

**Univerzita Palackého v Olomouci**

**Filozofická fakulta**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

SVĚT DĚTSKÝMA OČIMA

Fokalizace ve snímku Camino

Bakalářská diplomová práce

Andrea Faltýnková

(Filmová věda – Španělská filologie)

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2012

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma: „Svět dětskýma očima: fokalizace ve snímku Camino“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího diplomové práce a uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne .....

.....

Andrea Faltýnková

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za vstřícnost, odbornou pomoc, cenné rady a připomínky při zpracování mé bakalářské diplomové práce.

# OBSAH

Úvod.....	6
Metodologie .....	7
Kritika pramenů a literatury.....	11
1. Koncept fokalizace podle Sabine Schlickers.....	13
2. Narativní analýza snímku Camino .....	19
2.1 Fabule.....	19
2.2 Fabule/syžet.....	21
2.3 Narativní kompozice .....	23
3. Aplikace konceptu fokalizace na snímek <i>Camino</i> (2008).....	26
3.1 Koncept vypravěče.....	26
3.2 Fokalizace .....	28
3.2.1 Camino.....	28
3.2.1.1 Nulová fokalizace.....	28
3.2.1.2 Vnitřní fokalizace.....	30
3.2.1.3 Vnější fokalizace.....	31
3.2.2 Matka .....	32
3.2.2.1 Nulová fokalizace.....	33
3.2.2.2 Vnitřní fokalizace.....	34
3.2.2.3 Vnější fokalizace .....	35
3.2.3 Otec.....	36
3.2.3.1 Nulová fokalizace.....	37
3.2.3.2 Vnitřní fokalizace.....	38
3.2.3.3 Vnější fokalizace .....	39
3.3 Okularizace .....	41
3.3.1 Camino.....	41
3.3.1.1 Nulová okularizace.....	41

3.3.1.2	Vnitřní okularizace.....	42
3.3.2	Matka.....	43
3.3.2.1	Nulová okularizace.....	43
3.3.2.2	Vnitřní okularizace.....	44
3.3.3	Otec.....	45
3.3.3.1	Nulová okularizace.....	45
3.3.3.2	Vnitřní okularizace.....	46
3.4	Aurikularizace.....	48
3.4.1	Camino.....	48
3.4.1.1	Nulová aurikularizace.....	48
3.4.1.2	Vnitřní aurikularizace.....	48
3.4.2	Matka a otec.....	49
3.4.2.1	Nulová aurikularizace.....	49
3.4.3	Matka.....	49
3.4.3.1	Vnitřní aurikularizace.....	49
3.4.4	Otec.....	50
3.4.4.1	Vnitřní aurikularizace.....	50
Závěr.....		51
Prameny a literatura.....		54
Internetové zdroje:.....		55
Anotace.....		56

## Úvod

Snímek *Camino* (2008) je nejvýznamnějším filmem španělského režiséra Javierra Fessera. V kontextu současné španělské kinematografie má snímek specifické postavení. Vymyká se nejen tématem, které zpracovává, ale i netradiční narativní kompozicí a vizuální podobou. Jako jedno ze stěžejních témat se objevuje náboženství a víra, jež je konfrontována se životy hlavních hrdinů. Jádrem vyprávění je příběh inspirovaný skutečnými událostmi líčící tragický osud jedenáctileté dívky Camino odehrávající se ve stínu fungování náboženské organizace Opus Dei a jejích kontroverzních praktik.

Javier Fesser patří ke generaci španělských režisérů, kteří debutovali na počátku 90. let minulého století. Jeho tvorbu prostupují nové tvůrčí tendence, které tematicky odrážejí uvolnění společenských poměrů a zrušení cenzurních komisí po smrti generála Franca<sup>1</sup>. Objevují se doposud tabuizovaná témata, jež byla pro dřívější filmovou produkci nemyslitelná. Vznikají díla výrazně autorského rázu reflektující témata, jako je v případě snímku Javierra Fessera víra založená na striktním dogmatismu a fanatismu. K dalším patří například otevřená kritika politického systému a vládních praktik či náznaky sociálních témat poukazující na špatné životní podmínky obyvatelstva nižší třídy.

Hlavním cílem této bakalářské diplomové práce bude postihnout a zanalyzovat problematiku narativní struktury snímku *Camino* se zřetelem na klíčovou kategorii fokalizace, jež je v díle dominujícím narativním prvkem. Nebude opomenut samotný pojem fokalizace, který v průběhu let prošel značným vývojem a jehož teoretické ukotvení v konceptu filmového narativu nebylo dodnes plně ustanoveno. Na základě doposud vyslovených hypotéz si v první kapitole zvolím nejvhodnější teorii pro účely mé bakalářské diplomové práce, která pak bude v dalších kapitolách aplikována na snímek *Camino*.

Další kapitoly budou věnovány praktické aplikaci konceptu fokalizace ve filmu *Camino*. Nejdříve ve druhé kapitole provedu analýzu snímku, která postihne základní otázky narativní konstrukce příběhu. Pro přiblížení pak ve třetí kapitole budu jednotlivé typy fokalizace, okularizace a aurikularizace demonstrovat na vybraných scénách snímků. Pokusím se také odpovědět na otázku do jaké míry postavy, jakožto narativní činitelé

---

<sup>1</sup> Francisco Franco (1892 – 1975) – nejvyšší představitel Španělska v letech 1939 – 1975, autoritativní vládce, který nastolil v zemi tzv. frankismus (totalitní režim)

deformují reprezentovanou realitu s důrazem na hlavní postavu dětského hrdiny. Vyslovené teze se budou argumentačně opírat o metodologická východiska současné teorie filmového narativu, především o teze filmové teoretičky Sabine Schlickers vycházející z konceptu fokalizace francouzského naratologa Françoise Josta.

## Metodologie

Jak bylo již řečeno, metodologickým základem pro mou bakalářskou diplomovou práci bude teoretická stat' Sabine Schlickers s názvem *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>2</sup>, jež je součástí sborníku naratologických textů *Point of view, Perspective, and Focalization : modeling mediation in narrative*<sup>3</sup>, který editoval Peter Hühn, Wolf Schmid a Jörg Schönert. Tento sborník vyšel v Německu v roce 2009. Vydání sborníku předcházela konference předních teoretiků na Univerzitě v Hamburku v roce 2006, jejichž výsledkem byla právě tato sbírka naratologických textů.

Než se však v první kapitole detailněji zaměřím na stat' Sabine Schlickers, budu věnovat pozornost i dalším naratologickým statím, které se zabývají konceptem fokalizace ve filmu. Ve vybraných textech, které považuji v oblasti filmové teorie za stěžejní, kriticky zhodnotím jejich přístup k danému tématu a také zdůvodním svůj výběr konceptu a metodologických východisek pro tuto práci.

Termín fokalizace pochází původně z literárněvědné teorie. V ucelenější podobě se koncept fokalizace, dle genettovské tradice původně nazývaný hledisko, poprvé objevuje v literární teorii na počátku sedmdesátých let dvacátého století. Počátkem osmdesátých let se však objevují tendence teoretiků přenést tento koncept i do filmové teorie, což skýtá jistá úskalí zejména v oblasti terminologie, která je jen těžko přenosná z literatury na film. Pomineme-li již přežitě teorie fokalizace jejího průkopníka francouzského literárního teoretika Gérarda Genetta, který se omezuje převážně na literaturu, dostává se nám prostor

---

<sup>2</sup> SCHLICKERS, Sabine. *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

<sup>3</sup> HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. ISBN 978-3-11-021890-9.

zaměřit se na jeho pokračovatele na poli filmové teorie, jako jsou François Jost, Mieke Bal, Celestino Deleyto, Manfred Jahn, Seymour Chatman či Sabine Schlickers.

Ve filmové teorii se v rámci naratologie během let objevilo hned několik zajímavých avšak terminologicky odlišných konceptů fokalizace. Na základě terminologických rozdílů v pojetí fokalizace je možno rozlišit dvě základní teoretické větve, jež obě vycházejí z původního konceptu Gérarda Genetta.

První větví je koncept fokalizace v pojetí holandské teoretičky Mieke Bal, který předložila ve své původní studii *Narration et Focalisation*<sup>4</sup> v roce 1977, a jež byla následně v roce 1983 přeložena do angličtiny pod názvem *The Narrating and the Focalizing: A theory of the Agents in Narrative*<sup>5</sup>. Po kritických ohlasech přidala ještě více propracovaný koncept fokalizace v roce 1981 ve studii *The Laughing Mice, or: On Focalization*<sup>6</sup> která se stala základem pro kapitolu v knize *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*<sup>7</sup>. Ve svém pojetí fokalizace se Mieke Bal odklání od stávající teorie Gérarda Genetta, které vytýká nedostatečnost ve vymezení pojmu fokalizace, kterou Genette nepřesně nazývá hledisko. Sama Bal pojímá fokalizaci poněkud komplexněji avšak pouze v rámci literatury. Až ve svých pozdějších studiích se zamýšlí nad přenosem literárněvědné terminologie konceptu fokalizace i do jiných uměleckých odvětví, jako je například film.

Z konceptu fokalizace tak jak jej vymezila Mieke Bal vychází španělský filmový teoretik Celestino Deleyto, který na něj ve své práci *Focalization in Film Narrative*<sup>8</sup> nepřímo navazuje. Jak Mieke Bal naznačila ve své knize *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*<sup>9</sup>, i Deleyto pokračuje podle mého názoru v utopických pokusech aplikovat konceptuální systém a terminologii fokalizace kromě literatury i na ostatní umělecké druhy, jako je například film. Deleyto v této studii vyslovuje požadavek naratologie jako komplexní a univerzální disciplíny a proto se pokouší zavést i univerzální

---

<sup>4</sup> BAL, Mieke. *Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit*. *Poétique* 29, 1977a, s. 107-127.

<sup>5</sup> BAL, Mieke. *The Narrating and the Focalizing: A theory of the Agents in Narrative*. *Style* 17, 1983, č. 2, s. 234 – 269.

<sup>6</sup> BAL, Mieke. *The Laughing Mice, or: On Focalization*. *Poetics Today* 2, 1981a, č. 2, s. 202 – 210.

<sup>7</sup> BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3. Vyd. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2009. s. 255. ISBN 978-0-8020-9631-9

<sup>8</sup> DELEYTO, Celestino. 1991. *Focalization in Film Narrative* [online]. Atlantis Journal [citováno 25. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.atlantisjournal.org/Papers/v13%20n1%202/v13%20n1%202-12.pdf> .

<sup>9</sup> BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. 1. Vyd. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2002. s. 377. ISBN 0-8020-8410-9.



terminologii, která by byla použitelná nejen v literárním narativu ale i v dalších médiích. Ve své práci pak největší pozornost věnuje zejména filmovému pojetí fokalizace. Po různých úvahách dochází Deleyto k názoru, že vypravěč i fokalizátor jsou původcem ve filmu na textuální úrovni, tudíž v rámci filmu existují současně na jediné úrovni. Tímto tvrzením však Deleyto naprosto popírá svůj původní záměr univerzálního konceptu vyprávění a fokalizace aplikovatelného na všechny umělecké disciplíny. Fokalizace v pojetí Celestina Deleyto se zpočátku jeví jako poměrně dobře strukturovaný koncept, který by konečně mohl sjednotit teoreticky doposud neukotvenou terminologii, avšak jako mnoho ostatních ztroskotává díky terminologickým nepřesnostem a metodologické chabosti. Pravděpodobně největší terminologické úskalí skýtá již zmíněné Deleytovo pojetí vypravěče a fokalizátora koexistujících na stejné textuální úrovni, což se pokouší aplikovat jak na literární tak i na filmový narativ, čímž však terminologicky tříští jednotlivé pojmy, které není možné použít v obou uměleckých disciplínách, jelikož má každá z nich specifické způsoby interpretace. Vystává tedy otázka: Je skutečně možné podat ucelenější koncepci vyprávění použitelnou na všechna umělecká odvětví? Není to právě jejich rozmanitost, která narativ činí proměnlivým v závislosti na typu média? Na teoretická východiska Mieke Bal navazuje také německý teoretik Manfred Jahn ve své práci *A guide to Narratological Film Analysis*<sup>10</sup>, který však na rozdíl od Celestina Deleyto neztotožňuje fokalizátora s pozicí kamery. Zejména pak přesněji zpracovává jednotlivé koncepty vypravěče a fokalizátora. Tato studie ale konceptuálně nesplňuje účely mé bakalářské diplomové práce a proto jí nebude věnována větší pozornost.

Druhou teoretickou větev reprezentuje francouzský teoretik François Jost. Ve svých studiích *Narration(s): en deçà et au-delà*<sup>11</sup> a *L'oeil-camera: Entre film et roman*<sup>12</sup> používá Genettova konceptu fokalizace, avšak s tím rozdílem, že se jej pokouší přenést do filmové teorie. Jost poukazuje zejména na přílišnou významovou šíři Genettova termínu fokalizace (také hledisko) a jako východisko nabízí jeho bližší specifikaci, tak aby byl termín co nejvíce konkrétní. Na základě této teze pak přichází s myšlenkou rozlišit od fokalizace

---

<sup>10</sup> JAHN, Manfred. 2003. *A Guide to Narratological Film Analysis* [online]. University of Cologne [citováno 25. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm#F4.3>.

