

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Interpretace Dostojevského děl
v animované tvorbě Piotra Dumala**

Yana Kadurina

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Studijní program: Filmová studia – Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Interpretace *Dostojevského děl v animované tvorbě Piotra Dumaly* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych vyjádřila poděkování Petru Bilíkovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod	6
Vyhodnocení literatury	7
Teoretická část.....	9
1. Přehled důležitých konceptů v teorii adaptace.....	9
2. Teorie adaptace podle McFarlanea.....	11
3. Poetika a styl Dostojevského děl	14
3.1. Poetika Dostojevského podle Berďajeva.....	15
3.2. Poetika Dostojevského podle Bachtina.....	15
3.3. Poetika Dostojevského podle Šestova.....	16
3.4. Berďajev, Bachtin a Šestov v kontextu Dumalových adaptací.....	17
3.5. Další přístupy k Dostojevského poetice.....	18
4. Tvorba Piotra Dumala.....	20
4.1. Dumala v kontextu polské školy animace.....	22
4.2. Dumala a jeho snový svět.....	23
Analytická část.....	24
5. <i>Łagodna</i> (1985).....	24
5.1. Vyprávění a transfer.....	25
5.1.1. Strukturální vzory v předloze.....	25
5.1.2. Strukturální vzory v adaptaci.....	26
5.1.3. Postavy, jejich funkce a motivace	28
5.1.4. Informanty.....	30
5.2. Vypovídání a vlastní adaptace.....	33
5.2.1. Režim narace.....	33
5.2.2. Charaktery postav.....	34
5.2.3. Zpracování literárního žánru.....	35
5.2.4. Vizuální a zvukové kódy.....	36

5.2.5. Jazykové a kulturní kódy.....	40
6. Zbrodnia i Kara (2000)	42
6.1. Vyprávění a transfer.....	43
6.1.1. Strukturální vzory v předloze.....	43
6.1.2. Strukturální vzory v adaptaci.....	45
6.1.3. Postavy, jejich funkce a motivace	46
6.1.4. Informanty.....	47
6.2. Vypovídání a vlastní adaptace.....	49
6.2.1. Režim narace.....	49
6.2.2. Zpracování literárního žánru.....	50
6.2.3. Vizuální a zvukové kódy.....	51
6.2.4. Jazykové a kulturní kódy.....	52
Závěr	54
Seznam použitých pramenů a literatury	55

Úvod

Fjodor Michajlovič Dostojevskij, významný ruský spisovatel 19. století, je uznávanou a neodmyslitelnou postavou v dějinách literatury. Jeho hluboké a komplexní charakterizace postav, spojené s hlubokou analýzou lidské psychiky a sociální dynamiky ho odlišují od jiných autorů té doby. Tyto charakteristické aspekty jeho tvorby vedly k tomu, že jeho díla byla často adaptována a interpretována v různých uměleckých formách a médiích.

Jedním z umělců, kteří se snažili hlouběji pochopit a ztvárnit Dostojevského díla, je polský režisér Piotr Dumała. Jeho adaptace literárních děl v podobě animovaných filmů představují odvážný přístup, kterým Dumała rozšiřuje tradiční rámce filmové adaptace. Tato metoda umožňuje přiblížit Dostojevského komplexní příběhy a postavy skrze jedinečné estetické a narativní aspekty animace, které nejsou běžně dostupné v jiných formátech a otevřít nové perspektivy v interpretaci Dostojevského tvorby.

Cílem této bakalářské práce je prostřednictvím komparativní analýzy literárního textu a jeho animovaných adaptací prozkoumat, jak Piotr Dumała přistupuje k vizualizaci hlavních myšlenek, postav a atmosféry Dostojevského děl. Záměrem je rozklíčovat estetické, narativní a tematické prvky v Dumałových filmech *Łagodna* (1985) a *Zbrodnia i Kara* (2000) a analyzovat, jakým způsobem animace a její specifické techniky ovlivňují interpretaci a vnímání Dostojevského tvorby.

Teoretická část bude vycházet primárně z publikace *Novel to film: An Introduction to the Theory of Adaptation*¹ od Briana McFarlanea, která poskytuje teoretický rámec pro zkoumání procesu adaptace a interpretace literárního díla do filmového média. Díky tomuto metodologickému základu lze hlouběji proniknout do komplexního procesu adaptace, který je klíčový pro pochopení významu Dumałovy animační tvorby a jeho přístupu k Dostojevského dílům.

V analytické části se budu věnovat podrobné analýze vybraných filmů, s cílem odhalit a analyzovat mechanismy, které umožňují Dumałovi dosáhnout adekvátního intertextuálního převodu. Tato část bude rozdělena do dvou hlavních kapitol. První kapitola *Výprávění a Transfer* se zaměří na analýzu strukturálních vzorů, přenos kardinálních funkcí a katalyzátorů z Dostojevského románu do Dumałovy filmové adaptace. Zvláštní pozornost bude věnována postavám a procesu přenosu informantů, jako jsou jména, vzhled a prostředí.

¹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996.

Druhá kapitola *Vyprávění a Vlastní Adaptace* se soustředí na aspekty románu, které vyžadují tvůrčí interpretaci a adaptaci pro filmové médium. Analyzovány budou vypravěčský režim a úhel pohledu, charaktery postav a použití filmových kódů. Tato kapitola poskytne vhled do způsobu, jakým Dumala transformuje Dostojevského dílo do animované formy.

Tím pádem nejen prozkoumám estetické a narativní techniky, které Dumala používá, ale také pochopím, jak tyto techniky umožňují uchovat hloubku, komplexitu a nuance originálního literárního díla v animované formě.

Vyhodnocení literatury

Zkoumání tak komplexního a hlubokého procesu, jako je adaptace literárních děl Fjodora Michajloviče Dostojevského, potřebujeme pevný a spolehlivý rámec, který by nám pomohl dekodovat a porozumět mnoha rovinám této transformace. McFarlaneova teorie adaptace nám nabízí právě takový rámec, poskytujíc nám nástroje potřebné k objektivní a důkladné analýze. Tento přístup přináší větší analytickou jasnost do procesu adaptace. Brian McFarlane, se v oblasti adaptačních studií, se výrazně distancuje od subjektivních impresionistických reakcí. Místo toho se snaží přijít s objektivnějším a systematictější způsobem hodnocení, jak se literární text proměňuje v jeho filmovou podobu. Jeho metodologie nám umožňuje nejen identifikovat, co lze z literárního díla přenést do filmu, ale také hodnotit, jak úspěšná je tato transformace.

Jedním z klíčových a zásadních děl v oblasti analýzy Dostojevského tvorby je publikace Mikhaila Bachtina *Dostojevskij umělec: k poetice prózy*². Ve svém díle Bachtin nejen poskytuje důkladný rozbor Dostojevského tvorby, ale také vytváří rámec, který může být použit k analýze jiných literárních děl a stylů. Toto dílo je proto neocenitelným přínosem k literárním studiím a zůstává jedním z nejvýznamnějších teoretických zdrojů pro pochopení Dostojevského tvorby. Bachtin skrze svůj literárně-teoretický rozbor identifikuje unikátní aspekty Dostojevského stylu a nabízí čtenáři strukturovaný pohled na to, jak Dostojevskij rozvíjí své postavy a narativy.

² BACHTIN, M. M.: *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

Další publikací, z níž čerpám ve svém výzkumu je *Dostojevského pojetí světa*³ od Nikolaje Berdjajeva, pro něhož je klíčové hlubší porozumění filozofickým a myšlenkovým aspektům děl Fjodora Dostojevského. Berdjajev, jako významný filozof a myslitel, podává důkladnou analýzu Dostojevského myšlenek, zdůrazňuje jeho pohled na svět a odhaluje hluboké psychologické a existenciální motivy jeho děl, které jsou relevantní pro zkoumání Dostojevského literárního odkazu a interpretací jeho děl v různých uměleckých adaptacích, včetně animovaných filmů Piotra Dumały.

Tato práce se nezabývá podrobně teorií animace, vybrala jsem ale důležité publikace, které pomohou lépe porozumět formálním prostředkům v Dumałových dílech při analýze jejich adaptace do animovaného filmu. K těmto dílům patří *Understanding Animation*⁴ od Paula Wellse, poskytující hluboký vhled do formálních a komunikativních aspektů animace. Dále pak publikace *Úvod do estetiky animace*⁵ od Jiřího Kubíčka, která se více zaměřuje na animační technologie a postupy, nabízející praktický pohled na proces tvorby animovaných děl.

V rámci této diplomové práce je nezbytné zdůraznit, že ačkoliv Dumałova tvorba zaujímá význačné místo v animovaném umění, nebyly jí dosud věnované žádné rozsáhlé monografie. Tato skutečnost výrazně ovlivňuje a omezuje výběr dostupných zdrojů a jejich analýzu. Především budu čerpat ze zahraničních článků a internetových zdrojů, které se zabývají Dumałovým unikátním přístupem k animaci, jeho technikami a interpretací literárních děl, zejména děl Fjodora Dostojevského. Klíčovým zdrojem pro tuto práci je publikace pod názvem *Dumala*⁶. Tato kniha představuje atypický autoportrét režiséra a animátora a poskytuje hluboký vhled do jeho myšlení a kreativního procesu. Přepis rozhovoru s Piotrem Dumałou v této knize je cenným zdrojem informací, v němž režisér hovoří o svém životě, díle, svém chápání umění, a také o svých plánech do budoucna. Jeho názory na rozdíly a podobnosti mezi animovaným a hraným filmem, stejně jako jeho postoj k režii obecně, poskytnou neocenitelný kontext pro analýzu jeho adaptací Dostojevského děl.

