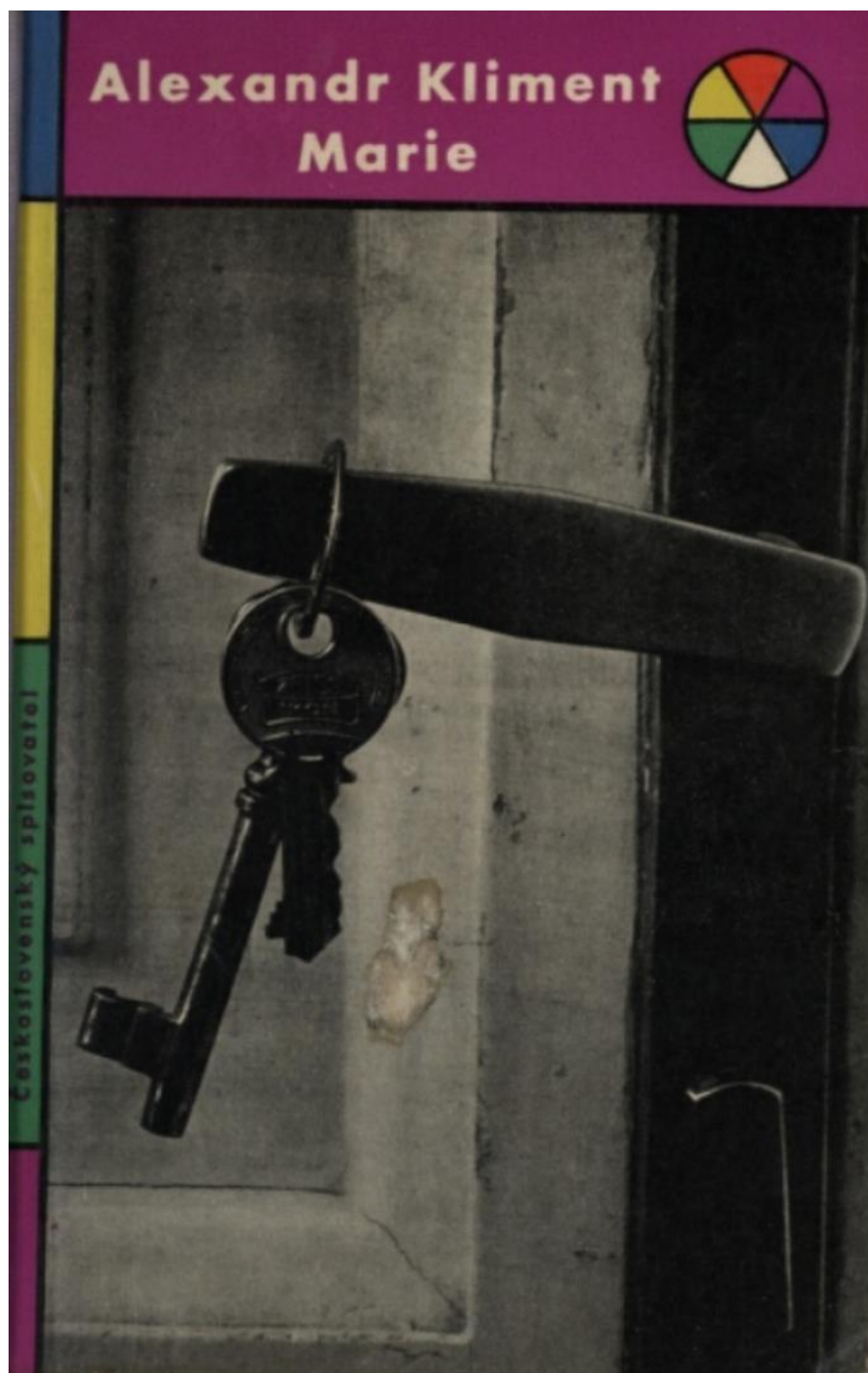
MRAVCOVÁ, Marie. *Literatura ve filmu*. Praha: Melantrich, 1990. ISBN 80-7023-062-2.

Nejoblíbenější ženská jména v roce 1960. *Křestní jméno.cz* [online]. Rodina Online a dodavatelé obsahu, c2020 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://krestnijmeno.prijmeni.cz/nejoblibenejsi_zenska_jmena/1960.

UHLÍŘOVÁ, Marie, Miroslav ZELINSKÝ a Blahoslav DOKOUPIL. *Slovník českého románu 1945-1991: 150 děl poválečné české prózy*. Ostrava: Sřinga, 1992. ISBN 80-900-5789-6.

PŘÍLOHY

Příloha 1: Titulní strana Klimentovy *Marie* z roku 1960



Zdroj: KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

Příloha 2: Fotografie chlapce z Klimentovy *Marie*



Zdroj: KLIMENT, Alexandr. *Marie*. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 99.