<sup>11</sup> JOST, François. 1983. *Narration(s): en deçà et au – delà* [online]. YouScribe [citováno 25. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <http://www.youscribe.com/catalogue/presse-et-revues/savoirs/narration-s-en-deca-et-au-dela-article-n-1-vol-38-pg-192-212-957406>.

<sup>12</sup> JOST, François. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. 2. vyd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. s. 162. ISBN 27-297-0297-0.

termín okularizace a aurikularizace. Z tohoto konceptu vychází Sabine Schlickers ve své práci *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>13</sup>.

Sabine Schlickers je německá literární a filmová teoretička, která vyučuje na univerzitě v Brémách španělskou a latinskoamerickou literaturu. Mimo to hojně publikuje studie věnované španělskému pikaresknímu románu a také španělské historii. Naratologii se věnuje od roku 1997, kdy vyšla její práce *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu «El beso de la mujer araña» (Manuel Puig/Héctor Babenco) und «Crónica de una muerte anunciada» (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi*<sup>14</sup>).

Pro účely této práce však bude použita již několikrát avizován text *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>15</sup>. Tak jako většina teoretiků, i Sabine Schlickers jako základ pro své teze využívá Genettovu typologii pro literární perspektivizaci. Avšak po vzoru Françoise Josta ji posléze kritizuje a teoreticky se oproti ní vymezuje. Po vlastních úvahách nakonec dochází k závěru, že namísto svého inovativního konceptu fokalizace naváže na teoretická východiska Françoise Josta, jehož typologii komplexněji propracuje. Jako nosný bod své práce Sabine Schlickers uvádí definici fokalizace v pojetí Françoise Josta, který ji ve své knize *L'oeil-camera: Entre film et roman*<sup>16</sup> definuje jako povědomí vypravěče ve vztahu k postavám. Genettovu charakteristiku fokalizace, kterou chápe jako „seeing“ (zrak) a „hearing“ (sluch) nahrazuje novými kategoriemi okularizace a aurikularizace, čímž se snaží postihnout vztah mezi tím, co postavy vidí, popřípadě slyší, a tím, co divák vnímá. Rozlišuje tedy okularizaci a aurikularizaci nulovou, primární vnitřní a sekundární vnitřní. Sabine Schlickers tuto Jostovu typologii redukuje pouze na okularizaci a aurikularizaci nulovou a vnitřní. I přes kritické výhrady k Genettovu pojetí fokalizace, který její definici omezuje pouze na „seeing“ (zrak) a „hearing“ (sluch), François Jost i Sabine Schlickers zachovávají jeho tradiční dělení fokalizace na nulovou, vnitřní a vnější. Sabine Schlickers své stanovisko

---

<sup>13</sup> SCHLICKERS, Sabine. *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

<sup>14</sup> SCHLICKERS, Sabine. *Verfilmtes Erzählen: Narratologisch-komparative Untersuchung zu «El beso de la mujer araña» (Manuel Puig/Héctor Babenco) und «Crónica de una muerte anunciada» (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi*. Frankfurt: Vevuert Verlag, 1997. s. 403 ISBN 38-935-4866-1

<sup>15</sup> SCHLICKERS, Sabine. *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

<sup>16</sup> JOST, François. *L'oeil-camera: Entre film et roman*. 2. vyd. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987. s. 162. ISBN 27-297-0297-0.

zdůvodňuje tím, že i když takto stanovené kategorie fokalizace nejsou příliš vhodné, ona sama není schopná předložit inovující koncept, a proto tedy i nadále bude pro účely své práce využívat těchto kategorií.

Přístup Sabine Schlickers jsem zvolila pro účely mé práce jako nejvhodnější, jelikož jej považuji za nejvíce komplexní. Vyznačuje se terminologickou čistotou a precizností v užívání pojmového aparátu vztahujícího se ke konceptu fokalizace. Její text je v kontextu současného naratologického myšlení aktuální, a proto se na rozdíl od svých předchůdců vyvarovala terminologických nepřesností a snah udělat z naratologie vědní disciplínu s univerzálním pojmovým aparátem pro všechny umělecké druhy.

Kromě teoretického základu práce, kterému poslouží studie Sabine Schlickers, využiji také dizertační práci literárního teoretika působícího na Univerzitě Palackého Jiřího Hrabala, která byla také vydána knižně pod názvem *Fokalizace-Analýza naratologické kategorie*<sup>17</sup>. Jedná se tematicky ucelenou publikaci mapující koncept fokalizace od jeho prvopočátku. Studie je v oboru naratologie velice přínosnou, jelikož podává scelující výklad konceptů jednotlivých literárních i filmových teoretiků, čímž podává komplexní obraz dané tematiky. Jiří Hrabal také předkládá vlastní návrh konceptu fokalizace, kterého však pro účely této bakalářské diplomové práce nebude využito.

## **Kritika pramenů a literatury**

Úvodem je nutno říci, že k dané tematice neexistuje žádná odborná studie či publikace akademického charakteru, která by se věnovala naratologické analýze snímku *Camino*, avšak ani žádná, jež by se jím zabývala v jakémkoliv jiném odborném měřítku. Nízkému akademickému povědomí o snímku rovněž přispívá fakt, že jeho distribuce byla kromě Španělska omezena pouze na Spojené státy americké a Velkou Británii.

O snímku *Camino* jsou dostupné pouze kritické reflexe v denním tisku a některých populárně-vědeckých filmových periodících. Ze španělských deníků je to například *El país* či *El mundo*. Několik recenzí se objevilo také v britském tisku, například v *ABC* či *Sight and Sound*, kde byl snímek dokonce zařazen mezi sto nejlepších filmových počinů

---

<sup>17</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace – Analýza naratologické kategorie*. 1.vyd: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

uplynulého roku. Reflexe v denním tisku a periodících představují v tomto případě především zpětnou vazbu filmových kritiků. Snímek byl totiž uveden v hlavních soutěžních sekcích hned několika filmových festivalů. Po slavnostní premiéře ve Španělsku 17. října 2008 bylo *Camino* představeno také v hlavní soutěžní sekci na Mezinárodním filmovém festivalu v San Sebastianu, kde však nezískalo žádnou cenu. Dále se snímek objevil také na filmových festivalech ve Velké Británii, Francii, Mexiku, Portoriku a Japonsku, čímž se výrazněji zapsal do širšího povědomí festivalových diváků.

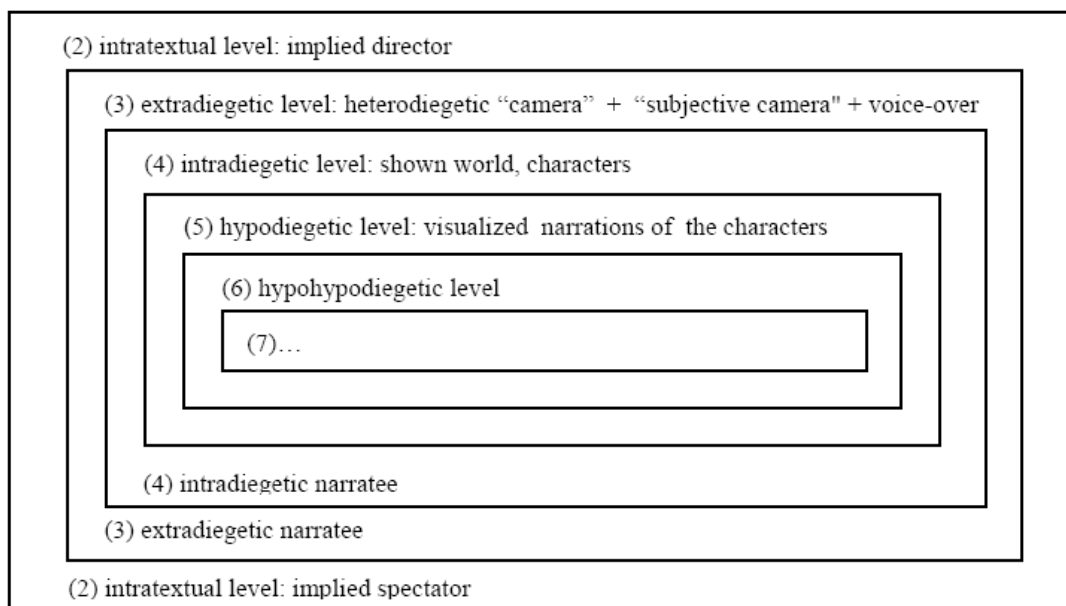
Největší úspěch zaznamenal snímek *Camino* na třiadvacátém ročníku předávání španělských cen akademie Goya, kde proměnil šest ze sedmi nominací v kategorii za nejlepší film, režii, původní scénář a herecké obsazení. Je také vítězem Premio cinematográfico José María Forqué, Premio Sant Jordi de cine a Premio Gaudí za nejlepší evropský film roku 2008.

# 1. Koncept fokalizace podle Sabine Schlickers

Jako terminologický základ pro účely mé bakalářské diplomové práce jsem zvolila koncept německé teoretičky Sabine Schlickers, jenž se vyznačuje komplexním pojmovým aparátem. Pojem fokalizace je v její stati „*Focalization, Ocularization and auricularization in Film and Literature*“<sup>18</sup> redefinován a vztažen ke specifičnosti filmového narativu.

Sabine Schlickers si v úvodu práce stanovuje konkrétní cíle a také ohraničuje oblast svého teoretického směřování. Nezabývá se autorem jakožto původcem děje, ale svou pozornost upírá směrem k problematice perspektivizace, která je vyjádřena prostřednictvím fokalizace. Schlickers vyslovuje tezi, že fokalizace je proces realizovaný pomocí kamery, které přisuzuje roli filmového vypravěče. Využitím střihu je zprostředkováno to, co postava či divák vidí (okularizace) a slyší (aurikularizace). Také říká, že perspektivizace musí být nutně spojena s činitelem implikovaného autora nebo režiséra. S touto tezí dále pracuje a vytváří složitý systém klasifikace. Tato klasifikace předkládá model skládající se ze sedmi základních rovin narace.<sup>19</sup>

(1) extratextual level: actual director and team



(1) extratextual level: actual spectator

<sup>18</sup> SCHLICKERS, Sabine. Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

<sup>19</sup> Tamtéž. s. 244

Schéma uvedené výše zahrnuje sedm rovin narace, jež vytváří obecný model vyprávění. Pro terminologickou přesnost budou následujícím pojmům ponechány jejich původní anglické názvy, jejichž význam však bude blíže vysvětlen. První rovinou narace je „extratextual level“ představující skupinu, do níž patří fyzická osoba režiséra, filmový štáb a také samotný divák, který daný příběh reálně sleduje. Tato rovina tvoří rámec, který pomyslně ohraničuje narativ a odděluje realitu od fikčního světa příběhu. Druhou rovinou je „intratextual level“, kde se společně objevují „implied director“ (implikovaný režisér) a „implied spectator“ (implikovaný divák). „Implied director“ představuje autorský záměr a režijní styl, který dílu vtiskne vlastní umělecký ráz například za pomoci jednotlivých výrazových prostředků, jež mu dodají specifičnost a originalitu. „Implied spectator“ je pak příjemce autorského záměru, kterému je dané dílo určeno.

Třetí rovinou je „extradiegetic level“ představující „extradiegetic naratee“, jenž se nachází nad rámcem narativní situace, a tudíž není přímo její součástí. Jedná se například o situaci, kdy vypravěč svěruje svůj příběh jiné osobě, která v samotném příběhu nefiguruje, avšak v celkovém narativu funguje jako vnější nestranný pozorovatel sledující dění z povzdálí. Do „extradiegetic level“ řadíme ještě heterodiegetickou a subjektivní kameru, voice over a někdy také stříh. Čtvrtou rovinou je „intradiegetic level“, kam patří „intradiegetic naratee“, který je na rozdíl od „extradiegetic naratee“ již součástí příběhu. Je jedním ze základních elementů narativní situace, na které se aktivně či nepřímo podílí. „Intradiegetic naratee“ stojí mezi divákem sledujícím příběh a vypravěčem, který mu jej svěruje. Může být vtažen do příběhu a rovněž se na daných událostech aktivně podílet. Tato narativní rovina zahrnuje také vlastní svět příběhu, kde se nachází i ostatní postavy vyprávění.

Pátou rovinou je „hypodiegetic level“ zachycující vyprávění jednotlivých postav. To je například, když jedna z postav vypráví příběh z fiktivního světa další postavě. Šestou a poslední rovinou narace je „hypohypodiegetic level“, jež však Sabine Schlickers dále nespécifikuje. Dle mého názoru by se mohlo jednat o tzv. „příběh v příběhu“, kdy jedna z postav vypráví příběh té druhé a uprostřed vyprávění do něj zakomponuje pár dílčích historek, které sice s původním příběhem nikterak nesouvisí, ale působí jako prvek ozvláštnění konverzace.