³ BERĎAJEV, N. A. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

⁴ WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998.

⁵ KUBÍČEK, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004.

⁶ DUMAŁA, Piotr. *Dumala*. *Slowo/obraz/terytoria*, 2012. ISBN 8374530596.

Teoretická část

1. Přehled důležitých konceptů v teorii adaptace

Teorie adaptace literárních děl do filmu je komplexní obor, který zahrnuje různé přístupy a interpretace. Jedná se o hluboký proces interpretace, rekonstrukce a nového vyjádření, který zahrnuje mnoho různých aspektů - od charakterů, příběhů a témat až po vizuální a zvukové prvky. Některé z nejvýznamnějších teoretických rámců v této oblasti představili Linda Hutchenová, George Bluestone, Alicja Helman a Kamilla Elliotová.

Každá teorie představuje svůj jedinečný pohled na tento proces. Linda Hutchenová ve svém díle *Theory of Adaptation*⁷ z roku 2006 nabízí rozsáhlý pohled na fenomén adaptace. Zamítá konvenční přístup zaměřený na věrnost a srovnávací analýzu a místo toho považuje adaptaci za dynamický a komplexní proces, který nelze omezit pouze na kritérium věrnosti původnímu dílu⁸. Hutchenová rozšiřuje pojem adaptace za hranice pouhého převodu z jednoho média do druhého. Chápe adaptaci jako intertextuální akt⁹, kde "přítomnost" původního textu může vyvolat v divákovi či čtenáři pocit známosti a souvztažnosti¹⁰. Toto odkazování na původní text, což nazývá "palimpsestickou" povahou adaptace, umožňuje komplexní interpretaci v rámci různých médií.

Dalším významným teoretikem v oblasti teorií adaptace je George Bluestone, který se ve svém díle *Novels into Film* z roku 1957 zaměřuje na dynamiku mezi literaturou a filmem. Bluestone identifikuje hlavní rozdíly mezi těmito dvěma médii a zdůrazňuje, že proces adaptace není pouze překladem jednoho média do druhého¹¹. Tvrdí, že adaptátor se stává skutečným autorem filmové adaptace, což může vést k novým interpretacím a perspektivám původního textu. To je v některých ohledech v souladu s myšlenkami teoretiků, jako byl Balazs, kteří tvrdili, že filmový adaptátor je vlastně tvořitelem, nikoli pouhým překladatelem.

⁷ HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006., st.232.

⁸ HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012., s. 11.

⁹ Tamtéž, s. 37.

¹⁰ Tamtéž, s. 22.

¹¹ BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Johns Hopkins Univ. Press, 1957, s. 63.

Klíčem k úspěchu dle Bluestona je porozumění specifikům každého média a schopnost inovativně se vyrovnat s těmito omezeními v procesu adaptace¹².

Polská teoretička a historička filmu Alicja Helman představuje koncept "tvořivé zrady" původního literárního díla při adaptaci. Tvořivá zrada je klíčovým pojmem v Helmanové adaptací teorii. Podle ní je zrada nezbytná pro to, aby dílo zůstalo živé a relevantní. Dílo, které není interpretováno a adaptováno novými způsoby, postupně ztrácí svůj kulturní význam. Jedním z klíčových témat Helmanové práce je představa, že teorie adaptace vznikla z touhy najít "recept" na úspěšnou adaptaci¹³. Namísto toho, aby hledala konkrétní vzory pro úspěch, Helman zdůrazňuje, že existují romány vhodné pro filmovou adaptaci a romány, které se pro filmovou adaptaci nehodí. Helman také zkoumá složitý vztah mezi divákem, který je obeznámen s literární předlohou, a filmovou adaptací. Skrze filmové adaptace dílo vstupuje do nových komunikativních kontextů, oslovuje nové publikum a vede nové dialogy. Tento přístup k adaptaci zdůrazňuje důležitost kreativní interpretace a transformace literárního textu ve filmovém médiu.

Kamilla Elliotová nabízí inovativní přístup k teorii adaptace, který odmítá tradiční rozdělení mezi slovy a obrazy, formou a obsahem¹⁴. Elliotová klade důraz na propojení mezi slovními a vizuálními vyjádřeními a představuje šest různých modelů adaptace, mezi nimiž je např. "spiritistické pojetí,"¹⁵ "břichomluvectví"¹⁶ či "genetická záležitost."¹⁷ Jedním z hlavních aspektů jejího přístupu je identifikace dvou klíčových analogií, které ukazují, jak můžeme chápat vztah mezi filmem a literaturou. První, známá jako "strukturální analogie," zachovává tradiční rozdělení mezi slovy a obrazy. Naopak, druhá, označovaná jako "analogie s pohledem přes sklo," nabízí inverzní pohled na verbalizaci a vizualizaci, což ukazuje, jak slovní vyjádření a vizuální reprezentace nejsou protichůdné, ale spíše propojené procesy¹⁸. Ve své práci také zdůrazňuje hodnotu spolupráce mezi různými disciplínami, zejména v rámci

¹² Tamtéž, s. 61.

¹³ HELMANOVÁ, Alicja. Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Tvořivé zrady: současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře: sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133-144.

¹⁴ ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, s. 60.

¹⁵ Tamtéž, st. 61–68.

¹⁶ Tamtéž, st. 68–74.

¹⁷ Tamtéž, st. 74–80.

¹⁸ Tamtéž, st. 84-94.

kulturálních studií.¹⁹ Elliotová odporuje názoru, že otázky týkající se adaptace byly již definitivně vyřešeny. Místo toho věří, že tato diskuse je aktuální a neustále se vyvíjející.

Kamilla Elliottová v kontextu adaptace literatury do filmu rozvíjí nový teoretický přístup, který je v mnoha ohledech inspirován významnými postavami literární a filmové teorie. Mezi tyto osobnosti patří i Roland Barthes, francouzský literární teoretik a filozof, který je známý svými pracemi v oblasti strukturalismu a poststrukturalismu. Od 60. let 20. století se ve výzkumu adaptace často vycházelo z Barthesovy strukturalistické a poststrukturalistické poetiky²⁰. Toto období se vyznačovalo oscilací mezi dvěma hlavními směry adaptace: jedním, reprezentovaným Georgem Bluestonem, a druhým, typickým pro auteuristický přístup, který se víc zaměřoval na jedinečné styly a kreativní výrazy než na systematické přístupy. Roland Barthes ve své práci rozlišuje mezi různými narativními funkcemi. Zastává názor, že narativ se skládá z funkcí a vše v něm má význam. Rozděluje je na distribuční a integrační, nazývané také jako "funkce vlastní" a "indexy,"²¹ které budu detailněji rozebírat v další kapitole. Brian McFarlane, ve své práci *Novel to film* aplikuje Barthesovy koncepty adaptace, pokoušejíc se rozlišit mezi tím, co lze přenést z literatury do filmu a co nikoli. Jeho práce navazuje na Barthesovy kategorie a hledá řešení, jak efektivně zacházet s různými významovými systémy obou médií.

Tyto teorie nabízí různé perspektivy na proces adaptace literárních děl do filmové podoby a poskytují užitečné nástroje pro analýzu různých aspektů tohoto procesu. Nicméně, žádná z těchto teorií nenabízí úplné vysvětlení komplexnosti adaptace, což zdůrazňuje potřebu integrace různých teoretických přístupů a perspektiv.

2. Teorie adaptace podle McFarlanea

Teorie adaptace je komplexní a mnohostranná oblast, ve které se odráží názory mnoha vědců a teoretiků. Mezi nimi vyniká Brian McFarlane, jehož cílem je rozpracovat a ověřit metodologii pro zkoumání procesu adaptace, tedy převedení románu do filmové formy. McFarlane se nezaměřuje na porovnávání románu a filmu, ale spíše zkoumá, jaký vztah může

¹⁹ ELLIOT, Kamila. *Podvratná adaptace. Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2013, 61 (2), st. 241–254.

²⁰ BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis Of Narratives*. Fontana Collins: Glasgow, 1977., st.89.

²¹ BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, In: *Znak, struktura, vyprávění*, Host, Brno 2002, s. 30.

filmová adaptace mít vůči literárnímu dílu, na němž je založena. McFarlane se distancuje od názoru jiných teoretiků, kteří považují otázku věrnosti za klíčovou v analýze adaptace. Podle něj tento způsob myšlení zastihuje jiné, potenciálně bohatší přístupy k fenoménu adaptace. McFarlane upřednostňuje pohled na adaptaci jako na proces sbližování různých uměleckých forem, což považuje za žádoucí a v kontextu bohaté kultury dokonce za nevyhnutelný aspekt²². Důraz na věrnost podle něj vedl k potlačení potenciálně odlišných přístupů k fenoménu adaptace. Povědomí o těchto otázkách by bylo užitečnější než ty četné popisy, jak filmy "redukuje" velké romány²³. Proto je podstatné vytvořit takový model zkoumání, který dokáže adaptaci objektivně analyzovat, aniž by bral v potaz dobu vzniku, kulturní souřadnice nebo individuální recepční zkušenosti.

Brian McFarlane, jehož pohled je zakořeněný ve strukturalistické škole je Bluestonovým následovníkem ve způsobu, jakým pojímá hluboké rozdíly mezi knihou a filmem jako médii z hlediska zobrazení, formy a sémiotiky. Jeho metodika se ale odlišuje od té Bluestonovy vyšší mírou systematičnosti v identifikaci prvků narativní struktury, které lze adaptovat. Tento aspekt Bluestonův přístup postrádá. McFarlane tvrdí, že některé prvky románové narativní struktury jsou přenosné, neboli "přístupné zobrazení ve filmu," označení takových prvků používá pojem TRANSFER, zatímco široce používaný termín "vlastní adaptace" (enunciation) se vztahuje k procesům, prostřednictvím kterých "musí najít zcela jiné ekvivalenty ve filmovém médiu, pokud takové ekvivalenty jsou vůbec k dispozici."²⁴

Zda je narativní prvek adaptabilní, závisí obecně na jeho funkci v rámci příběhu. Toto pojetí vychází přímo z teorie Rolanda Barthes, který tvrdí, že vyprávění je sestaveno z funkcí. Barthes rozlišuje dvě hlavní skupiny těchto funkcí: distribuční a integrační (distributional and integrational). I když Barthesova teorie původně nebyla zaměřena na film, je toto rozlišení užitečné pro určení, co lze z románu do filmu přenést a co je nutné adaptovat. Distribuční funkce, které Barthes nazývá "vlastními funkcemi", se týkají akcí a událostí a mají lineární, "horizontální" povahu v rámci textu. Tyto funkce souvisí s procesem děláni. Naproti tomu integrační funkce, jimiž Barthes rozumí "indexy," souvisí s "vertikální" povahou narativu. Indexy jsou více či méně difúzní koncept, který je přesto nezbytný pro význam příběhu a

²² McFARLANE. Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 4.

²³ Tamtéž, st. 20.

²⁴ Tamtéž, st. 13.

zahrnují psychologické informace o postavách, údaje o jejich identitě, atmosféru a zobrazení prostředí. Tyto prvky nejsou přímo spojeny s akcemi, ale spíše se vztahují k funkcionalitě bytí (functionality of being)²⁵.

Zásadní aspekty transformace románu do filmové podoby lze nalézt v kategorii vlastních funkcí více než v indexech, ačkoliv některé prvky z této skupiny mohou být také částečně adaptovatelné. Barthes dělí funkce na dvě hlavní kategorie: **kardinální funkce** (cardinal functions) a **katalyzátory** (catalysers). Kardinální funkce představují klíčové momenty vyprávění, které nabízejí alternativní možnosti s následky pro další vývoj příběhu, proto by měly být zachovány a jejich odstranění nebo změna může vyvolat kritiku a nespokojenost publika. Nicméně, i když jsou tyto funkce zachovány v procesu filmové adaptace, mohou být "deformovány" změnou katalyzátorů, které je doprovázejí. Katalyzátory reprezentují drobné akce (jako například prostírání stolu k jídlu, jež může následně vést k akci kardinálního významu pro příběh), jejichž úlohou je zakořenit kardinální funkce v určitém typu reality a obohatit jejich texturu²⁶.

McFarlaneův přístup přináší větší analytickou jasnost do procesu, v němž knižní vyprávění nachází svoje vyjádření ve filmovém médiu. Podle jím nabízené metodologie jsme schopni identifikovat to, co lze více či méně úspěšně přenést (tj. pro co existují vizuální ekvivalenty), od toho, co přenést nelze. Charakteristika postav je identifikována jako méně přenositelná. Vzhled a divácká recepce postavy je také špatně přenositelná, protože herecké ztvárnění a kostýmy mohou vyvolat zcela jiný obraz a dojem, než jaký vyvolává kniha²⁷. Je však obtížné, ne-li nemožné, zprostředkovat například hloubku postavy nebo její vývoj v románu, pokud se z velké části opírá o vnitřní monology a další prostředky, které jsou zprostředkovány z výsadní pozice autora. Hlasové projevy, vizuální podněty a/nebo dialogy se mohou pokusit tyto aspekty postavy zprostředkovat, ale nikdy zdaleka nedosáhnou detailního a nuancovaného vývoje literárního ztvárnění.

Brian McFarlane ve své teorii adaptace identifikuje několik typů kódů, které jsou zásadní pro proces adaptace literárního díla do filmu. Tyto kódy se dělí na vizuální, zvukové, jazykové a kulturní. Vizuální kódy jsou spojeny s obrazovou stránkou filmu, zahrnují

²⁵ Tamtéž, s. 13.

²⁶ Tamtéž, st. 13.

²⁷ Tamtéž, s. 14.

výtvarný styl, barevnost, osvětlení a kompozici scény. Tyto kódy jsou nezbytné pro přenesení atmosféry a vizuálního charakteru postav i prostředí z literárního díla do filmového vyprávění. Zvukové kódy nezahnují pouze dialogy, ale i hudbu a zvukové efekty, které vytvářejí emocionální podmínky scény a podporují vizuální vyprávění. Tyto kódy mohou být využity k doplnění nebo posílení vizuálních prvků. Jazykové kódy se týkají adaptace dialogů a narativu, zahrnují specifika jazyka, idiomů a hovorových obrátů. Kulturní kódy pak odkazují na způsob, jakým film zachycuje kulturní a historické kontexty původního díla, včetně zvyklostí, tradic a sociálních norm. McFarlane zdůrazňuje, že tyto kódy jsou klíčové pro vytvoření účinné a soudržné adaptace. Správné využití a kombinace těchto kódů může výrazně ovlivnit, jak je adaptované dílo vnímáno a interpretováno diváky²⁸.

Pro analýzu Dumaľových adaptací se McFarlanův objektivní přístup k adaptaci jeví jako zvláště přínosný. Tento pohled je zásadní pro hlubší porozumění Dumaľově tvorbě, kde může věrnost originálu ustoupit inovativní interpretaci. McFarlanova metodika nám tak umožňuje posuzovat Dumaľovy adaptace na základě jejich samostatných kvalit a nikoli pouze podle míry věrnosti vůči literárnímu dílu. Je rovněž podstatné ocenit McFarlanův respekt k inherentním rozdílům mezi literárním a filmovým jazykem, což je zvláště relevantní v rámci animovaného média, které má svoje unikátní nástroje a formální prostředky. Pomocí vybraného mytologického hlediska lze objektivně a systematicky prozkoumávat adaptační proces, s ohledem na narativní strukturu a uznáním rozdílů mezi médii, což nám umožňuje hlubší pochopení Dumaľovy tvorby.

3. Poetika a styl Dostojevského děl

Tato kapitola se bude zabývat poetikou Fjodora Michajloviče Dostojevského, jak je vnímána a interpretována skrze prizma teoretických přístupů Nikolaje Berjajeva, Michaila Bachtina a Lva Šestova. Všichni tři myslitelé přistupují k Dostojevského dílu z rozdílných perspektiv, avšak spojuje je zájem o hluboké filozofické a teologické motivy, které Dostojevského tvorbu provází. Berďajev se ve svých úvahách zaměřuje na Dostojevského jako na filozofa svobody a tragédie lidské existence, Bachtin přináší pohled na dialogičnost a polyfonii jeho děl, zatímco Šestov analyzuje Dostojevského jako myslitele, který stojí na hranici mezi vírou a

²⁸ Tamtéž, s. 29.

skepticismem. Skrze tuto trojici perspektiv se pokusím odhalit klíčové aspekty Dostojevského poetiky a její odraz v širokém spektru literárních, filozofických a kulturních kontextů.

3.1. Poetika Dostojevského podle Berd'ajeva

Nikolaj Berd'ajev, významný ruský filozof a teolog, posunul své zkoumání tvorby Fjodora Dostojevského za hranice tradiční literární kritiky. Jeho interpretace Dostojevského se proměňují v hloubavé filozofické a teologické reflexe, jež odráží Berd'ajevovy vlastní pohledy na tematiku svobody, božského paradoxu a lidského charakteru.

Pro Nikolaje Berd'ajeva byla svoboda základním pilířem lidské existence, koncept, který viděl výrazně reflektovaný v díle Fjodora Dostojevského. Postavy jeho románů, jako Raskolnikov v *Zločinu a trestu* nebo Ivan Karamazov v *Bratřech Karamazových*, čelí hlubokým otázkám týkajících se svobody, morálky a existence Boha. Berd'ajev interpretoval Dostojevského pojetí svobody ne jako samozřejmost, ale spíše jako božský paradox. Přestože lidé disponují volbou, svoboda je může vést k morálním dilematům a krizím. Tento paradox svobody se v Dostojevského díle projevuje v napětí mezi lidským utrpením a hledáním transcendentálního osvobození²⁹. Berd'ajev rovněž vyzdvihl, jak Dostojevskij zobrazuje vnitřní rozpory svých postav, jak představuje jejich vnitřní drama namísto vnějších událostí. Tyto vnitřní konflikty – souboj mezi dobrem a zlem, vírou a pochybami, osudem a svobodou – byly podle Berdajeva klíčovými aspekty lidského bytí³⁰.

3.2. Poetika Dostojevského podle Bachtina

Michail Bachtin, ruský teoretik literatury a filozof, přistoupil k dílu Fjodora Dostojevského s jedinečným pohledem, zdůrazňujícím polyfoničnost a dialogičnost románů spisovatele. Bachtin charakterizoval Dostojevského jako tvůrce "polyfonního románu." V tomto kontextu "polyfonie" neznamena prosté množství postav či dějových linií, ale skutečný rovnoprávný dialog mezi nezávislými vědomími³¹. Každý hlas v Dostojevského románech je plnohodnotný, autonomní a má svou vlastní perspektivu.

²⁹ BERDJAJEV, Nikolaj Aleksandrovič. Dostojevského pojetí světa. 2000, s. 61-62.

³⁰ Tamtéž, s. 11

³¹ BACHTIN, M. M.: *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, st. 11.