Zvláštní pozornost věnuje ve své stati Sabine Schlickers problematice subjektivní kamery.<sup>20</sup> Subjektivní kamera nazývaná také „point-of-view shot“ (hlediskový záběr) zachycuje realitu, která je zobrazena z hlediska jedné z postav. Kamera jakožto aparát je zprostředkovatelem „enunciation“ (vypovídání), jelikož funguje jako oko postavy, tudíž má divák možnost vidět „enounced“ (vypovídáné), tedy to stejné, co vidí postava. Logicky se poté „enunciation“ (vypovídání) nachází na úrovni „extradiegetic level“ zatímco „enounced“ na úrovni „intradiegetic level“. Tato souhra mezi vypovídáním a vypovídáním je lépe srovnatelná na úrovni literárního textu. Tedy to, co postavy říkají, se nachází v „intradiegetic level“ (v případě filmu zachycení toho, co postava vidí) a naopak v „extradiegetic level“ je vypravěč (v případě filmu je to aparát kamery), který má možnost upravovat či zestručňovat jednotlivé položky rozmluvy (v případě filmu je to oko kamery, jenž může danou situaci snímat různým způsobem).

Jako stěžejní pojmový aparát, který je základem této bakalářské diplomové práce, představuje Sabine Schlickers typologii filmové perspektivizace. Schlickers se stejně jako François Jost kriticky vymezuje vůči tradičnímu genettovskému pojetí fokalizace. Za problematické považuje Schlickers vymezení tzv. dvojí perspektivizace zejména proto, že se perspektiva a tok informací nepřetržitě mění a nikdy nezůstávají stejné v širším časovém rozmezí. Ve své práci přehodnocuje původní koncept literární perspektivizace Gérarda Genetta a snaží se jej vhodně upravit a doplnit o své vlastní poznatky. V konečné podobě pak dále pracuje s Genettovou dvojí perspektivizací zakládající se na otázkách „knowing“ versus „showing/telling“. Sabine Schlickers se ptá, kdo je postava, jejíž úhel pohledu orientuje narativní perspektivu, tedy zjednodušeně „who sees“. V důsledku toho se pak Schlickers se pokouší od sebe odlišit „seeing“ a „knowledge“, neboť je toho názoru, že film je médium, kde je dvojí perspektivizace obvykle zprostředkována současně. Navíc film jí využívá dokonce více než literatura. Schlickers koncepčně vychází z práce Françoise Josta, neboť vztahuje pojem fokalizace k otázce „knowing“. Stejným způsobem jako on pak nahrazuje Genettovo „seeing“ a „hearing“ kategoriemi okularizace a aurikularizace.

Sabine Schlickers rozlišuje tři typy fokalizace. Nulovou, vnitřní a vnější. Nulová fokalizace je v případě, pokud vypravěč ví více než postavy ve vyprávění a zná jejich

---

<sup>20</sup> SCHLICKERS, Sabine. Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

myšlenky. Tato kategorie fokalizace je často naratology zpochybňována, jelikož samotný pojem „nulová“ implikuje absenci perspektivizace, která je v ní však obsažena. Své rozhodnutí zahrnout nulovou fokalizaci do této kategorizace ale zdůvodňuje tím, že nechce porušovat konvenci tradičního dělení fokalizace, které je již terminologicky ustálené a v oboru zavedené. Vnitřní fokalizace nastává tehdy, když vypravěč ví stejně jako postavy. Může se stát jednou z postav, která příběh vypráví. V tomto případě vypravěč, jež je zároveň i hlavním protagonistou sdílí své myšlenky a pocity s divákem, avšak nezná myšlenky a pocity ostatních postav. Při vnější fokalizaci funguje vypravěč jako nestranný pozorovatel, který pouze zprostředkovává to, jak se postavy chovají, avšak není schopen odhadnout jejich myšlenky a pocity, tudíž se nachází v situaci, kdy postavy ví více než vypravěč.

Sabine Schlickers ve své práci vyslovuje tezi, že nulová, vnitřní a vnější fokalizace se může v narativu vyskytovat také v případě, nenachází-li se zde vypravěč. Proto typologii fokalizace rozšiřuje až na úroveň postav. Dynamičtěji se tak rozvíjí souhra mezi tím, co postavy ví, nedostatkem informací a také vědomým zdržováním informací. Jednotlivé postavy se tak dostávají do přímého vztahu s „extradiegetic naratee“ a implikovaným divákem. V „intradiegetic level“ pak může být vypravěč nahrazen jednou z postav („P<sub>v</sub>“, postava jako vypravěč), jež přebírá jeho funkci. Ostatní postavy si pak zachovávají svou tradiční funkci („P<sub>2</sub>“ postava). Typologie fokalizace v tomto případě vypadá následovně.

Nulová fokalizace:  $P_v < P_2$

Vnitřní fokalizace:  $P_v = P_2$

Vnější fokalizace:  $P_v > P_2$

Další rozšíření konceptu fokalizace je realizování v rámci roviny „extradiegetic level“. Vztahuje se především k postavě „extradiegetic naratee“ („N<sub>ee</sub>“), což je tedy divák a zároveň příjemce narativní informace, jehož vztah s postavou vypravěče („V“) je určujícím měřítkem typu fokalizace. Typ fokalizace tedy jednoznačně vyplývá z poměru distribuce narativní informace mezi tím, co ví divák s vypravěčem a tím, co ví další postavy („P“). Typologie fokalizace v tomto případě tedy vypadá následovně.

Nulová fokalizace:  $V + N_{ee} > P$



Vnitřní fokalizace:  $V + N_{ec} = P$

Vnější fokalizace:  $V + N_{ec} < P$

Další důležitá kategorie úzce spjatá s konceptem fokalizace je okularizace. Sabine Schlickers na rozdíl od původního pojetí Françoise Josta, který rozlišoval tři typy okularizace, koncept redukuje pouze na typy dva, a to na nulovou a vnitřní. Jak již bylo řečeno výše okularizace je typ perspektivizace, která zprostředkovává „seeing“, tedy to, co lze vidět. Nulová okularizace nastává tehdy, když kamera zachycuje postavy z pozice neviditelného pozorovatele, který neúčastně sleduje danou situaci. Kamera není součástí fikčního světa, ale pouze objektivně zachycuje jeho realitu. Kamera de facto funguje jako oči diváka, které mu umožňují sledovat děj, aniž by do něj aktivně zasahoval. Naopak vnitřní okularizace nese znaky subjektivity. Kamera v tomto případě může být také původcem děje, jelikož aktivně zasahuje do vyprávění. Velmi často se ve spojení s vnitřní okularizací objevuje užití subjektivní kamery. Subjektivní kamera zachycuje situaci z úhlu pohledu jedné z postav, a tak má divák možnost nazírat svět jejíma očima. Kromě subjektivní kamery se vnitřní okularizace objevuje také v případě užití stříhu, prolínačky, zpomalených záběrů či změny barevného spektra a tónování obrazu.

Kromě kategorie okularizace je s konceptem fokalizace spjata také aurikularizace. Aurikularizace je druh perspektivizace, který se zakládá na zprostředkování sluchových vjemů („hearing“) směrem k divákovi. I v této kategorii opět Sabine Schlickers redukuje původní koncept Françoise Josta, jenž rozlišoval tři typy aurikularizace. Schlickers rozlišuje pouze nulovou a vnitřní aurikularizaci. Nulová aurikularizace nastává v případě, kdy se zdroj zvuku nebo jeho původce nachází buďto v „off-screen“ nebo „on-screen“. Nulová aurikularizace se objevuje kupříkladu v situaci, kdy sledujeme některou z postav při určité činnosti, jež doprovází zvuková složka, kterou však samotná postava nevnímá. Hudba zde slouží pro podtržení důležitosti daného okamžiku a jeho emoční síly. Oproti tomu vnitřní aurikularizace nese opět prvky subjektivity, která se projevuje tak, že divák vnímá to, co postavy slyší v rámci fikčního světa. Vnitřní aurikularizace se nachází v „intradiegetic level“ a velice často je doprovázena užitím subjektivní kamery. Dobře ji lze demonstrovat na příkladu, kdy sledujeme postavu kráčející po ulici, která poslouchá hudbu ze sluchátek. Při užití subjektivní kamery, jenž nám zprostředkovává to, co postava vidí, máme možnost slyšet, jakou hudbu poslouchá a proniknout tak hlouběji do jejího vnitřního světa.

Než přistoupíme k analýze samotného snímku *Camino* (2008), který je předmětem této bakalářské diplomové práce, zaměříme se ještě na problematiku flashbacku, kterou Sabine Schlickers rovněž částečně rozebírá ve své práci „*Focalization, Ocularization and auricularization in Film and Literature*“<sup>21</sup>. Flashback je krátká časová retrospektiva zachycující přesun v čase směrem do minulosti. Audiovizuální materiál reprezentuje událost, která se stala dříve, a jež je úzce spjatá se současností, s níž přímo souvisí. Flashback má nejčastěji formu vzpomínek či časových vhlédů, které fungují jako vodítko pro odhalení doposud neznámých okolností příběhu, čímž mu dodávají na gradaci a potřebné dynamice.

Sabine Schlickers se k problematice flashbacku dostává v rámci klasifikace okularizace, kde přehledně nastiňuje jeho strukturu. Schlickers zde říká, že subjektivní vzpomínka nemůže být spojena s vnitřní okularizací, nýbrž s nulovou. Subjektivní vzpomínka neboli flashback je tedy prezentována skrze nulovou okularizaci prostřednictvím kamery. Nejprve tedy kamera snímá postavu, která vzpomíná v nulové okularizaci a pak prezentuje její vizualizovaný flashback, ale opět v nulové okularizaci. Vnitřní okularizace nastává pouze v případě užití subjektivní kamery. V rámci flashbacku často dochází k výměně mezi nulovou a vnitřní okularizací v závislosti na tom, jak je konstruován. Tohoto modelu se budu držet i v rámci mé bakalářské diplomové práce, neboť se ve snímku objevuje několik flashbacků.

---

<sup>21</sup> SCHLICKERS, Sabine. *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

## 2. Narativní analýza snímku *Camino*

### 2.1 Fabule

Snímek *Camino* (2008) španělského režiséra Javiera Fessera zachycuje příběh jedenáctileté dívky Camino, jejíž bezstarostné dětství je náhle přerušeno vážnou nemocí. Nejistá prognóza nesoucí malé šance na uzdravení výrazně zasáhne do jejího života. Tíha situace dopadá rovněž i na ostatní členy rodiny. Jejich vztahy se postupem času čím dál více narušují, což v závěru vyústí v rozpad rodiny. Šťastné dětství strávené po boku milované sestry Nurie a rodičů ale již dříve narušil zhoubný vliv náboženské organizace *Opus Dei*<sup>22</sup>, jež částečně rozkladu rodiny napomohlo.

Dívka Camino, která je hlavní postavou tohoto snímku pochází z nábožensky orientované rodiny. Proto navštěvuje církevní školu, kde je nedílnou součástí studia výuka katechismu a pravidelné modlitby. Camino působí jako velmi citlivá dívka, plná životních ideálů, tužeb a nenaplněných snů. Je však pod neustálým dohledem své silně věřící matky, jejíž oddanost Bohu hraničí s náboženským fanatismem. Již od prvních chvil je její vliv zcela patrný, což dokládá například jedna z úvodních sekvencí, kdy matka doprovází Camino k lékaři. Dívka totiž trpí silnými bolestmi krční páteře a čeká ji velice bolestivé vyšetření. Namísto podpory ale matka ponouká dceru k modlitbě, aby poprosila Pannu Marii o sílu snášet bolest a utrpení.

Od tohoto okamžiku příběh sleduje počátky nemoci a průběh léčby, kterou musí Camino podstoupit. Trpí totiž velice agresivní formou sarkomu, což je maligní onemocnění kostí, jejíž příznaky se zhoršují velmi rychle. Nemoc ve většině případů končí smrtí. Po prvotní mylné diagnóze obvodního lékaře, který dívce doporučil pouze rehabilitace, se Camino dostává v těžkých bolestech na pohotovost, kde je po sérii vyšetření ihned operována. Závažnost celé situace doslova paralyzuje její rodinu a každý z

---

<sup>22</sup> *Opus Dei* – jedná se o instituci spadající pod Katolickou církev, jež založil ve Španělsku v roce 1928 na základě Božího vnuknutí Josémaría Escrivá. Jedním z hlavních cílů této náboženské organizace je šířit poselství, že práce a běžné okolnosti života jsou příležitostmi pro přiblížení se k Bohu. Dalším důležitým poselstvím je láska k bližnímu, ale také láska k nepříteli, za jehož dobro a odpuštění je potřeba každý den prosit Boha. *Opus Dei* k dnešnímu dni čítá na 85 000 členů, jež se každodenně oddávají náboženským aktivitám, jako je duchovní vedení a cvičení či katechické přednášky. Velký podíl členů tvoří laici, z nichž většina žije v manželském svazku. Informace dostupné z WWW: [www.opusdei.cz](http://www.opusdei.cz). *Opus Dei* bývá často kritizováno za své poněkud nevhodné náboženské praktiky zahrnující například přehnaný důraz na sebetřýznění nebo také seznam knih, které mají členové zakázáno číst. Některé tyto kritické body reflektuje snímek *Camino*, jež je předmětem této bakalářské diplomové práce.

členů se s mrazivou skutečností snaží vyrovnat po svém. Matka se ještě více oddává své víře, kterou i nadále a ještě s větší intenzitou podsouvá otcí i Camino. Camiina sestra Nurie celou situaci sleduje z povzdálí, neboť s rodinou již nežije. V osmnácti letech se totiž dobrovolně uchýlila do jedné z prelatur sdružující členy Opus Dei na severu Španělska.