Mnozí kritici se snažili identifikovat "pravý" autorský hlas Dostojevského v jeho díle, ale Bachtin tvrdil, že takový hlas v polyfonním románu neexistuje. Dostojevskij nenabízí jednotnou syntézu těchto hlasů, ani neupřednostňuje jeden hlas nad druhým. Místo toho vytváří scénu, na které mohou všechny tyto hlasy volně a rovnoprávně interagovat³². Dostojevského postavy nejsou jen pasivními objekty v autorově narativu; jsou aktivními subjekty, jejichž slova mají váhu a důležitost³³. Bachtin také zdůrazňoval, že Dostojevskij vnímal svůj svět především v prostorových termínech namísto časových³⁴. Místo tradičního lineárního vyprávění, které se rozvíjí v čase, Dostojevskij představuje svět, ve kterém se hlasy a ideologie střetávají v prostoru, což vede k dramatickému napětí.

V Dostojevského románech uviděl Bachtin způsob, jak skutečně může literatura zachytit složitost a mnohotvárnost lidského vědomí. Nabídl tak revoluční pohled na jeho dílo, které bylo zcela vzdáleno tradičním evropským literárním konvencím.

3.3. Poetika Dostojevského podle Šestova

V kontextu literárního a filozofického diskurzu přelomu 19. a 20. století se objevuje zajímavý pohled na tvorbu Fjodora Michajloviče Dostojevského skrze oči filozofa Lva Šestova. Šestov, ve své knize *Dostojevskij a Nietzsche* z roku 1903 společně s D.S. Merežkovským předkládá paralelu mezi Dostojevským, jenž byl zakořeněn v pravoslavné víře, a Nietzsche, proslulým svými amorálními tezemi. Tato spojitost odhaluje nepřímý dialog mezi myšlenkami obou autorů.

Dostojevskij i Nietzsche se zabývají tragickými aspekty lidské zkušenosti, jejich společným jmenovatelem je hluboká skepse vůči morálce a rozumu. U Dostojevského to vede k "znovuzrození přesvědčení,"³⁵ zatímco u Nietzscheho k „přehodnocení všech hodnot." Oba autoři zkoumají psychologii člověka v extrémních podmínkách, v "podzemí" existence, kde se setkáváme s postavami procházejícími existenciálními krizemi.

Podle Šestova jsou Dostojevského postavy, jako Aljoša Karamazov či Radion Raskolnikov, ne tak postavami plnohodnotnými, jako spíše nositeli idejí. Dostojevskij a Nietzsche jsou viděni

³² Tamtéž, st. 9.

³³ Tamtéž, st. 77.

³⁴ Tamtéž, st. 41.

³⁵ ШЕСТОВ, Лев. *О «перерождении убеждений» у Достоевского.* – В кн.: Шестов Л. Умозрение и откровение. – Paris: "YMCA-PRESS", 1964, с. 179

jako "podzemní" psychologové³⁶, kteří definovali novou éru psychologie v kontrastu k dosavadním morálním a racionálním paradigmatům. Jejich díla nejsou vedena fakty, ale neustálým hledáním, což čtenáře zaujímá jako svědky tohoto procesu.

Přes možná zkreslení přináší Šestov do interpretace Dostojevského unikátní perspektivu, zdůrazňující tragiku lidské existence a pátrání po smyslu v nepřátelském a chaotickém světě.

3.4. Berd'ajev, Bachtin a Šestov v kontextu Dupalových adaptací.

Přístupy Nikolaje Berd'ajeva, Michaila Bachtina a Lva Šestova k Dostojevského poetice sdílejí hluboký zájem o existenciální a filozofické otázky, které jsou v dílech ruského spisovatele zpochybňovány a zkoumány. Všichni tito myslitelé oceňují Dostojevského schopnost vykreslovat složitost lidské psychiky a zobrazovat její protichůdné aspekty. Zatímco Bachtinův koncept polyfonie zdůrazňuje různorodost hlasů a perspektiv, Berd'ajev a Šestov přispívají k rozpravě o morálních a teologických aspektech jeho děl, včetně tragické povahy lidské existence a hledání jejího smyslu. Jejich teorie společně uznávají Dostojevského jako literárního inovátora, jehož díla překonávají tradiční vypravěčské formy a přinášejí nové umělecké možnosti.

Dupaľovy adaptace se nesoustředí pouze na povrchní zobrazení příběhů, ale věnuje se i hlubokým filozofickým rovinám Dostojevského myšlení. Díky rozmanitým interpretacím těchto tří myslitelů získáváme lepší porozumění toho, jak může Dupaľa v animaci zpracovávat složitá témata, jako jsou lidská svoboda, morální dilemata a existenciální hledání.

V kontextu animovaného filmu je Bachtinův přístup k dialogičnosti a různým perspektivám obzvláště relevantní, jelikož animace umožňuje prezentovat různé hlasy a úhly pohledu na postavy a jejich vnitřní konflikty. Berd'ajevův zájem o svobodu a morální dilemata a Šestovova analýza existenciálních konfliktů poskytují cenný vhled do toho, jak Dupaľa interpretuje a vizualizuje tyto aspekty Dostojevského děl. Pro účely mé analýzy je zásadní, že se tyto teorie zabývají nejen literárním dílem jako takovým, ale také jeho přenosovým potenciálem do jiných uměleckých forem.

³⁶ ШЕСТОВ, Лев.. *Пророческий дар (К 25-летию смерти Ф.М. Достоевского)* // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Томск: Водолей, 1996. с.51.

3.5. Další přístupy k Dostojevského poetice

Poetice Dostojevského děl se věnovali i někteří čeští literární vědci a teoretici, jejichž poznatky rozšiřují a doplňují tvrzení zmíněných tří autorů. Podle literárního teoretika Františka Kautmana Dostojevskij ve svých románech přistupuje k prostředí velmi specifickým způsobem. Nezobrazuje předměty, ulice, náměstí, schodiště nebo byty jako nezávislé kulisy, v nichž by se odehrávaly libovolné děje. Pro Dostojevského neexistuje vnější prostředí, které by stálo odděleně od vnitřních prožitků jeho postav; myšlenka neutrálního prostředí, existujícího samo o sobě a pro sebe, je pro něj nepředstavitelná³⁷. V Dostojevského dílech se zdá, jako by postavy samy vytvářely své vnější prostředí, jsou s ním spojeny, poznáváme je pouze prostřednictvím jejich subjektivního vnímání³⁸. Kautman dále upozorňuje, že vnější scenerie Dostojevského děl je "antropologizována" - věci v ní by mohly cítit, slyšet a mluvit, ale zároveň v ní splývají s lidmi³⁹. Petrohradské ulice s jejich prachem, cihlami, blátem, mlhou, opilci, drožkami a spěchajícími chodci tvoří sémiotický celek, ve kterém vnější svět a vnitřní svět postav vytvářejí jednotný sémantický organismus⁴⁰. Toto spojení vnějšího a vnitřního prostředí umožňuje Dostojevskému zobrazit komplexní interakce mezi postavami a jejich prostředím, čímž propůjčuje jeho románům jejich charakteristickou hloubku a mnohvrstevnatost.

Daniela Hodrová ve své knize *Citlivé město* zkoumá, jak Dostojevskij ve svých dílech propojuje poetiku prostoru s psychologií postav. Hodrová vidí město jako prožitek, ne jen jako scénu; městské pohyby hrdinů nejsou přímočaré, ale jsou spontánní a nejasné, plné nejistoty a klamu: „*Flanérovo bloumání, bezcílné toulání městem a chůze citlivého chodce, který zničehonic sejde ze své obvyklé cesty, jsou výrazem svého druhu automatického textu, představují svého druhu báseň. Chození sem a tam, kroužení, cestu s odbočkami, smyčkami, pohyb, 'řízený' nahodilými impulzy, vjemy, pocity, zážitky, asociacemi, provází nezřídka ztráta představy o čase. Chodec se ocitá mimo každodenní čas cesty směřující k předem*

³⁷ KAUTMAN, František. *F.M. Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992, str. 37.

³⁸ Tamtéž, st.35.

³⁹ Tamtéž st. 37.

⁴⁰ Tamtéž st. 37.

*stanovenému cíli, nalézají se pojeďnou v jiném čase - v takovém, v němž se stírá rozdíl mezi časovými dimenzemi nebo se tyto dimenze prostupují.*⁴¹

Dům či pokoj u Dostojevského se objevuje jako prostor útlaku, útočiště i místo touhy a záhad: „*Dům, příbytek (byt), pokoj figuruje v literárních textech zhruba trojím způsobem: jako stísněný prostor bídné existence, v němž se zakuklilo nepřátelské město, jako útočiště, nezřídka však stejně nejisté jako celé město, a jako záhadné a vytoužené místo, jež má být prozkoumáno, dobyto.*“ Důležitou roli v prostoru pokojů, které obývají Dostojevského postavy, hraje postel, Hodrová o tom píše :

*„Postel jako místo snů, přeludů, dvojných zjevení, šílenství se ukazuje být kardinálním místem pokoje ruské prózy od Gogola po Dostojevského. Zařízení pokoje ‚člověka z podzemí‘... ‚otlučeného a ošklivého, až na konci města‘, tvoří stůl, židle, pohovka sšeredným koženým polštářem, plenta, za kterou je postel.“*⁴²

Vnější město odráží vnitřní stav postav, často se stává příčinou jejich horečnatých stavů, blouznění a šílenství⁴³. Hodrová zdůrazňuje, že město a mysl postav jsou těsně propojeny a ovlivňují se navzájem, což se odrazilo i v Dumaľových animovaných adaptacích, kde prostor a postavy spolu úzce interagují.