Vážná nemoc ale pochopitelně ve skutečnosti nejvíce zasáhla hlavní postavu, kterou je Camino. Ta ve svém útlém věku zažívá naprosto protichůdné pocity. Na jednu stranu poznává svou první dětskou lásku, avšak na druhou musí čelit strachu z blížící se smrti. Tento strach se ale Camino pokouší vytěsnit, a proto se snaží pomocí své fantazie utéct do pohádkového světa plného kouzel, kde je opět krásnou a rozpustilou dívkou, jež se raduje ze života a vychutnává prvotní okamžiky své platonické lásky. Do její fantazie ale pozvolna vstupuje i strach ze smrti zjevující se v podobě děsivých nočních můr, které ji postupem času pronásledují čím dál častěji.

Camino po několika operacích zůstává nadále v nemocnici, kde je podrobena invazivní léčbě chemoterapií. Jedinou světlou vizí budoucnosti se pro ni stává divadelní kroužek, kam chtěla vstoupit, ještě před tím než onemocněla. Členem divadelní skupiny je totiž její platonická láska Jesús přezdívaný Cuco, který je bratranec její nejlepší kamarádky Begoñi. Již od prvních chvil jsou zcela evidentní vzájemné sympatie mezi oběma dětmi. Bohužel se však nestihnou blíže spřátelit. I přes dlouhou dobu, jež tráví Camino v nemocnici, neustále doufá, že se bude moci podílet na připravované inscenaci, kterou začali zkoušet v divadelním kroužku těsně před tím, než onemocněla.

Postupem času se začíná zdravotní stav Camino rapidně zhoršovat a musí být převezena do nemocnice ve městě Navarra, kde shodou okolností žije i Nurie. Situace se začíná komplikovat a všechny události nasvědčují blížící se tragédii, jež zasáhne do života většiny postav. Nejprve umírá otec Camino, který zahyne nešťastnou náhodou při autohavárii cestou do Pamplony. Drama vrcholí v okamžiku Camiiny smrti, kdy se dívka pomyslně odevzdává do božích rukou. V nemocničním pokoji to vyvolá vlnu nářků, která však následně propukne v potlesk oslavující významnost okamžiku a její smrt je považována za zázrak.

## 2.2 Fabule/syžet

Srovnání fabule a syžetu ve snímku *Camino* (2008) je problematické, jelikož má každý z nich odlišnou formu. Dochází k situaci, kdy se fabule rozchází se syžetem. Čas fabule, tedy doba, ve které se odehrává samotný příběh lineárně a v chronologickém pořadí, zahrnuje období posledních pěti měsíců života hlavní hrdinky Camino. Čas fabule začíná v březnu roku 2001 v Madridu a končí v červenci téhož roku ve městě Navarra. Čas syžetu naopak zachycuje perspektivu, ze které je příběh vyprávěn. Rovněž určuje uspořádání nejdůležitějších událostí fabule a udává ráz celkové struktury narativu. Na základě syžetu tedy divák konstruuje jednotlivé události fabule do komplexní a přehledné podoby ve své mysli.

Charakteristickým rysem syžetu snímku *Camino* (2008) je, že postrádá chronologickou posloupnost. Příběh je vyprávěný skrze analýzu v časovém pořádku. Na začátku zavádí snímek diváka na samý konec příběhu. Divák se ocitá ve městě Navarra v červenci roku 2001, kde se poprvé setkává s hlavními postavami a jejich osudem. Camino je v nemocnici, kde prožívá poslední chvíle svého života. Je obklopena matkou, sestrou, duchovními a některými příslušníky zdravotnického personálu nemocnice. Těsně předtím, než Camino zemře, se však příběh navrácí na samý počátek za pomoci flashbacku. Ten začíná symbolickým dialogem mezi Camino a jedním z duchovních. Camino se ptá matky, jestli ji takto vezmou do hry. Namísto matky jí však odpoví duchovní, který dívce položí na hrud' kartu s obrázkem zakladatele Opus Dei se slovy: „Už jsi v ní“. Poté následuje prolínačka, jež naznačuje časový posun v narativu směrem do minulosti.

Konstrukce syžetu ve snímku *Camino* (2008) se vymyká konvenčnímu způsobu vyprávění. Syžet je založen na velkém množství drobných detailů, které jsou pojítka mezi jednotlivými událostmi fabule. Je možno říci, že nejen, že má snímek analeptický syžet, ale rovněž že v celkovém měřítku narativu je syžet částečně cyklický, jelikož příběh začíná v určitém bodě vyprávění, avšak na místo kupředu se vrací směrem na začátek fabule. Následně se pak ubírá po časové ose již chronologicky kupředu do bodu představujícího smrt, tedy konec fabule. Tato poměrně komplikovaná forma syžetu divákovi ztěžuje vnímání a vlastní konstrukci fabule.

Jak již bylo řečeno, v narativu je užito flashbacku a častých časových skoků mezi jednotlivými událostmi, které slouží k dosažení větší dynamiky, gradace a rovněž k udržení logické posloupnosti mezi jednotlivými událostmi. Režisér k docílení těchto prvků ozvláštnění syžetu užívá různých časových přechodů jako je například prolínačka hned v úvodní scéně. Dále se také hojně vyskytují časové ukazatele, jež divákovi podávají základní informace o čase a místě, ve kterých se hlavní postavy nacházejí. Tyto ukazatele za prvé zpřehledňují plynutí příběhu, jemuž dodávají na potřebné dynamice, protože sledování zdlouhavé nemoci hlavní hrdinky den po dni by pro diváka mohlo postupem času působit nudně a nezáživně. Za druhé jednotlivé scény činí více realistické, čímž vnáší do příběhu jistý nádech dokumentární estetiky, což byl v tomto případě i jistý autorský záměr.<sup>23</sup>

Jednotlivé scény snímku jsou konstruovány dvojím způsobem. Prvním typem jsou realistické scény, jež postrádají další myšlenkový přesah. Tyto scény jsou vystavěny na základě jednoduchého zobrazení reprezentované reality. Mají jeden konkrétní význam, který je specifický pro danou situaci, a tudíž není aplikovatelný v jiných scénách. Jako příklad je možno uvést scénu, ve které můžeme vidět Camino s matkou a otcem při rodinné večeři. Jedná se o zcela běžný výjev z jejich života, který divákovi ukazuje to, jak rodina funguje za normálních okolností.

Druhým typem jsou vícevýznamové scény obohacující narativ o prvky alegorie a symboliky. Tyto scény je totiž možno interpretovat různými způsoby na základě předchozích sekvencí. Jako vhodný příklad poslouží již několikrát předkládaná úvodní a závěrečná scéna snímku. Obě scény jsou v podstatě identické, avšak v kontextu syžetu jsou každá z nich nositeli zcela odlišného významu, na základě něhož si divák vytváří svůj vlastní mentální konstrukt celého příběhu. V úvodních sekvencích vidíme je pár fragmentů ze scén, které jsou více rozvedeny až v závěru snímku. Náš pohled na danou situaci je tedy do jisté míry deformován neznalostí dané situace. Proto také úvodní sekvence snímku zpočátku interpretujeme odlišným způsobem než závěrečnou pasáž. Sledujeme Nurii spěchající za svou smrtelně nemocnou sestrou do nemocnice. Její tvář zračí strach a nervozitu. Následuje stříh, po kterém se události přesouvají do nemocničního pokoje, kde

---

<sup>23</sup> Narativ snímku *Camino* (2008) je totiž inspirován skutečným příběhem malé dívky Alexie Gonzáles Barros, která zemřela roku 1985 ve věku čtrnácti let na následky maligního tumoru. Stejně jako matka hlavní hrdinky Camino, i Alexiina matka byla členkou Opus Dei. Ostatní události snímku však nejsou přesnou kopií reálného života Alexie Gonzáles Barros. Podobnost existuje pouze v určitých pasážích snímku. Alexia Gonzáles Barros je v současné době v procesu svatořečení. Informace dostupné z WWW: [www.alexiaqb.org](http://www.alexiaqb.org)

umírá Camino. Tato scéna jinak vyzařuje intimitu a do jisté míry i mystičnost okamžiku. Camino dostává od kněze poslední pomazání a chystá se před „Boží brány“. Camino působí dojmem, že svůj osud přijímá s pokorou a vyrovnaností. V závěru snímku je však stejná scéna interpretována zcela odlišným způsobem. Opět vidíme záběr na Nurii stojící v dešti na ulici. Nyní ale její tvář nejeví známky nervozity z blížící se sestřiny smrti, nýbrž znepokojení, které vychází ze silného náboženského vlivu Opus Dei. Nurie se zdráhá použít taxík, i za cenu toho, že autobusem jí cesta bude trvat dvakrát déle jen ze strachu, že nedodrží jedno z pravidel řádu, která svým členům prelatura ukládá. I následující scéna v nemocničním pokoji, kde leží Camino, je v závěru snímku interpretována jinak. Camino již pod tíhou bolesti blouzní ale zdánlivý klid a oddanost Bohu, kterou vnímají kněží a matka je ve skutečnosti skrytá touha dívky účastnit se divadelního představení společně s Ješúsem. V okamžiku, kdy Camino říká, že chce jít za Ješúsem, ve skutečnosti nemyslí Ješúše Krista, nýbrž Ješúse, chlapce, do něhož je platonicky zamilovaná.

### 2.3 Narativní kompozice

Snímek *Camino* (2008) se běžné žánrové produkci vymyká zejména neobvyklou narativní strukturou, jež výrazně ovlivňuje ráz a celkové vyznění filmu. Základ narativní kompozice tvoří tři stěžejní vyprávěcí linie, které se dále větví a vytváří komplikovanou síť paralelních subsvětů orientovaných kategorií fokalizace.

Jádro syžetu tvoří první dějová linie zachycující reálný život postav. V této linii je brán zřetel zejména na objektivní ztvárnění každodenního života postav. Patrná je především snaha co nejrealističtější zachytit prostředí a atmosféru příběhu. Důraz je kladen také na rodinné vztahy, jejichž vykreslení je pro snímek klíčové. Obraz rodiny je konstruován tak, aby na první pohled působil zcela běžným dojmem. Iluzi rodinného stereotypu však rozbíjí silná náboženská orientace, kterou ztělesňuje zejména matka Camino, jejíž víra místy překračuje hranice náboženského fanatismu. Vliv matky na vývoji celého příběhu je tedy nesporný. Rodinné vztahy jsou ve snímku jen lehce načrtnuty. Především milostný vztah matky a otce je spíše upozaděn. Pozornost je velkou měrou věnována rodičovským vztahům, jež jsou ve snímku více rozvíjeny.

Tato dějová linie se zaměřuje na vztah Camino a jejího otce, jež představuje oproti citově chladné matce ryzí rodičovskou lásku. Otec tak místy přebírá a částečně suspenduje její úlohu, jelikož ke Camino projevuje daleko hlubší city. Vztah sestry Nurie a Camino je ve snímku pouze naznačen. V této linii není více rozvíjen, protože sestra již s rodinou několik let nežije. Dominantním tématem této vyprávěcí linie je, vedle rodinných vztahů, také Camiina nemoc a blížící se smrt. Průběh nemoci je zobrazen naturalisticky. Divák má možnost sledovat jak fyzickou tak i psychickou proměnu Camino, která je nucena čelit velkým bolestem a strachu ze smrti. Jde o drastickou proměnu, jež velmi působí na divákovy city a emoce.

Druhá vyprávěcí linie představuje fantazijní svět plný kouzel a nadpřirozených bytostí. Tento paralelní svět ztělesňuje sny a představy Camino. Rovněž zhmotňuje její niterná přání, tužby ale i obavy a zlé předtuchy. Na jejich základě se dále větví na dvě vedlejší dějové linie. Zpočátku převládá linie zachycující pohádkový svět, jež zosobňuje dětské já hlavní hrdinky toužící po osvobození od problémů reálného světa. Objevují se tak oblíbené pohádkové postavičky, které mají nadpřirozené schopnosti. Jednou z nich je například pan Meebles, jenž je hrdinou dětské obrázkové knížky ale také průvodcem a rádcem pomáhajícím Camino ve sblížení s Jesúsem. Další pohádkovou postavou vyskytující se v této linii je Popelka, která se stává jistou analogií Camiina života. Příběh obou dívek spojuje smutek a nešťastný osud. Dalším pojícím prvkem jsou rodinné vztahy, a to zejména s matkou, jež do jisté míry plní úlohy Popelčiny macechy, neboť Camino namísto útěchy způsobuje mnohá příkoří. I role otce se nápadně podobá pohádkové předloze. Jedná se také o přívětivého, shovívavého člověka, který je však ovlivňován panovačnou povahou své ženy a jehož osud končí rovněž smrtí. Pohádka o Popelce je mimo jiné námětem divadelního představení, kde měla Camino hrát společně s Jesúsem. Druhou vedlejší vyprávěcí linií představují noční můry, jež postupem času Camino pronásledují čím dál častěji. Její obavy a strach ze smrti se zhmotňují v děsivých výjevech nahánějících hrůzu. Blížící se smrt zde představuje postava anděla symbolizujícího náboženský tlak, který na Camino vyvíjí její matka posedlá myšlenkou boží všemohoucnosti, již není možno uniknout.