Všichny zmínění autoři vyzdvihují Dostojevského jako literárního novátora, který překračuje hranice tradičních narativních struktur a otevírá nové umělecké možnosti. Toto společné teoretické pozadí nabízí hlubší porozumění adaptacím Piotra Dumaľy, poskytující komplexní pohled na to, jak mohou být Dostojevského mnohovrstevné a významově bohaté koncepty přetvořeny a nově interpretovány v médiu animovaného filmu.

⁴¹ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, st. 193-194.

⁴² HODROVÁ, Daniela. *Poetika míst*. Praha: H+H, 1997, st. 225

⁴³ HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2006, str. 281

4. Tvorba Piotra Dumaly

Piotr Dumala, polský animátor, režisér a výtvarník, je známý pro svůj jedinečný a inovativní přístup k animovanému filmu. Jeho dílo je charakteristické výrazným uměleckým stylem, atmosférou, obsahem a zejména technikou. Dumala je autorem devíti autorských animovaných filmů a mnoha zakázkových děl, včetně televizních vstupů, reklam a videoklipů.

Jeho technika animace je založena na použití sádrových desek, které objevil náhodou, když ve svém ateliéru našel starou dřevěnou desku ze školních časů, na které se učil aplikovat sádrový podklad⁴⁴. Rozhodl se na ní namalovat ve stylu starých nizozemských mistrů, což vyžadovalo krytí desky tmavým podkladem a následné škrábání obrysu budoucího obrazu. Každá nová kresba je vytvořena překrýváním a odstraněním předchozího obrazu, což umožňuje Dumalovi dosáhnout krásných měkkých přechodů mezi sekvencemi a překvapivě bohatou texturu, která připomíná malířské plátno. Tato technika také nabízí dokonalý plastický efekt, který spojuje grafiku, malířství a sochařství.

Dumalův zájem o staré umění a literaturu, zejména díla Fjodora Dostojevského a Franze Kafky, je pro něj inspirací a zdrojem pro jeho filmy :

“Zajímá mě staré umění, vlastně vše, co je staré. Možná proto, že to, co je staré, se stává takovým nadčasovým. Literatura mi také připadá nadčasovější než ostatní umění. Je to vyprávění věčných příběhů, mýtů. Některé motivy se v ní objevují od počátku. Tyto mýty často velmi úzce souvisejí s každodenním životem.”⁴⁵

Jednou z klíčových inspirací pro Dumalu jsou díla mistrů, jako jsou van Gogh, Millet, Daumier, Goya a Breughel⁴⁶. Jeho fascinace těmito umělci se projevuje v přímém převzetí postav z jejich obrazů a jejich transformaci do nových kontextů. Dumalovy filmy jsou také ovlivněny jeho osobními zkušenostmi a introspekce. Mluvil o tom, jak je fascinován určitým šílenstvím v postavách Dostojevského a abstraktními hrami Kafkových postav. Tato fascinace se projevuje v jeho vlastní tvorbě, kde se temná a komplexní lidská psychika stává

⁴⁴ ARMATA, Jerzy. Dumala w krainie snów. In: *Nowe horyzonty* [cit. 18. 11. 2023]. Dostupné z: https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=272&m=t_8

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ ARMATA, Jerzy. Sobą być, to cała metoda. In: *Filmowy magazyn* [online]. Maj 2021/nr 117, s. 27-33 [cit. 18. 11. 2023]. Dostupné z: https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,125.MF_05_2021_www.pdf

centrálním tématem. Jeho animace nejsou jen vizuálním zpracováním literárních děl, ale hlubokým zamyšlením nad lidskou existencí, často obohacným o Dumałovy vlastní psychologické a filozofické názory.

V rané fázi své kariéry se Dumała soustředil na experimenty s různými animačními technikami. Jeho počáteční díla, jako *Lykantropia* (1981), ukazovala schopnost zacházet s abstraktními a surrealistickými tématy, a zároveň naznačovala jeho předcházející fascinaci grafickým stylem a vizuální vyjadřovací schopností. Toto období bylo pro něj zásadní, jelikož zde položil základy svého pozdějšího unikátního přístupu k animaci. Další fáze jeho kariéry, která se odehrávala převážně v 80. a 90. letech, byla charakteristická jeho rozvojem a zdokonalením techniky animace na sádrových deskách. Tato inovativní technika mu umožnila vytvářet detailní a expresivní animaci s bohatými texturami a hloubkou. Právě v tomto období vytvořil některá ze svých klíčových děl, jako je *Franz Kafka* (1991), kde se ukázala jeho schopnost syntetizovat komplexní literární obsah do vizuálně působivého animovaného média. Ve své zralé tvorbě, která následovala v pozdních 90. letech na počátku nového tisíciletí, Dumała rozšířil své tematické zaměření. Jeho díla, jako adaptace *Zločimu a trestu* (Zbrodnia i kara, 2000) Fjodora Dostojevského, jsou považována za vrchol jeho uměleckého vyjádření. V tomto období jeho styl získal na komplexnosti a mnohvrstevnatosti, s větším důrazem na psychologickou hloubku a emotivní rezonanci. V pozdějších letech se Dumała začal orientovat na kombinované formy a hraný film, což dokazuje jeho experimentální film *Les* z roku 2009.

Stylisticky a tematicky lze Dumałovu tvorbu rozdělit do dvou hlavních linií: vážné příběhy, které se zabývají hlubokými a často temnými tématy, a na druhé straně lehčí, zábavné práce, které čerpají ze surrealismu a absurdity⁴⁷. První linie Dumałovy tvorby často reflektuje hluboké psychologické a existenciální otázky. Příkladem je jeho adaptace Dostojevského *Zločimu a trestu*, která je vizuálně sugestivní a zároveň zachovává složitost a hloubku originálního literárního díla. Tato vážná díla jsou charakteristická pro Dumałovu schopnost přenášet komplexní literární obsahy do vizuálně atraktivního a emocionálně rezonujícího animovaného média. Na druhé straně stojí Dumałovy lehčí a zábavné práce, které jsou plné humoru, surrealismu a nonsensu. Tyto animace, jako například *Černá Karkulka* (Czarny Kapturek, 1983) nebo *Nervózní život vesmíru* (Nerwowe życie kosmosu, 1986), jsou příkladem jeho schopnosti pracovat s absurditou a lehkostí. V těchto dílech lze nalézt odlišný,

⁴⁷ Tamtéž, s. 30.

ale stejně působivý umělecký projev, kde Dumała kombinuje nedbalé tahy se špetkou surrealismu.

4.1. Dumała v kontextu polské školy animace

Polská škola animovaného filmu, známá svým originálním přístupem k animaci, se vyvinula v kontextu politických a společenských změn po druhé světové válce. Významná byla zejména v 60. letech, kdy se animovaný film stal významným hlasem železné opony a reprezentantem polské kultury, i když tato škola v té době zřídka odkazovala na polskou kulturní tradici⁴⁸. Polská animace pro dospělé se vyvíjela mezi individualisty, což komplikovalo nalezení jednotného stylu. Její identita byla uznávána mezinárodně pro svou "temnou tonalitu obrazů", "existenciální otázky", "poetiku pesimismu", a "depresivní tematiku."⁴⁹ Polská škola byla charakterizována jako škola výtvarných umělců, kladoucí důraz na formu. Zahraniční kritika zdůrazňovala její existenciální filozofickou reflexi, příklon k originálnímu výtvarnému umění, a tendenci k metaforickému ztvárnění společenských problémů. Hlavní charakteristiky polské školy animace zahrnovaly absence dialogů, redukci děje, použití hudby v ilustrační funkci, vyhýbání se gagům, nahrazení realismu metaforou, důležitou roli pomalého tempa vyprávění, úsporný střih, a podřízení zápletky závěrečné pointě⁵⁰. Tyto aspekty vyžadovaly od diváků aktivní přístup a odmítaly klasickou dramaturgii.

Piotr Dumała v kontextu polské školy animace je považován za dědice nejlepších tradic polské animační tvorby a zároveň i za jejího inovátora. Jeho díla, jako jsou např. *Ściany* (1987), kombinovala existenciální reflexi s politickými narážkami a bohatou vizuální stránkou. Dumała se však vyhýbal politickému čtení svých filmů a zaměřoval se spíše na osobní prožitky a psychologismus, což mu umožnilo propůjčit animovaným postavám vnitřní život a zdůraznit jejich komplexnost⁵¹. Kromě toho byl Dumała ovlivněn také formálními aspekty polské školy, jako je důraz na výtvarnou stránku animace. Jeho technika animace na sádrových deskách, která umožňuje detailní a expresivní zobrazení, je v souladu s polskou

⁴⁸ SITKIEWICZ, Paweł. *Polska szkoła animacji*. 1. Gdaňsk: Slowo/obraz terytoria, 2011, st. 4.

⁴⁹ Tamtéž, st. 7.

⁵⁰ Tamtéž, st. 8.

⁵¹ Tamtéž, st. 193.

animační tradicí, kde jsou forma a obsah úzce propojeny a kde se klade velký důraz na vizuální styl.

Celkově lze říci, že je Dumała, i přesto, že se proslavil svým osobitým stylem, vnímán jako pokračovatel nejlepších tradic polské školy animace a zároveň inovátor, který rozšířil její možnosti. Jeho kariéra představuje zajímavý vývojový posun, jakým bylo postupné opuštění formální askézy, satirických témat a temného humoru, které byly tradičními znaky umělců, jako byli Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Jerzy Kucia nebo Piotr Szczepanowicz, a to ve prospěch nových estetických směrů a výrazových prostředků⁵². Dumałova tvorba tak otevřela nové cesty pro polský animovaný film a přinesla do něj svěží perspektivu, která se stala inspirací pro další generace umělců.