Kromě dvou hlavních vyprávěcích linií se v narativu objevuje dějová linka fungující jako mezihra. Její úlohou je propojení reálného a fantazijního světa. Zde je hlavní postavou malého myšáka, který je základním elementem pojícím oba světy, protože se objevuje jak v reálném tak i fantazijním světě. Je možno říci, že plní úlohu něměho



průvodce mezi paralelními reálnými a ireálnými světy. Tuto tezi lze doložit na následujícím příkladu ve scéně, kdy je Camino poprvé operována. Sledujeme tým lékařů připravujících operaci a také bezvládné tělo Camino, jež je upoutané k operačnímu stolu. Operace probíhá bez vážnějších komplikací, když tu najednou Camino otevře oči a dole na podlaze spatří myšáka, který utíká směrem ke dveřím. Její duše jej následuje. Ve dveřích se Camino ještě ohlédne a vidí své tělo na operačním stole. Poté již vesele utíká do světa své fantazie, kde se setkává s Nurií, otcem a Jesúsem.

### 3. Aplikace konceptu fokalizace na snímek *Camino* (2008)

V první kapitole této bakalářské diplomové práce byl nastíněn koncept fokalizace v pojetí německé teoretičky Sabine Schlickers. V této kapitole bude aplikován na snímek *Camino* (2008) španělského režiséra Javiera Fessera. Analýza bude provedena systematicky tak, aby byl její výsledek co nejpřehlednější. Při aplikaci konceptu fokalizace bude dodržen následující postup.

Nejdříve bude analýze podrobena kategorie vypravěče, jež je stěžejní složkou narativu. Poté na vybraných scénách, které budou podrobněji rozebrány, budou demonstrovány jednotlivé typy fokalizace, okularizace a aurikularizace vztahující vždy k jedné konkrétní postavě v narativu. Aby nebyla analýza pouze mechanického rázu, bude zvolen jen určitý okruh postav, jež jsou základními narativními činiteli vyprávění, a jejichž úhel pohledu nejvíce orientuje narativní perspektivu. Jednotlivé typy fokalizace, okularizace a aurikularizace budou zkoumány z hlediska hlavní postavy *Camino*, její matky, otce a sestry Nurie. Analýza bude pro lepší přehlednost doplněna o obrazovou přílohu.

#### 3.1 Koncept vypravěče

Tato kapitola se bude zabývat problematikou filmového vypravěče. Jako terminologický základ pro analýzu bude využita kapitola z knihy *New vocabularies in film semiotics*<sup>24</sup> zabývající se jednotlivými typy filmového vypravěče, která vychází z původního pojetí Gérarda Genetta.

Koncept filmového vypravěče ve snímku *Camino* (2008) je konstruován v souladu s narativní kompozicí, jež se skládá ze tří hlavních vyprávěcích linií, které byly podrobněji popsány v předchozí kapitole. Ve filmu se objevuje hned několik typů filmového vypravěče, který v rámci vyprávěcí linie orientuje narativní perspektivu rozdílným způsobem. Mimo to dochází také k neustálému střídání typu vypravěčů, z nichž ani jeden nemá v narativu výraznější převahu.

---

<sup>24</sup> STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992, s. 98- 99. ISBN 0-415-06594-1

První dějová linie zachycuje reálný život hlavních postav. Zde se vyskytuje kombinace heterodiegetického a extradiegetického vypravěče. To znamená, že vypravěč není postavou příběhu a jeho hlavní funkce je vyprávět. Proto jej nazýváme heterodiegetickým. Kromě vyprávěcí funkce přebírá také kontrolu nad tím, co divák vidí a slyší. Extradiegetický vypravěč stojí mimo příběh, jeho úlohou je popisovat jednotlivé události jako nezainteresovaný element, tudíž se nachází přibližně na stejné úrovni jako divák, jenž rovněž není součástí narativu. V tomto případě vypravěč funguje jako tichý pozorovatel, který objektivně zprostředkovává příběh divákovi. Ve snímku není vypravěč blíže určen, tudíž zůstává divákovi jeho identita skrytá. Jedná se tedy o filmového vypravěče<sup>25</sup>, jenž se projevuje za pomoci filmových kódů představujících filmovou estetiku a styl.

Druhá vyprávěcí linie představuje fantazijní svět, do kterého hlavní představitelka prostřednictvím svých snů uniká před realitou. Její sny ztělesňují nejen přání a tužby, ale také strach a obavy. V této linii se objevuje spojení homodiegetického a extradiegetického vypravěče. Stejně jako v předchozí vyprávěcí linii stojí postava vypravěče mimo příběh, ale v určité podobě je jeho součástí. Tato postava totiž vypráví příběh, ve kterém se dříve nacházela, a to formou vzpomínek. Ve filmu je tímto vypravěčem postava Camino, která prostřednictvím flashbacků a časových vhladů vzpomíná na události ze svého dětství. Za pomoci flashforwardů si pak v hlavě promítá možnou vizi budoucnosti, do níž prostupují její obavy ze smrti.

Třetí vyprávěcí linie zachycuje svět nacházející se na pomezí mezi reálným a fantazijním světem, které propojuje. Zde je hlavní postavou myšák, jenž plní úlohu heterodiegetického a intradiegetického vypravěče. Myšák je součástí příběhu, ale v konečné podobě se na něm aktivně nepodílí.

---

<sup>25</sup> STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992, s. 105- 106. ISBN 0-415-06594-1

## 3.2 Fokalizace

### 3.2.1 Camino

Camino je hlavním narativním činitelem v příběhu a také původcem děje. Je ústřední postavou vyprávění, jejíž úhel pohledu nejvíce orientuje narativní perspektivu. Dominantní je převaha zejména v kategorii fokalizace. Ve snímku se totiž převážně objevuje realita nazíraná z hlediska hlavní postavy. Díky fokalizaci dochází k ozvláštňení narativu, jelikož má divák možnost vidět svět z perspektivy teprve jedenáctileté dívky.

Nejzřetelnější je kategorie fokalizace zejména ve scénách, které zachycují Camiiny rodiče se city k Ježíšovi. V reálném světě se Camino setkává s Ježíšem pouze dvakrát. Ale i tak prožívá svou první dětskou lásku vždy, když uniká do světa vlastní fantazie a snů. I když kvůli své nemoci nemůže Camino ve skutečném životě s Ježíšem prožívat to, o čem sní, má divák možnost blíže poznat a pochopit to, co cítí. Z psychologického hlediska se jedná o jedinečnou příležitost, jak proniknout do dětského světa, který je zde prezentován právě prostřednictvím Camino. Do kontrastu je ve snímku stavěn svět dospělých, jenž je vyjádřen skrze fokalizaci pomocí postav Camiiny rodičů a sestry, s dětským světem, který představuje Camino. Divákovi jsou tak ukázány dva diametrálně odlišné přístupy k životu, jež se ve filmu vzájemně proplétají, což ještě výrazněji podtrhuje jejich rozdílnost. Na základě dominující kategorie fokalizace jsou divákovi předkládány různé pohledy na jednu a tu samou situaci, což ještě více dokresluje celkové vyznění snímku.

#### 3.2.1.1 Nulová fokalizace

Modelovým příkladem nulové fokalizace je scéna, kdy je Camino poprvé operována. V této scéně sleduje divák bezvládné tělo Camino ležící na operačním stole a také tým lékařů, kteří komplikovaný zákrok provádějí. Uprostřed operace najednou Camino otevře oči (**viz. 1.1**) a pod sebou spatří postavu myšáka, který jí ukazuje cestu (**viz. 1.2**). V následujícím záběru už Camino, přesněji řečeno její zhmotnělá duše, opouští operační sál a vydává se za myšákem (**viz. 1.3, 1.4**), který ji přivede až do světa fantazie, jenž představuje prosluněná pláž, kde se dívka setkává s Ježíšem, otcem a také se sestrou

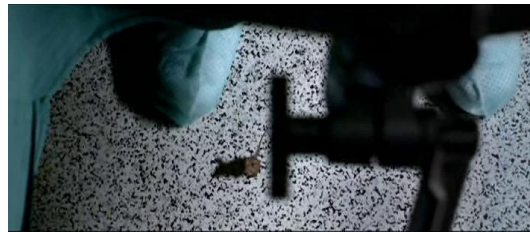
Nurií a jejím přítelem Giuseppem (**viz. 1.5**). Během této scény také za pomoci křížového střihu filmový vypravěč, který je extradiegetický, ukazuje postavu matky, jež sedí v nemocničním pokoji a čte knihu (**viz. 1.6**). Po chvíli však vstává a vydává se chodbou ke dveřím (**viz. 1.7**), pomocí kterých Camino vstoupila do světa fantazie. Jakmile je otevře, dochází k razantní proměně. Nebe nad pláží se zatáhne, začne foukat silný vítr a nakonec celý svět pohltí vodní vír, který jej stáhne do hlubin moře (**viz. 1.8**). Ve vztahu k postavě Camino se jedná o nulovou fokalizaci, jelikož filmový vypravěč má v dané situaci větší přísun informací než dívka. Ta na rozdíl od vypravěče neví, co matka dělá během operace, ani to, že právě ona byla příčinou, proč se znenadání Camiin fantazijní svět propadl do mořských hlubin.

Obr. příloha č. 1 – *Camino* (2008) – nulová fokalizace

1.1



1.2



1.3



1.4



1.5



1.6



1.7



1.8



### 3.2.1.2 Vnitřní fokalizace

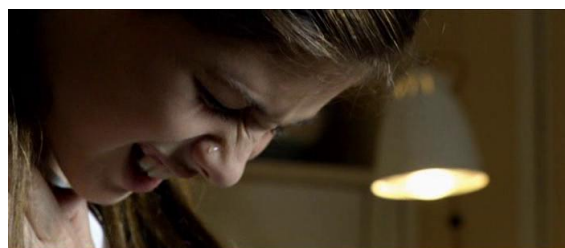
Modelovým příkladem vnitřní fokalizace, která se ve filmu objevuje v hojném množství je scéna, kdy je Camino poprvé na lékařské prohlídce, protože má již delší dobu silné bolesti zad. V této scéně se objevuje extradiegetický vypravěč. Kvůli přetrvávajícím bolestem je Camino nucena podstoupit punkci, což je velice bolestivé vyšetření, kdy jí doktor zavede jehlu do zad za účelem odebrání vzorku mozkomíšního moku (**viz. 2.1**). Matka neustále uklidňuje plačící dceru (**viz. 2.2**), zatímco lékař konstatuje, že se jedná pravděpodobně o zánět (**viz. 2.3, 2.4**). V tomto momentě jde o vnitřní fokalizaci, protože ani lékař, matka, Camino a ani vypravěč zprostředkovávající divákovi tuto narativní situaci neví, že Camino trpí rakovinou, která je již v pokročilém stadiu vývoje. Tento modelový příklad se ve snímku pak objevuje ještě několikrát. Po určité době se totiž Camino dostává v silných bolestech na pohotovost, kde musí být okamžitě operován, jelikož se jí pod tlakem nádoru zlomil jeden z obratlů. Ani v této situaci i přes mnohá vyšetření lékaři stále nevědí, co zlomeninu způsobilo, tudíž se opět jedná o případ vnitřní fokalizace, neboť Camino i filmový vypravěč mají přísun stejných informací.

Obr. příloha č. 2 – *Camino* (2008) – vnitřní fokalizace

2.1



2.2



2.3



2.4



### 3.2.1.3 Vnější fokalizace

Modelovým příkladem, kde se objevuje vnější fokalizace je scéna, v níž Camino slaví v nemocnici své jedenácté narozeniny (**viz. 3.1**). Od svého otce dostává malou hrací skříňku s nápisem CGS (**viz. 3.2**), což je zkratka společnosti, ve které otec pracuje. Otec však Camino řekne, že zkratka znamená „Caja de Gurdar los Secretos“, tedy krabička na tajemství, kam si dívka může uložit svá nejtajnější přání a tužby (**viz. 3.3**), o kterých nikdo neví. V této scéně je opět extradiegetický vypravěč, který v dané chvíli neví, co si Camino do krabičky uložila. Logicky se tedy jedná o vnější fokalizaci, protože jen Camino ví, co je zde ukryto a ani vypravěč není v tomto případě schopen číst její myšlenky (**viz. 3.4**). Tajemství krabičky je divákovi odhaleno až téměř v samém závěru snímku, kdy otec krabičku otevře a nalezne v ní složený papírek, na kterém je v srdíčku napsáno Camino a Jesús.

Obr. příloha č. 3 – *Camino* (2008) – vnější fokalizace

3.1



3.2



3.3



3.4



### 3.2.2 Matka

Postava matky má v celkovém narativu svou specifickou úlohu. Na rozdíl od ostatních postav, které většinou fungují jako základní elementy vyprávění budující narativní situace, úloha matky má zcela odlišný charakter. Její přítomnost totiž ve většině případů narušuje poklidné plynutí událostí a vyvolává nečekané zvraty, jež nabourávají strukturu narativu.

Postava matky je konstruována dvojím způsobem. V reálném světě je prezentována jako silně nábožensky založená žena, která miluje svou rodinu. Avšak ještě více než rodinu miluje Boha, jemuž se snaží zasvětit svůj život. Matčin charakter je v této rovině vykreslen nejednoznačně, spíše černobíle. Nelze ji tedy řadit ani mezi kladné ani mezi záporné postavy, což podtrhuje rozdílnost mezi reálným a fantazijním světem.

Ve světě fantazie má totiž matka zcela odlišnou úlohu. Zde funguje pouze jako záporná postava, jež svou přítomností narušuje Camiiny sny. Její temná stránka, která se v reálném světě projevuje pouze částečně, ve světě fantazie nabývá nových významů, jelikož vzbuzuje v hlavní hrdince pocity strachu. Ve velkém množství scén postava matky funguje na principu následujícího narativního vzorce. Scény odehrávající se ve světě Camiiné fantazie bývají často uvedeny postavou myšáka, který dívku přivádí do idylického světa plného kouzel. Camino zde prožívá například první okamžiky své platonické lásky, setkává se s panem Meeblesem, se sestrou Nurií a otcem nebo se na místo v nemocnici probouzí úplně zdravá ve svém pokoji. Tyto okamžiky, jež doprovází libé tóny či zpěv ptáků, narušuje postava matky představující reálný svět plný problémů. Do Camiiných snů vstupuje náhle a vždy s sebou přináší dějový zvrat v narativu. Její přítomnost způsobuje



téměř okamžitý konec snění a v hlavní hrdince vyvolává pocity strachu a děsu. Jako příklad je možno uvést například scénu, ve které Camino sní o tom, že je na pláži s Ješúsem, otcem a Nurií. Ve chvíli, kdy do tohoto světa začíná vstupovat postava matky, pláž začne pohlcovat obrovský vodní vír a bouřka, jež ji v závěru scény zničí úplně. Ve výsledku je tedy matka postavou, která téměř vždy vnáší do narativu zlo, a jež ztělesňuje Camiiny pocity strachu.

### 3.2.2.1 Nulová fokalizace

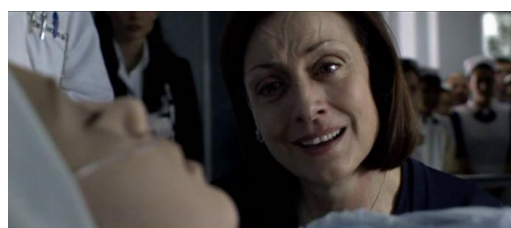
Příklad nulové fokalizace se objevuje ve scéně, kdy Camino umírá. Dívka leží v nemocničním pokoji obklopena matkou, Nurií, duchovními a zdravotnickým personálem (**viz. 4.6**). Již blouzní a nedokáže jasně odlišit realitu od svých snů. Svě matce říká, že již chce být s Ježíšem. Matka mylně interpretuje dceřino přání jako projev zbožnosti a začne se modlit. Myslí si totiž, že dcera ve svých posledních chvílích vyznává lásku k Bohu a Ježíši Kristu. Zde začíná nulová fokalizace, jelikož distribuce informací mezi vypravěčem a Camino je stejná, zatímco mezi vypravěčem a matkou je rozdílná. Matka totiž nemá stejný přísun informací, tudíž ví méně. Ve skutečnosti si totiž Camino představuje, že je na divadelním představení společně s Ješúsem (**viz. 4.1**). Dále se také vyznává z lásky k němu, což si matka opět vykládá, jako lásku k Ježíši Kristu. Po celou dobu modlitby zatímco matka promlouvá ke Kristu (**viz. 4.2, 4.3**), Camino jejím prostřednictvím odkrývá své city k Ješúsovi. V závěru pak matka ještě říká, že její dceři zajisté bude lépe v jeho náručí, načež následuje záběr na Camino objímající se s Ješúsem (**viz. 4.4, 4.5**). Na této scéně je také zajímavé, že se zde kromě nulové fokalizace objevuje také vnitřní fokalizace, avšak ve vztahu k postavě Camino. Jediná scéna tak zachycuje zároveň hledisko dvou postav, a tak divákovi nabízí její dvojí interpretaci.

Obr. příloha č. 4 – *Camino* (2008) – nulová fokalizace

4.1



4.2



4.3



4.4



4.5



4.6



### 3.2.2.2 Vnitřní fokalizace

Příkladem vnitřní fokalizace je scéna, v níž se Matka Camino dozvídá o otcově smrti. Jeho smrt způsobí zásadní zvrat v narativu, neboť přichází zcela neočekávaně v době, kdy se zdravotní stav Camino prudce zhoršuje. Lékaři již Camino nedávají žádné šance na uzdravení, jelikož nádor metastazoval již do dalších orgánů. Načež přichází zlomová scéna, kdy matka zjistí, že otec zemřel při autonehodě (**viz. 5.1**). Matka tedy přichází do nemocničního pokoje, aby Camino sdělila pravdu o jejím zdravotním stavu (**viz. 5.2**). Jejich dialog je však přerušen telefonátem (**viz. 5.3**), jenž náhle změní narativní perspektivu. Zvuk telefonu vyvolá v obou postavách vzrušení, jelikož obě očekávají, že zavolá otec. Matka po chvíli zvonění telefon zvedne, po krátkém rozhovoru se zhroutlí na vedlejší lůžko a dusí v sobě pláč (**viz. 5.4**). Od této chvíle je narativ orientován hlediskem postavy matky, která má stejný přísun informací jako vypravěč. Jedná se tedy o vnitřní fokalizaci. Matka je tedy jedinou postavou, která o tragické smrti otce ví. U ostatních postav se jedná o nulovou fokalizaci, neboť v daném momentě ví méně než vypravěč.

5.1



5.2



5.3



5.4



### 3.2.2.3 Vnější fokalizace

Vnější fokalizace se objevuje ve scéně, kdy se Camino dostává do světa fantazie. Dívka do snění promítá svá přání a tužby. Hned na začátku scény je vidět na Camino, která spí (**viz. 6.1**) a následně se probouzí ve svém pokoji zcela zdráva. Opět se setkává s myšákem, jenž se jí gesty snaží naznačit, ať otevře okno. Nakonec jej uposlechne, otevře okno (**viz. 6.2**) a přímo před sebou spatří nádherný pohádkový zámek, který je stejný jako v Popelce (**viz. 6.3**). Camino propukne v rozpustilý smích a začne tancovat po pokoji (**viz. 6.4**). Do tohoto okamžiku se jedná o vnitřní fokalizaci, protože poměr informací mezi vypravěčem a postavou, jež oba ztělesňuje Camino, je stejný. Tuto idylickou chvíli však přeruší náhlé klepání na dveře, které se pomalu otevrou. Do pokoje vstoupí matka (**viz. 6.5**). Od této chvíle jde již o vnější fokalizaci, jelikož matka mající funkci postavy ví více, než vypravěč, kterým je Camino. Matka se zeptá dcery, jestli ví, kolik je už hodin, načež jí Camino vesele odpoví, že ví, že se již musí připravit na divadelní zkoušku. Matka se pousměje a s ledovým klidem dceři řekne, že nikam nemůže jít, protože je paralytik (**viz. 6.6**). Od tohoto momentu ztrácí Camino cit v nohou a hrouť se na podlahu, když v tom najednou procitne ze zlého snu.

Obr. příloha č. 6 – *Camino* (2008) – vnější fokalizace

6.1



6.2



6.3



6.4



6.5



6.6



### 3.2.3 Otec

Postava otce na rozdíl od matky plní zcela odlišnou úlohu. Jeho funkce v celkovém narativu není tolik výrazná, neboť působí spíše jako element přirozeně budující narativní situace. Otec ve většině případů není původcem děje, spíše vždy danou situaci ve vyprávění svou přítomností dokresluje.

V reálném světě otec představuje člověka mírné a klidné povahy, který je zcela ovládán svou manželkou. Náboženství pro něj není tolik důležité, ba naopak upřednostňuje

rodinu a přání svých dcer. Jeho charakter se ve snímku více neprojevuje a je tak spíše upozaděn. V narativu je otcovo jednání přímo závislé na rozhodnutích matky.

Ve světě Camiiných představ má otec víceméně stejnou úlohu jako v reálném, avšak zde je ještě více zdůrazněna jeho mírná povaha a jednání. Otec tedy oproti matce, která představuje zlo, ztělesňuje čisté dobro.

### 3.2.3.1 Nulová fokalizace

Nulová fokalizace se objevuje ve scéně, kdy otec s matkou odváží Camino z nemocnice domů (**viz. 7.1**). Cestou se ještě zastaví v cukrárně (**viz. 7.2**), kde pracuje matka Jesúse. V této chvíli se k postavě Camino a otce vztahuje vnitřní fokalizace, protože otec již tuší, proč jeho dcera tolik touží navštívit cukrárnu, zatímco matka nemá o lásce k Jesúsovi zatím ani ponětí, tudíž její úhel perspektivy značí nulovou fokalizaci.

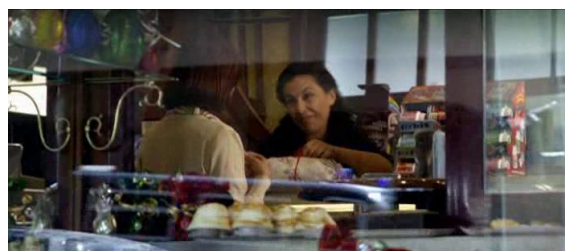
Jakmile otec zastaví před cukrárnou, matka odchází z auta, aby domů koupila pár smetanových zákusků, které si její dcera tolik přála (**viz. 7.3**). Při té příležitosti se dá do řeči s Jesúsovou matkou, jež jí přibalí navíc ještě pozvánku na divadelní představení, kde vystupuje její syn. Po návratu do auta předá pozvánku Camino (**viz. 7.4, 7.5**), která se najednou rozesmutní a řekne otcovi, že chce jet hned domů (**viz. 7.6**). Zde se společná perspektiva mezi otcem a Camino rozchází. Camino stále přisuzujeme vnitřní fokalizaci, avšak otcovi již nulovou, neboť neví důvod dceřina smutku, a tak již nemá stejný přísun informací jako vypravěč a Camino.

Obr. příloha č. 7 – *Camino* (2008) – nulová fokalizace

7.1



7.2



7.3



7.4



7.5



7.6



### 3.2.3.2 Vnitřní fokalizace

Vnitřní fokalizaci je možno vidět ve scéně, kdy je otec doma a balí si věci na cestu do Navarry (**viz. 8.1**), kam byla Camino převezena do nemocnice. Při balení však narazí na malý klíč, který je od šperkovnice jeho ženy (**viz. 8.2**). Ve chvíli, kdy ji otevře, se začíná měnit perspektiva z nulové na vnitřní fokalizaci, protože otec zjistí, co matka po celé roky ve šperkovnici ukrývala. Vypravěč a otec jsou tedy jediní, kdo znají skutečnost. Camiina sestra Nurie byla totiž před lety zamilovaná do italského chlapce Giuseppeho, se kterým trávila prázdniny. Matka se vztahem od začátku příliš nesouhlasila, a proto když Giuseppe odjel, ještě několik měsíců poté schovávala všechny dopisy a pohledy (**viz. 8.4**), které Nurií posílal, aby si myslela, že na ni již zapomněl. Otec v krabičce kromě dopisů našel také hrací krabičku (**viz. 8.3**), kterou daroval Camino k narozeninám, a jež se před časem záhadně ztratila z nemocničního pokoje. Na základě tohoto zjištění pak s sebou otec vzal do Navarry všechny dopisy a dokonce i Nuriinu kytaru, na kterou dříve hrávala, aby své dceři alespoň zpětně dokázal, že na ni Giuseppe nezapomněl. Po příjezdu do nemocnice si však tuto skutečnost nechá pro sebe a matce nic neřekne.

8.1



8.2



8.3



8.4



### 3.2.3.3 Vnější fokalizace

Příklad vnější fokalizace se objevuje ve scéně, kdy Camino bezprostředně po operaci leží na jednotce intenzivní péče a spí. Zdá se jí sen, ve kterém se dostává do pohádkového světa, kde se setkává s panem Meeblesem. Sen se však postupně začíná měnit v noční můru. Camino se ocitá v jejich bytě. V obývacím pokoji ji čeká matka s otcem se sbalenými kufry. Vystrašenou dceru naloží do auta a vezou ji za město neznámo kam. V tomto okamžiku je zcela čitelná nulová fokalizace, tedy perspektiva viděná očima Camino, která má také úlohu vypravěče. Dívka neví, co se bude dít ani to, co s ní rodiče zamýšlí. Auto řízené otcem, které naviguje matka (**viz. 9.1, 9.2**), míří za město. Na odlehlém místě u staré opuštěné továrny zastaví (**viz. 9.3**). Zde se začíná měnit narativní perspektiva a ve vztahu k postavě otce se jedná o vnější fokalizaci, jelikož otec v daném momentu ví více, než postava Camino, která má úlohu vypravěče. Otec tedy vysadí dceru uprostřed silnice a zcela vědomě ji odevzdá do rukou božích. Vyděšené Camino řekne pouze, že pán má pro ni jistě vyšší plány (**viz. 9.4**) a poté společně s matkou a Nurií odjede domů. Camino zůstává na cestě úplně sama (**viz. 9.5**), když v tom světla zhasnou a nad ní

se objeví postava anděla, která ji začne pronásledovat (viz 9.6). Poté Camino ze snu procitne.