4.2. Dumala a jeho snový svět

*"Můj film je jakýsi sen. Jako kdyby někdo přečetl Zločin a trest a poté se mu to zdálo ve snu."*⁵³

Tvorba Piotra Dumaly se vyznačuje především integrací snových a podvědomých prvků, což poskytuje divákům možnost proniknout do jeho vnitřního světa a představitosti. Symbolismus ve filmech Dumaly není pouhým estetickým aspektem, ale je hluboce provázán s obsahem a emocemi, které film předává. Dumała se nebojí prozkoumávat temné a složité stránky lidské psychiky, což je zřetelné v jeho dílech jako *Zločin a trest* nebo *Franz Kafka*.

Dumała se nezaměřuje na konvenční zobrazení reality, nýbrž na vytvoření fascinujícího, často surrealistického prostředí, kde jsou hranice mezi snem a skutečností záměrně rozmazávány. Dumała využívá animaci jako médium, které mu umožňuje prezentovat abstraktní koncepty a komplexní psychologické stavy způsobem, který by byl v tradiční kinematografii obtížně realizovatelný. Jeho snový svět je zároveň prostředkem, jak se dotknout hlubších témat Dostojevského díla, jako jsou morální dilemata, svoboda volby a hledání smyslu života.

⁵² Tamtéž, st. 193.

⁵³ BIELAS, Katarzyna. W stronę Petersburga. *Gazeta Wyborcza*. 1997 č. 35 s. 22-23.

Analytická část

5. *Łagodna* (1985)

Film *Łagodna* je jedenáctiminutovým animovaným dílem, které bylo v Polsku produkováno v roce 1985 pod režijním vedením Piotra Dumały. Představuje adaptaci stejnojmenné povídky Fjodora Dostojevského a vyniká svou výtvarnou originalitou a hlubokou psychologickou zpracovaností. Hudbu k filmu složil Zygmunt Konieczny, a ve spolupráci s Wojciechem Wojtkowskim vznikl tento unikátní projekt ve Studiu Miniatur Filmowych ve Varšavě.

Łagodna vypráví o složitém vztahu starého lichváře a mladé dívky, kterou si pořídil od jejích opatrovnic. Mladou ženu do této situace přivedla chudoba, zatímco lichvář si byl vědom, že jeho povoláním je veřejně opovrhováno a že si společníci do života může v podstatě jen zakoupit. Dostojevskij líčí příběh jako sérii vzájemných ponižování a duševních trápení, které jsou proloženy touhou po lásce a současně její nedosažitelností. Příběh byl údajně inspirován novinovým článkem o tragické smrti dívky v Petrohradu, která se rozhodla skočit z okna, drže v ruce ikonu.

Dumała vytvořil scény plné napětí a emocí, ve kterých postavy sdílejí fyzický prostor, ale jsou od sebe odděleny tísnivým tichem, jsou jako zvířata v kleci. Technika rytí do sádrové desky, kterou pro svůj film použil, zvýrazňuje intenzitu a vizuální jazyk obrazů, s převažujícím využitím hnědých a červených tónů. Film představuje psychologickou sondu do složitého vztahu dvou lidí, jež se odvíjí v temném snu plném symbolů. Vyprávění se zaměřuje na komplikovaný vztah, nenaplněnou lásku, nedorozumění a předsudky. Mladá, životem překypující žena potkává starého, skleslého lichváře. Ten od ní očekává nejen vděčnost, ale také lásku a vzdání se svobody. Absence dialogu se tak stává formou trestu. Smrt nic nemění - manžel nepochopí, že život po jeho boku byl pro manželku vězením, a cítí se nešťastný, nepochopený a osamělý. Film jasně ukazuje, že samota ve dvou může vést nejen k lhostejnosti, ale také k hluboké nenávisti.

5.1. Vyprávění a transfer

5.1.1. Strukturální vzory v předloze

Povídka *Něžná* od Fjodora Dostojevského je prezentována jako vnitřní monolog hlavního hrdiny, lichváře, který reflektuje tragické události vedoucí k sebevraždě jeho manželky. Toto vyprávění v první osobě přispívá k intenzivnímu a intimnímu charakteru příběhu. Začátek díla představuje "Od autora", což je literární technika, která vytváří iluzi, že slova protagonisty byla zaznamenána synchronně. Tento přístup, částečně naturalizovaný díky fiktivnímu stenografovi, zprostředkovává vyprávění jako monolog hlavního hrdiny v momentě hlubokého žalu a zmatku, kdy stojí před rakví své zesnulé manželky.

Fascinující prvek této vyprávěcí techniky spočívá ve způsobu, jakým je manželka lichváře zobrazena. Její myšlenky a motivy jsou představeny prostřednictvím filtru monologu jejího manžela, což čtenářům poskytuje zkreslenou perspektivu jejího charakteru. Hlavní hrdina se v průběhu vyprávění často opravuje a mění své líčení událostí, což odráží jeho vnitřní rozpor a nejistotu. Vyprávění není lineární a pohybuje se mezi různými událostmi, často se vrací k již zmíněným momentům. Toto porušení chronologie přispívá k pocitu hlubokého psychologického chaosu, kterým hrdina prochází.

Nyní se zaměřím na základní funkce povídky *Něžná*, které podle McFarlanea musí být v adaptaci zachovány, aby byl udržen původní význam předlohy. V Dostojevského povídce jsou kardinální funkce zřetelně přítomné:

1. Seznámení hlavních postav v zastavárně, které položí základ pro všechny následující události.
2. Nabídka sňatku. Je dalším klíčovým momentem, formálně spojujícím osudy obou postav a značícím začátek jejich společného života.
3. Mlčení mezi partnery, která symbolizuje komunikační a emoční propast.
4. Scéna s revolverem, když se Něžná pokouší zabít svého spícího manžela, představuje možnost násilného konce.
5. Sebevražda ženy je vrcholem tragédie a reprezentuje nejtemnější bod v příběhu, v němž tragický konec poukazuje na bezvýchodnost situace hlavní hrdinky.

Katalyzátory v *Něžné* jsou klíčové pro vygradování napětí a rozvoj děje:

1. Scéna u hrobu nastavuje atmosféru a uvádí nás do duševního stavu hlavního hrdiny.
2. Výkup Něžné, domluvený s tetami, zdůrazňuje ekonomickou a sociální dynamiku mezi postavami.
3. Scéna, ve které se Něžná bouří, a scéna s medailonem, ilustrují vnitřní konflikty a napětí mezi postavami.
4. Nemoc ženy slouží jako dramatický katalyzátor, který zvyšuje napětí a odkrývá hlubší vrstvy jejich vztahu. Je to období, kdy se projevují skryté emoce, frustrace a nedorozumění mezi manželi.
5. Rozdělení ložnice je moment, signalizující rostoucí vzdálenost a odcizení mezi manželi.
6. Případ z minulosti lichváře poskytuje čtenáři vhled do jeho charakteru a motivací. Zpěv Něžné je emotivním momentem, odhalujícím její vnímání světa a touhu po svobodě a štěstí.

Tyto katalyzátory, společně s kardinálními funkcemi, tvoří komplexní a vrstvenou strukturu příběhu *Něžná*.

5.1.2. Strukturální vzory v adaptaci

Zaměříme se na základní funkce, které jsme si vytyčili v předchozí kapitole, tedy události, které se nutně musí transferovat do filmu, aby význam zůstal zachován. Filmy analyzované v této práci lze považovat za příklady experimentální animace, pro níž je podstatná přítomnost autora. V knize *Understanding animation* Paul Wells takové filmy popisuje jako převážně osobní, subjektivní a originální reakce, které jsou dílem umělců, kteří se snaží použít animovanou formu inovativním způsobem. Někdy jsou tyto 'vize' neprostopupné a odolávají snadné interpretaci, jsou pouze absolutně individuálním vyjádřením umělce. Experimentální animace se snaží vytvořit něco, co aspiruje na stav snu, který má samozřejmě má svou vlastní abstraktní logiku⁵⁴. V případě Dumařových adaptací je potřeba si uvědomit, že v daných dílech nepracuje s konvenčními narativními strategiemi, které jsou pro diváka

⁵⁴ WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998, s. 44

známé a srozumitelné, ale snaží se ho podnitit k vlastní interpretaci nebo interpretaci předem určené umělcem⁵⁵.

V animované adaptaci *Něžné* od Piotra Dumały dochází k výběrovému zachování a vynechání základních funkcí a katalyzátorů z Dostojevského původního příběhu. Dumała se rozhodl vynechat některé klíčové scény, jako je seznámení hlavních postav v zastavárně a nabídka sňatku, a místo toho uvádí diváka přímo do života postav již po uzavření sňatku. Tímto způsobem film okamžitě zasazuje diváky do hloubky komplikovaného vztahu mezi postavami.

Zachované základní funkce jako například scény mlčení a neschopnosti se porozumět, které jsou v předloze klíčové, jsou ve filmu zobrazeny prostřednictvím práce s mizanscénou a symbolickými prvky, zdůrazňujícími odcizenost a nepochopení mezi manželi, např. scéna kde postavy sedí u obrovského stolu, který je ještě víc oddaluje a pod nímž se najednou objeví obří pavouk. Scéna s revolverem je ve filmu adaptována odlišně než v předloze. Zatímco v povídce *Něžná* míří na spícího manžela, ve filmu je tato scéna umístěna u stolu, když si manžel nalévá víno. Tato změna dodává scéně jiný emocionální náboj a dynamiku.