Obr. příloha č. 9 – *Camino* (2008) – vnější fokalizace

9.1



9.2



9.3



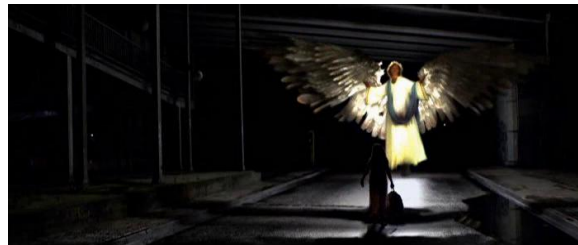
9.4



9.5



9.6





### 3.3 Okularizace

#### 3.3.1 Camino

##### 3.3.1.1 Nulová okularizace

Příklad nulové okularizace je možno vidět hned v jedné z úvodních scén, která zachycuje rozhovor Camino s její nejlepší kamarádkou Begoňou při školní mši. Tato scéna je uvedena velkým celkem, jenž snímá rozlehlý prostor katedrály, kde se bohoslužba odehrává (viz. 10.1). Kamera z nadhledu sleduje zpívající sbor dívek. Poté se za užití pomalého travellingu dostává k ústřední dvojici dívek (viz. 10.2). Nulová okularizace se v tomto případě projevuje zejména tím, že oko kamery představuje neviditelného pozorovatele sledujícího z povzdálí jejich rozhovor (viz. 10.3, 10.4). Jedná se tedy o objektivní zachycení reality, která není orientována úhlem pohledu žádné z postav. Samotný rozhovor je snímán z polodetailu, jenž zachycuje obě dívky. Pak následuje záběr/protizáběr snímající vždy právě mluvící postavu (viz. 10.5, 10.6). Zde je nulová okularizace nejvíce čitelná z postavení kamery, jelikož se nachází za postavami a jakoby nahlíží zpoza ramen.

Obr. příloha č. 10 – *Camino* (2008) – nulová okularizace

10.1



10.2

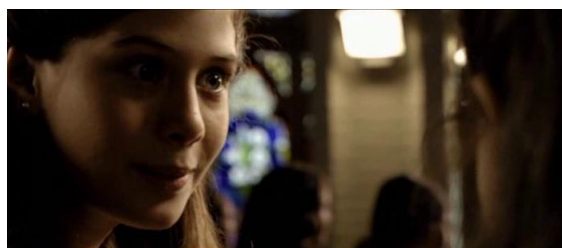


10.3



10.4





### 3.3.1.2 Vnitřní okularizace

Případy vnitřní okularizace se ve snímku vyskytují v hojné míře. Pro samotný narativ je totiž velmi často stěžejní subjektivní pohled hlavní postavy Camino, neboť jej ovlivňuje nejvíce. Pohled je zprostředkován pomocí subjektivní kamery, která zachycuje danou situaci z perspektivy jedné z postav, nejčastěji Camino.

Vnitřní okularizace se objevuje zejména ve scénách, které zachycují pohádkový svět. Ten je totiž výplodem Camiiny fantazie, a proto se zde míra subjektivity projevuje nejvíce. Jako příklad lze uvést scénu, v níž se Camino během operace probouzí a nemocničními chodbami se dostává ve své fantazii až ke dveřím, které otevře (**viz. 11.1**). Následně pak kamera snímá subjektivní pohled Camino, před jejímž zrakem se rozprostře krásná slunečná pláž, poklidně šumící moře a barevné květiny rostoucí na skaliscích (**viz. 11.2**). U břehu vidí Ješúse (**viz. 11.3**), také otce a Nurií s Giuseppem (**viz. 11.4**). Zde se tedy kromě subjektivní kamery objevují i jiné výrazové prostředky dokládající přítomnost vnitřní okularizace. Je to například výrazně barevné tónování obrazu. Oproti reálnému světu se ten fantazijní vyznačuje sytými a ostrými barvami, jež dokreslují pocity veselosti hlavní hrdinky, tudíž i míru subjektivity. V okamžiku, kdy se začne z počátku idylická scéna měnit na silně hororovou, prodělá i tónování obrazu jistou změnu. Z veselých barev totiž postupně přechází do temných odstínů modré, šedé a černé (**viz. 11.5, 11.6**).

Obr. příloha č. 11 – *Camino* (2008) – vnitřní okularizace

11.1



11.2



11.3



11.4



11.5



11.6



### 3.3.2 Matka

#### 3.3.2.1 Nulová okularizace

Příklad nulové fokalizace ve vztahu k postavě matky se objevuje ve scéně, kdy se matka nachází na jednom ze sezení Opus Dei, jež vede kněz promlouvající k ostatním ženám. Kamera snímá matku v detailu tak, že její tvář zachycuje z profilu. Z počátku jsou zobrazeny tváře matky a dalších dvou žen (**viz. 12.1**). Kamera přejímá roli neviditelného pozorovatele, který sleduje matku vnímající výklad kněze. Právě již zmíněný detail matčiny tváře se postupně začíná nacházet v popředí záběru (**12.2**), čímž zdůrazňuje

matčinu důležitost v dané situaci. Tváře ostatních žen jsou poté částečně rozostřeny tak, aby vynikla ta její. Záběry umocňují zejména city a emoce, které právě prožívá a které se kamera snaží blíže přiblížit divákovi. Jako v předchozí situaci je při rozhovoru mezi knězem a matkou užito techniky záběr/protizáběr, jenž zprostředkovává současně reakce obou postav (**viz. 12.3, 12.4**).

Obr. příloha č. 12 – *Camino* (2008) – nulová okularizace

12.1



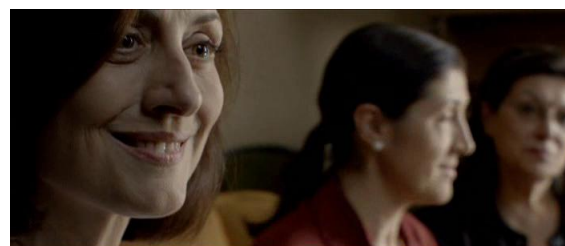
12.2



12.3



12.4



### 3.3.2.2 Vnitřní okularizace

Vhodným příkladem vnitřní okularizace vztahující se k postavě matky je scéna, která zachycuje zkoušku divadelní skupiny, do níž by si Camino přála vstoupit. Tato scéna je uvedena záběrem v nulové okularizaci, jenž sleduje postavu matky sedící společně s Camino a vedoucím skupiny na pohovce (**viz. 13.1**). Před nimi je hlouček zhruba stejně starých dětí, které tančí do rytmu hudby (**viz. 13.2**). Vedoucí skupiny je poté vyzve, aby utvořili dvojice. Ve chvíli, kdy děti začnou tančit, se perspektiva mění na vnitřní okularizaci, jelikož záběry již zachycují to, co vidí matka. Užití subjektivní kamery vykresluje její prvotní pocity a dojmy. Matčin pohled je upírán zejména na spoře oděné dívky a také na časté doteky (**viz. 13.3**), k nimž vedoucí skupiny děti vybízí. Když se

perspektiva mění opět na nulovou, je v záběru vidět tvář matky zračící zjevné pohoršení (viz. 13.4).

Obr. příloha č. 13 – *Camino* (2008) – vnitřní okularizace

13.1



13.2



13.3



13.4



### 3.3.3 Otec

#### 3.3.3.1 Nulová okularizace

Nulová okularizace vztahující se k postavě otce Camino se vyskytuje například ve scéně, kdy hovoří s knězem Opus Dei o zdravotním stavu své dcery. Kamera zde zachycuje rozhovor obou mužů oproti ostatním scénám odlišným způsobem. Dochází ke kombinaci několika typů záběrů, které jsou spojovány pomocí stříhové skladby. Scéna je uvedena neobvyklým stylem, neboť namísto celku či polodetailu začíná hned detailem na tvář kněze a otce (viz. 14.1, 14.2), kteří spolu hovoří) Zde se tedy nejvíce projevuje perspektiva v nulové okularizaci, jelikož je postava otce snímána objektivním způsobem z pozice třetí osoby. V této scéně je porušena konvence snímání klasického dialogu, kdy bývají postavy nejdříve zachyceny zepředu v polodetailu a až následně v detailu tváře (viz.

**14.3, 14.4).** Nulová okularizace je v tomto případě vyjádřena za pomoci výrazových prostředků střihové skladby.

Obr. příloha č. 14 – *Camino* (2008) – nulová okularizace

14.1



14.2



14.3



14.4



### 3.3.3.2 Vnitřní okularizace

Hned několik případů vnitřní okularizace v kombinaci s nulovou se objevuje v sekvenci, kdy se otec vrací do Madridu, aby Camino koupil červené šaty, které si tolik přála. Kromě červených šatů Camino také prosí otce, aby spolu navštívili Vídeň (ve snímku Viena). Zde se jedná o příklad mnohovýznamové scény, která je realizována za pomoci vnitřní okularizace, jež divákovi zprostředkovává úhel pohledu otce, čímž umocňuje emocionální sílu sekvence. Úvodní scéna sekvence začíná pohledem subjektivní kamery na leták ve vitríně cestovní kanceláře nabízející letenky do Vídně (**viz. 15.1**). Protizáběr pak v nulové okularizaci ukazuje tvář plačícího otce, který nabídku ve vitríně sleduje (**viz. 15.2**). Následující scény jsou pak nadále v perspektivě nulové okularizace až do chvíle, kdy otec v obchodě s fotoaparáty zahlédne plakát dítěte, které jí zákusky (**viz. 15.3, 15.4**). Tady se opět objevuje vnitřní okularizace, neboť kamera divákovi zprostředkovává pohled a tudíž i vnitřní myšlenkové pochody otce, kterému na základě

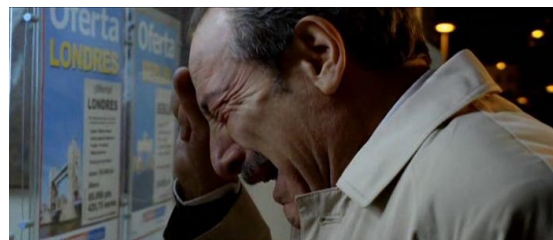
plakátu dojde, že jeho dcera namísto do Vídně chtěla jít do cukrárny, kde pracuje Jesúsova matka, jelikož se rovněž jmenuje Vídeň (viz. 15.5, 15.6). V tomto případě se jedná navíc o souhru vnitřní okularizace a fokalizace.

Obr. příloha č. 15 – *Camino* (2008) – vnitřní okularizace

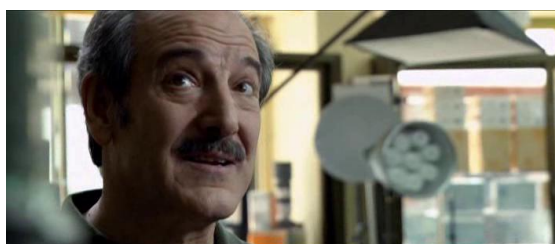
15.1



15.2



15.3



15.4



15.5



15.6



## **3.4 Aurikularizace**

### **3.4.1 Camino**

#### **3.4.1.1 Nulová aurikularizace**

Nulová aurikularizace se objevuje například ve scéně, která zachycuje Camino rozpustile tančící po bytě. Této scéně dominuje zejména zvuková složka, kterou tvoří hudební podklad písně. Z počátku scény se jedná o nediegetickou hudbu, jejíž původce se nachází v off-screen. Po chvíli je však vidět otce, jak zesiluje rádio, tudíž se jedná již o hudbu dietetickou pocházející z on-screen. Hlavní funkcí zvukové složky je navození atmosféry a celkové dotvoření na první pohled idylické situace. Pozitivní hudba ještě více podporuje výsledný dojem a vyvolává pocity veselosti jak u diváka, tak i u ostatních postav.

#### **3.4.1.2 Vnitřní aurikularizace**

Vnitřní aurikularizace vztahující se k postavě Camino se objevuje například v jedné ze závěrečných scén snímku v okamžiku, kdy dívka již umírá a nachází se ve světě své fantazie, kde se konečně setkává alespoň na chvíli s Jesúsem. Scénu prozatím doprovází hudba, která se nachází v nulové aurikularizaci. Obě děti spolu tančí a scéna pak vrcholí jejich obětím. V tom se však v reálném světě ozve zvuk kostelního zvonu a perspektiva se začíná měnit na vnitřní aurikularizaci, neboť zvuk slyší Camino i ve světě své fantazie. Zvuk zvonu představuje blížící se smrt a slouží jako pomyslné pojítko mezi reálným a fantazijním světem. Zatímco v reálném světě je zvuk zvonu nulovou aurikularizací, ve fantazijním už se jedná o aurikularizaci vnitřní. Jakmile jej Camino uslyší, pochopí, že již je čas jít a rozloučí se s Jesúsem. Nastává okamžik Camiiny smrti. Zvuk zvonu má tedy v tomto případě jistý symbolický význam.



## **3.4.2 Matka a otec**

### **3.4.2.1 Nulová aurikularizace**

Nulová aurikularizace z perspektivy postavy matky a otce objevuje ve většině případů zároveň, a proto budou v rámci této kategorie sloučeni do jedné kapitoly. Většinou se jedná o scény, kde je rovněž přítomna i Camino. Jako modelový příklad lze uvést jednu z úvodních sekvencí, která je doplněna o hudební doprovod, který umocňuje její významovou složku. Působí také jako narativní činitel spojující dvě zdánlivě odlišné scény z rodinného života. V první scéně se objevuje Camino s matkou kráčející po ulici, když v tom se Camino zastaví u výlohy a ukazuje matce šaty, které se jí líbí. V tomto okamžiku začíná hudební doprovod pocházející z off-screen, jenž se překlene i do následující scény rodinné večeře. Zvuk tedy slouží jako pomocná složka stříhu, neboť za jeho pomoci dochází k přehlednějšímu přechodu mezi jednotlivými scénami.

## **3.4.3 Matka**

### **3.4.3.1 Vnitřní aurikularizace**

Vnitřní aurikularizace se vyskytuje například ve scéně, jež byla v této práci již jednou analyzována avšak z perspektivy hlavní postavy Camino. Jedná se o scénu, kdy je Camino poprvé operována. Jak již bylo výše řečeno, během operace se dívka dostává do světa své fantazie, a tak se nachází na pláži, kde potkává Jesúse, otce a také sestru Nurii s přítelem Giuseppem. Souběžně s touto scénou divák paralelně sleduje matku čekající v nemocničním pokoji na výsledky operace. Tady opět dochází k propojení obou světů za využití zvuku, jehož původce je zde z on-screen. Nurie totiž ve světě fantazie zahraje pár tónů na kytaru, které uslyší i matka v reálném světě. Perspektiva se tak mění na vnitřní aurikularizaci. Zvuk je tedy opět nositelem významu.

### **3.4.4 Otec**

#### **3.4.4.1 Vnitřní aurikularizace**

Modelovým příkladem vnitřní aurikularice je scéna flashbacku, ve které Camino vzpomíná na tragickou událost, jež se udála před mnoha lety. Flashback odhaluje zvláštní okolnosti úmrtí Camiina bratra Alejandra. Začátek scény se odehrává v ložnici rodičů, kde spí otec, jehož náhle probudí dětský pláč. Jedná se tedy o vnitřní aurikularizaci. Otec totiž slyší z jiného pokoje pláč a nedokáže rozeznat, co se stalo, neboť ani jeho manželka v ložnici není. Postava tak nemůže konkrétně zjistit zdroj zvuku. Proto se otec vydává do ostatních pokojů a v jednom z nich nalézá matku držící v náručí mrtvé dítě. Zde se již perspektiva mění na nulovou aurikularizaci.

## Závěr

Hlavním cílem této bakalářské diplomové práce byla problematika narativní struktury ve snímku *Camino* (2008) španělského režiséra Javiera Fessera. Pozornost byla věnována zejména kategorii fokalizace, která je klíčová, neboť přispívá ke svébytné vyprávěcí linii snímku. Její jednotlivé typy lze dobře rozpoznat a na vybraných scénách také demonstrovat.

Před samotnou analýzou snímku jsem se však nejprve zabývala teoretickým vymezením fokalizace. V oblasti filmové teorie se vyskytuje hned několik zcela odlišných přístupů k dané tematice. Filmová naratologie totiž zaznamenala v uplynulých dekáдах větší rozvoj, než tomu bylo v minulosti, což dalo za vznik mnohým teoretickým statím, které obohacují disciplínu o nová inovativní východiska. Ta buďto vychází z tradice literární naratologie nebo přináší nové koncepty kupříkladu v oblasti filmové perspektivizace.

Jak již bylo řečeno výše, existuje hned několik pojetí fokalizace vycházející částečně z literární naratologie. Ve své bakalářské diplomové práci jsem se přiklonila k teoretické větvi, kterou reprezentuje Sabine Schlickers. Ta ve stati *Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature*<sup>26</sup> přichází s redefinicí původního konceptu Françoise Josta, s nímž dále pracuje a obohacuje jej o nové poznatky. Fokalizace v jejím pojetí dostává novou komplexní podobu, která je v praxi na film dobře aplikovatelná. Zejména přehledné a systematické dělení fokalizace a také okularizace s aurikularizací vnáší nový pohled na tuto problematiku.

Konceptem fokalizace se ve své dizertační práci *Fokalizace - Analýza naratologické kategorie*<sup>27</sup> zabýval také literární teoretik Jiří Hrabal. Ten velmi přehledným způsobem shrnul dosavadní myšlení o fokalizaci a v závěru přispěl také vlastním konceptem. Hrabal se apriori soustřeďuje na koncept fokalizace v literární teorii. Fokalizaci ve filmu vyčlenil pouze jednu kapitolu, kde poměrně stručně shrnuje dosavadní proudy a koncepty, které jsou ale úzce spjaty s teorií literatury. V této kapitole však

---

<sup>26</sup> SCHLICKERS, Sabine. Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

<sup>27</sup> HRABAL, Jiří. *Fokalizace – Analýza naratologické kategorie*. 1.vyd: Dauphin, 2011. 224 s. ISBN 978-80-7272-390-4.

nezmiňuje pojetí Sabine Schlickers, které je dle mého názoru jedním ze stěžejních. Myslím si, že má práce bude mít v českém kontextu přínos, jelikož postihuje nejen problematiku filmové fokalizace jako takové, ale věnuje se podrobně právě i konceptu Schlickers.

V konečném výsledku souhlasím s její kategorizací fokalizace na nulovou, vnitřní a vnější, okularizace a aurikularizace na nulovou a vnitřní, neboť je snadno uchopitelná a při praktické analýze snímku dobře aplikovatelná. Jednotlivé kategorie bylo potřeba více rozvinout a předložit více jednoznačných příkladů, což bylo jedním z hlavních cílů mé bakalářské diplomové práce. Schlickers totiž ve své stati jen v několika odstavcích předkládá konkrétní situace, ve kterých je možno zaznamenat některý z typů fokalizace, okularizace či aurikularizace. V tomto směru má práce přináší přehled konkrétních situací, ve kterých se vyskytují zmíněné kategorie. Pro lepší orientaci byl přehled doplněn o obrazovou přílohu, jež ve stati Schlickers chybí.

Ještě před samotnou aplikací konceptu fokalizace na vybrané scény snímku jsem se nejprve zabývala problematikou vypravěče, jenž byl stěžejní figurou narativu. Na základě jeho typologie byly totiž rozvíjeny narativní situace, které byly orientovány perspektivou jednotlivých postav. Snímek *Camino* (2008) v této rovině splnil účely mé bakalářské diplomové práce, neboť ve své narativní struktuře byl schopen obsáhnout hned dva typy vypravěče, jež přesně odpovídaly vyprávěcím liniím. Na základě této kategorizace pak bylo možno efektivněji rozkrýt narativní vzorce, pomocí kterých byl snímek konstruován.

Pro kategorii fokalizace byl rozhodujícím měřítkem typ vypravěče a rovněž jeho postoj k ostatním postavám v dané narativní situaci. Na vybraných scénách byla demonstrována nulová, vnitřní a vnější fokalizace vždy ve vztahu k postavě, která měla ve hlavní funkci, tudíž orientovala narativní perspektivu. Za tímto účelem jsem zvolila úzký okruh postav zahrnující *Camino*, její matku a otce.

Fokalizace je tedy ve snímku *Camino* (2008) dominující kategorií, která nejvíce ovlivňuje výslednou podobu narativu. Jak předesílá již název této bakalářské diplomové práce, jenž zní „*Svět dětskýma očima*“, je narativní perspektiva snímku nejvíce orientována úhlem pohledu hlavní postavy, kterou je jedenáctiletá dívka *Camino*. Kategorie fokalizace se nejvíce projevuje prostřednictvím právě této postavy, za pomoci které má divák možnost nahlédnout do její mysli, což se nejvýrazněji projevuje ve scénách, kdy dívka utíká před tíživou realitou do světa fantazie a snů. Ve své práci jsem tedy došla

k závěru, že Camino je oproti ostatním postavám narativním činitelem, který nejvíce deformuje reprezentovanou realitu.

Kategorie okularizace a aurikularizace jen potvrzují důležitou funkci hlavní postavy v celkovém narativu. Kategorii fokalizace zaměřující se na distribuci narativních informací mezi vypravěčem a postavou, navíc obohacují o nový úhel pohledu, neboť zprostředkovávají nahlíženou realitu prostřednictvím smyslů Camino a dalších postav. Smyslové vnímání postav, tedy to, co vidí a slyší, je zobrazeno pomocí specifických výrazových prostředků. Zejména podoba stříhové skladby kombinující různé typy na první pohled nesourodých záběrů částečně narušuje například konvenční způsob zachycení rozhovoru dvou postav. Z počátku často kamera snímá postavy v detailu a až po určité době teprve přechází do polodetailu. Často jsou také postavy snímány zezadu, tudíž jim při rozhovoru není vidět do tváře. Také využití subjektivní kamery podporuje odlišný ráz snímku, jelikož má v mnoha případech divák možnost sledovat právě to, co samotná postava figurující v dané scéně vidí. Tím je ještě více podtržen komorní ráz snímku, neboť se tak divák lépe ztotožňuje s postavami. Tyto výrazové prostředky dokresluje v některých pasážích snímku také tónování obrazu. Zejména ve snových scénách se objevuje široké spektrum barev, které podtrhuje jejich emocionální sílu. Samotná zvuková složka také zesiluje narativní funkci každé z postav.

Výsledky této bakalářské diplomové práce dokazují dobrou uchopitelnost konceptu fokalizace Sabine Schlickers ve filmové praxi. Koncept je totiž vystavěn jednoduše a efektivně, a proto se vyvaruje zbytečných komplikací v oblasti základních teoretických pojmů, které redefinuje tak, aby byly co nejlépe srozumitelné.

## **Prameny a literatura**

### **Prameny:**

CAMINO. Režie: Javier Fesser. Scénář: Javier Fesser. Kamera: Alex Catalán. Hudba: Rafael Arnau, Mario Gosálvez. Speciální efekty: Raúl Romanillos, Arturo Balseiro, Ferrán Piquer. Hrají: Nerea Camacho (Camino), Carme Elías (matka Gloria), Mariano Venancio (otec José), Manuela Vellés (sestra Nurie), Lucas Manzano (Jesús), Claudia Otero (Begoña), Emilio Gavira (Mr. Meebles). Španělsko 2008. Trvání: 143 min. Produkce: Mediapro, Películas Pendelton.

### **Literatura:**

#### **Monografie:**

ANTXON, Salvador. *Español de cine. Lo que hay que ver*. Egedsa, Sabadell: Blume, 2009, s. 263. ISBN 978-84-9801-372-6

HRABAL, Jiří. *Fokalizace – Analýza naratologické kategorie*. 1.vyd: Dauphin, 2011. ISBN 978-80-7272-390-4.

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 123 – 124. ISBN 80-244-0175-4

SCHLICKERS, Sabine. Focalization, Ocularization and Auricularization in Film and Literature. In HÜHN, Peter; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg (ed.). *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009, s. 243 – 258. ISBN 978-3-11-021890-9.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992, s. 98- 99. ISBN 0-415-06594-1

## **Internetové zdroje:**

<http://www.caminopelicula.com>

<http://www.opusdei.cz>

<http://www.alexigb.org>

DELEYTO, Celestino. 1991. *Focalization in Film Narrative* [online]. Atlantis Journal [citováno 25. 2. 2012]. Dostupné z WWW:

<http://www.atlantisjournal.org/Papers/v13%20n1%202/v13%20n1%202-12.pdf> .

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá postavou dětského hrdiny a její funkcí v celkovém narativu snímku *Camino* (2008) španělského režiséra Javiera Fessera. Snaží se postihnout a zanalyzovat problematiku narativní struktury filmu se zřetelem k dominantní kategorii fokalizace. Není opomenut také samotný pojem fokalizace, který v průběhu let prošel značným vývojem a jehož teoretické ukotvení v konceptu filmového narativu nebylo dodnes plně ustanoveno. Metodologickým východiskem práce jsou současné teorie filmového narativu, zejména německé teoretičky Sabine Schlickers. Její koncept fokalizace je prakticky aplikován na snímek *Camino* (2008) a pro přiblížení jsou jednotlivé typy fokalizace a okularizace s aurikularizací demonstrovány na vybraných scénách.

## **Annotation**

This bachelor thesis is engaged in character of child's hero and its function in entire narrative of film *Camino* (2008) directed by Spanish director Javier Fesser. Thesis is trying to affect and analyze problems of narrative structure of film with respect to dominant category of focalization. The draft of focalization itself which has undergone a considerable development over the years is also not left out and its theoretical anchoring in concept of film narrative has not been yet fully established. Methodological bases of my work are current theories of film narrative especially the theory of German theorist Sabine Schlickers. Her draft of focalization is practically applied to the film *Camino* (2008) and individual types of focalization and ocularization with auricularization are demonstrated for better approaching on selected scenes.

## **La sinopsis**

Esta tesis trata de la figura de un personaje infantil y su función en la narración en la película *Camino* (2008) de director español, que se llama Javier Fesser. La tesis plantea y analiza una problemática de la estructura narrativa de la película y se centra a la categoría dominante que es la focalización. No se puede olvidar también el concepto de la focalización que se ha cambiado mucho en los últimos años. Sin embargo su base teórica no fue establecida hasta nuestros días. La base teórica de esta tesis son las teorías



contemporáneas de los estudios narratológicos, especialmente el concepto de Sabine Schlickers. Su concepto de la focalización fue aplicado a la película *Camino* (2008) y sus tipos concretos como ocularización y auricularización fueron demostrados en las escenas elegidas.