Ve své adaptaci Piotr Dumała přistupuje k zobrazení finální scény sebevraždy hlavní ženské postavy zcela odlišně od původní literární předlohy. Zatímco v povídce je sebevražda popisována retrospektivně z pohledu manžela, který nebyl svědkem této tragické události, ve filmu Dumała zásadně mění perspektivu a ukazuje sebevraždu přímo očima hlavní hrdinky. Tato změna perspektivy, použitím point-of-view záběrů, umožňuje Dumałovi předat divákovi bezprostřední emocionální prožitek a zoufalství *Něžné* předtím, než vyskočí z okna. Tento přístup poskytuje hlubší vhled do psychologického stavu postavy a zesiluje dramatickosti momentu.

V Dumałově adaptaci jsou katalyzátory značně omezené kvůli struktuře a formátu desetiminutového animovaného filmu. Dumała se rozhodl soustředit převážně na vyjádření tíživé atmosféry a emocionálního napětí mezi hlavními postavami, a to bez využití mluveného slova, s výjimkou úvodního voice-overu.

Jedním z mála katalyzátorů, který byl do filmu přenesen, je scéna, ve které muž sedí nad mrtvým tělem své manželky. Tato scéna slouží jak jako úvodní, tak i jako závěrečný moment filmu, a vytváří rámcový příběh pro celou adaptaci. Je to moment, který odhaluje konečný

⁵⁵ Tamtéž, s. 44.

tragický osud hlavních postav a zároveň představuje emocionální vrchol příběhu. Další scénou je nemoc hlavní hrdinky, která v kontextu celého příběhu reprezentuje selhání Něžné ve všech svých pokusech změnit svou nesnesitelnou situaci a přibližuje ji ke tragickému konci.

Další scény katalyzátory, které jsem již zmiňovala, byly ve filmu vynechány. Důvodem může být záměr režiséra soustředit se na vnitřní svět postav a jejich vztah, a ne na vnější události či dialogy. Dumaľův film, trvající pouhých deset minut, tak nezbytně musel některé scény a momenty vynechat. Jeho přístup se soustředí na intenzivní zobrazení emocí a psychologického napětí mezi postavami, což je dosaženo prostřednictvím vizuálního jazyka a symbolických prvků. Adaptace tak představuje unikátní interpretaci Dostojevského příběhu, kde jsou kardinální funkce a katalyzátory nahrazeny nebo vyjádřeny skrze vizuální symboliku a scény s podobným významem. Například scéna s rozdělením ložnice, která v povídce symbolizuje rostoucí vzdálenost mezi manžely, je ve filmu nahrazena scénou, kde se Něžná svlékne a lehne do postele, která je příliš malá na to, aby byla manželskou. Tato scéna, ač není přímým převodem z literární předlohy, efektivně ilustruje emoční odcizení a izolaci postavy.

V celkovém kontextu filmu Dumaľa využívá symbolických prvků a vizuálního jazyka k vyjádření hlubších významů a emocí postav, aniž by se opíral o rozsáhlé dialogy nebo komplexní dějové linie. Tímto způsobem se mu podařilo zachovat esenci předlohy, přestože mnohé katalyzátory a základní funkce byly z důvodu formátu a stylu filmu vypuštěny nebo přepracovány.

5.1.3. Postavy, jejich funkce a motivace

Kapitola o postavách a jejich funkcích v Dumaľově adaptaci *Něžné* se soustřeďuje na analýzu vzájemných vztahů mezi hlavními postavami, které jsou ovlivněny jejich sociálním postavením, vnitřními charakteristikami, motivacemi a cíli. Tento komplexní pohled je důležitý pro pochopení, jak tyto aspekty ovlivňují chování postav a jejich interakce.

V příběhu *Něžná* se setkáváme se dvěma hlavními postavami – starým lichvářem a mladou ženou. Tento vztah je základem pro celý příběh a je ovlivněn rozdíly ve věku, sociálním postavením a ekonomickými podmínkami. Lichvář, který si je vědom svého pohrdaného povolání, si mladou

ženu "kupuje" s představou, že ji bude moci snadno ovládat. Jeho postavení v tomto vztahu je dominantní, ale postupně začíná chápat, že láska a oddanost nemohou být nuceny ani koupeny.

Mladá žena, ve vztahu zranitelná a podřízená, projevuje na jedné straně něhu a lásku, na straně druhé sílu a odolnost. Její postava odhaluje hluboké vnitřní boje a touhu po svobodě a štěstí, kterou musí ve svém manželství potlačovat. Její rozhodnutí spáchat sebevraždu je tragickým vyústěním jejího vnitřního konfliktu a neschopnosti najít porozumění a štěstí ve vztahu s lichvářem.

Lichvář, přestože se snaží ovládnout svou mladou manželku, je nakonec sám postavou tragickou. Jeho snahy o dominanci a kontrolu jsou motivovány pocitem osamělosti a neschopností pochopit a naplnit emocionální potřeby své manželky. Jeho vnitřní monolog a způsob, jakým si vypráví příběh svého manželství, odhaluje jeho komplexní psychologii, sebereflexi a hluboké neštěstí.

V Dumaově adaptaci jsou tyto postavy ztvárněny s velkou citlivostí a zaměřením na vnější vizuální zobrazení jejich vnitřních stavů. I když se zdá, že motivy animovaných postav jsou nakonec poměrně omezené, jejich rozsah fyzického vyjádření je mimořádný. Absence dialogů ve filmu zesiluje pocit odcizení a neporozumění mezi postavami. Symbolické prvky, jako jsou hodiny, moucha a pavouk, zdůrazňují téma osamělosti, frustrace a tragédie vztahu. Dumaova adaptace nabízí pohled do komplexních vztahů postav Dostojevského příběhu a zároveň přidává svou vlastní vizuální a symbolickou vrstvu.

Ve své adaptaci Piotr Dumała využívá vizuální prostředky k zobrazení společenského postavení a vztahů mezi hlavními postavami. Prostředí, ve kterém se postavy nacházejí, je zobrazeno kontrastně: lichvář je často ukázán ve svém tmavém, stísněném bytě, což odráží jeho izolaci a dominanci, a jeho manželka ve svých lehkých bílých šatech působí zranitelně a křehce.

Ve filmu jsou motivace a cíle hlavních postav vyjádřeny několika významnými scénami. Jedna z nich zobrazuje lichváře, jak zavírá okno před svou manželkou, což symbolicky izoluje mladou ženu od vnějšího světa. Tento akt odráží jeho snahu o kontrolu a zároveň odhaluje její touhu po svobodě a spojení s vnějším světem. Další důležitou scénou je moment, kdy mladá žena míří revolverem na lichváře, což ukazuje její zoufalství a touhu po radikální změně, ačkoli její vnitřní konflikt a nejistota zůstávají. Další významnou scénou je moment s mouchou, která přerušuje ticho a dodává scéně pocit napětí a neklidu, což umocňuje tragickou

atmosféru. Tato scéna, spolu s dalšími expresionistickými a surrealistickými prvky, podtrhuje psychologickou hloubku postav a složitost jejich vztahů.

5.1.4. Informanty

McFarlane pod pojmem "informanty" rozumí data s přesně stanoveným významem, která ve většině případů lze převádět z jednoho média do druhého. Do této kategorie lze zařadit jména a věk postav, jejich vnější charakteristiku (vzhled) a také lokace, do kterých je narativ soustředěn. Jejich transfer může často vyžadovat autorův subjektivní pohled a tedy vlastní adaptaci. McFarlane proto řadí informanty do oblasti tzv. šedé zóny, jejíž prvky lze řadit podle situace buď k transferu, nebo k vlastní adaptaci⁵⁶.

Prostor a interiéry v Dostojevského dílech vždy hrají významnou úlohu a v největší míře přispívají k vytváření atmosféry příběhu. Bachtin o tom píše: „*Ve svých polyfonických dílech Dostojevskij nelíčí předměty, ulice, náměstí, schodiště, byty nezávisle na postavách těchto děl. Nejsou to pouhé kulisy, v nichž by se daly rozehrávat libovolné děje. Vnější prostředí, nezainteresované na vnitřních prožitcích románových postav, u něho neexistuje – „neutrální, sama o sobě a pro sebe existující situace kolem nich je nemyslitelná.“*⁵⁷ Je to svým způsobem zrcadlo událostí a psychologických stavů.

V povídce *Něžná* plní roli emocionálně aktivního prostředí byt hrdiny, malé náměstíčko před jeho domem, a důstojnická jídelna. Pokud v textu není podrobný popis posledních zmíněných prvků, interiér je prezentován dostatečně jasným schématem: "Byt se skládal ze dvou místností: z prostorného salonu, kde byla za přepážkou zastavárna, a z dalšího, rovněž velkého, našeho společného pokoje, sloužícího zároveň jako ložnice. Nábytek mám chudý, dokonce i její tety měly lepší. Zasklená skříňka s lampičkou byla v prvním pokoji, kde je zastavárna. V mém pokoji stojí skříň a v ní pár věcí a knih, klíče jsem měl u sebe, dále tam byla postel, stolky a židle"⁵⁸.

⁵⁶ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 13

⁵⁷ KAUTMAN, František. *F.M. Dostojevskij: věčný problém člověka*. Praha: Rozmluvy, 1992, str. 37.

⁵⁸ DOSTOJEVSKIJ, F.M. *Povídky* [online]. 1. vydání.. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019, s. 18. Dostupné z : <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/45/16/03/povidky.pdf> [citováno 2023-10-25].

Stejně jak i v předloze, ve filmu prostor neslouží pouze jako scenerie, ale jako klíčový prvek, který aktivně ovlivňuje vyprávění a atmosféru díla. Temné a dusné interiéry, v nichž se odehrává většina děje, nejenže podtrhují nepříjemné a tísnivé prostředí, ve kterém se hlavní postavy pohybují, ale také vytvářejí atmosféru beznaděje a uvěznění. Některé předměty a znaky v povídce jako například stůl, postel, koberec “vytáhnuté” z celkové dekorace, jsou významné, protože v hrdinovi vyvolávají konkrétní obraz - obraz jeho ženy. Tyto předměty hrají významnou roli i v Dumaově adaptaci, kde také nesou silnou symboliku. Stůl se tady protahuje a deformuje, což reflektuje rostoucí vzdálenost a emoční izolaci mezi postavami; tikání hodin přerušuje hluché ticho scény a zdůrazňuje neodvratnost času a nevyhnutelnost osudu. Postel ve filmu je místem odpočinku, nemoci, ale také izolace. Je to prostor, kde ženská postava tráví většinu svého času, a tak se stává jakýmsi vězením, jež ji odděluje od světa.

Prostřednictvím minimalistické, ale efektivní vizuální prezentace Dumała předává divákovi klíčové informace o věku a fyzickém vzhledu postav, například prostřednictvím detailů, jako jsou vrásky, výraz tváře, oblečení, nebo styl a barva vlasů. Využívá také kontrast mezi postavami, což dodává na hloubce jejich vizuálního zobrazení. Mladá žena je znázorněna jako krásná, jemná a nevinná, s dlouhými šaty a bosýma nohama. Její vizuální prezentace kontrastuje s výrazně starším, mohutnějším a zmučeným mužem, což zdůrazňuje rozdíl ve věku a sociálním postavení mezi oběma postavami. Mužova tvář je často zahalena do stínu nebo nejasná, zatímco ženina tvář je osvětlena a je v centru záběru. V povídce najdeme popis vzhledu Něžné už v první kapitole: “ Byla taková hubeňoučká, světlolasá, středně vysoká a chovala se vždycky neohrabaně, jako by se přede mnou styděla...”, “*Oči měla modré, velké, zádušné, ale jak zajiskřily!*”, “*Ano, vzpomínám si na ten dojem, totiž, abyste věděli, celkový dojem, a sice že je hrozně mladičká, tak asi čtrnáctiletá. A zatím jí bylo bez tři měsíce šestnáct.*”, “*Jak se ztrácí v té rakvi a jak má zašpičatělý nosík!*”⁵⁹

V animovaném filmu Piotra Dumały je zpodobnění postavy Něžné poněkud abstraktnější a stylizovanější, což odpovídá vizuálnímu stylu režiséra. Zůstává mladá, světlolasá a má velké výrazné oči, v souladu s popisem ve zdrojovém díle. Je však důležité poznamenat, že adaptace se zaměřuje více na výrazné vizuální a emoční prvky postavy než na konkrétní fyzické detaily

⁵⁹ Tamtéž, s. 84.

Vzhledem k tomu, že je příběh vyprávěn v první osobě, moc se toho nedozvíme o zevnějšku hlavní mužské postavy. Lichvař se o svém vzhledu zmiňuje jen jednou, a to velmi stručně: *“Stál jsem a hlavou mi vířilo: jsi vysoký, urostlý, dobře vychovaný a – bez nadsázky – nevypadáš nejhůř.”*⁶⁰ Dumala ve svém animovaném filmu představuje postavu muže jako urostlou a mohutnou postavu, která vizuálně dominuje prostoru. Muž je znázorněn jako postava starší, což je patrné z jeho tváře se známkami stárnutí, jako jsou vrásky a vyčerpaný výraz. Jeho postava může působit v mnoha scénách poněkud hrozivě a nepřístupně. Tvář muže je často zastíněna nebo není plně viditelná, což přispívá k jeho enigmatickému a nejasnému charakteru. Muž je oděn do tmavého oblečení, což odpovídá temně laděným tónům filmu a jeho postavení jako neosobní, despotické a žárlivé figury. Jeho oblečení, stejně jako jeho celková vizuální prezentace, odráží jeho sociální postavení a charakter.

⁶⁰ Tamtéž, s. 91.

5.2. Vypovídání a vlastní adaptace

5.2.1. Režim narace

Vypravěč v Dostojevského *Něžné* představuje zásadní spojnicí mezi čtenářem a příběhem, poskytující hloubkový pohled do myšlenek a citů hlavní postavy, lichváře. Tento vypravěčský hlas, fungující jako filtr událostí, se stává klíčovým průvodcem pro porozumění protagonistovým vnitřním zápasům. Perspektiva vypravěče podporuje psychologickou identifikaci s hlavním hrdinou, ale zároveň přináší inherentní subjektivitu a zkreslení, což může komplikovat pochopení ostatních postav, zejména manželky lichváře.

V Dumařově adaptaci dochází k transformaci role vypravěče a změně perspektivy, čímž je divákům nabídnut alternativní pohled na známý příběh. Film zahajuje scénou, v níž muž sedí u těla mrtvé ženy, ležící na obrovském stole. Tuto scénu doprovází jediný herecký monolog ve filmu, vnitřní monolog muže, který se ptá: "*Jak tu zůstanu sám? Divná myšlenka - kdyby ji nebylo třeba pohřbit...*" Tento monolog, ač dojemný, v kontextu situace působí mírně morbidně a humorně, což naznačuje komplexnost a ambivalenci emocí a situací, které film rozvíjí.

Obzvlášť pozoruhodný je záběr z pohledu Něžné, a to ve scéně před její sebevraždou. Zde se Něžná snaží uniknout skrze labyrint prázdných místností a chodeb, což ji nakonec přivede k symbolicky otevřenému oknu. Tento záběr z pohledu Něžné nás zasahuje a vtahuje do jejího vnímání reality, umožňuje nám se vcítit do jejího zoufalství a touhy po osvobození.

Dumařova filmová adaptace se odchyluje od intenzivního vnitřního monologu hlavní postavy, jakým je charakteristická původní Dostojevského povídka. Film využívá širokou škálu vizuálních a zvukových prostředků pro vyjádření emocí a motivací postav, čímž se vypravěčská role stává rozmanitější a neomezuje se na jednu perspektivu. Dumař kombinuje různé vypravěčské techniky, včetně objektivního zobrazení děje a využívání vizuálních metafor a symboliky k odhalení vnitřního světa postav. Filmařské prostředky jako úhly kamery, střih a barvy umožňují Dumařovi nabídnout bohatší a komplexnější interpretaci příběhu.

5.2.2. Charaktery postav

McFarlane upozorňuje, že postavy a jejich charakteristické rysy, jak vnitřní, tak vnější, spadají do takzvané "šedé zóny."⁶¹ Tato oblast zahrnuje prvky, které nelze jednoznačně řadit do kategorie přesného přenosu, a pouze některé aspekty této kategorie lze bez potíží převádět z jednoho média do druhého.

Při tvorbě animátor musí používat techniky, které používá herec, aby prostřednictvím mechanického procesu animace projektoval specifika postavy. Ve skutečnosti musí animátor zvážit všechny možnosti dostupné herci, aby vytvořil a rozvinul postavu ještě před samotným začátkem procesu animace⁶². Stejně jako herci v divadle nebo v hraném filmu, animátor vyvíjí postavu z předloženého scénáře, přičemž zvažuje narativní důsledky role při určování designu postavy, rozsahu pohybu, který je postavě k dispozici, a převládající motivaci postavy, která nevyhnutelně informuje o způsobech vyjádření a chování. Ed Hooks, který učí režii a herectví pro animátory vysvětluje zásadní rozdíl mezi prací herce a animátora: "*Když herci hrají, tak to skutečně dělají. (...) Když hrají animátoři, tak to ve skutečnosti popisují.*"⁶³ Animovaná postava je totiž maskou svého stvořitele, pod níž autor předává své poselství.⁶⁴ Její charakter je definován především možnostmi a omezeními samotného média, a taky jeho schopností vytvořit a rozšířit formální vyjádření vnější, snadno vnímatelné existence. Tento charakter je utvářen prostřednictvím kostýmu, konstrukcí gest a pohybů, stejně jako asociativních prvků designu postavy. V animaci bývají vnitřní aspekty charakteru často zjednodušeny nebo zveličeny, což podtrhuje určité postoje nebo nálady⁶⁵. Tento přístup, charakteristický pro animovaný film, umožňuje vyjádřit emocionální aspekty postav a jejich gesta v nadsázce, což může být ozvěnou přehnaného hereckého výkonu z éry němého filmu⁶⁶.

Ve filmech, kde chybí mluvené slovo, jsou tyto aspekty zobrazování postav ještě zřetelnější. V případě adaptací Dumaly tak musí být všechny charakteristické rysy a vnitřní zkušenosti

⁶¹MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 79.

⁶²WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998, s.104.

⁶³HOOKS, Ed. *Acting for Animators: A complete Guide to Performance animation*. Portsmouth : Heinemann, 2000, s.6.

⁶⁴PIKKOV, Ůlo. *Animasofie: teoretické kapitoly o animovaném filmu*. V Praze: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2017, s. 107.

⁶⁵WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998, s.105.

⁶⁶Tamtéž, s. 105.

postav sdělovány výhradně prostřednictvím vizuálních prvků, které jsou k dispozici v animovaném médiu.

V Dostojevského povídce je hlavní mužská postava zobrazena jako muž plný zklamání, toužící po moci a potvrzení svého já. Jeho životní cesta je vykreslena jako série neúspěchů a nedostatku lásky. Jeho vztah s Něžnou, mladou a nevinnou ženou, je definován despotismem, přičemž Něžná se stává pouhým nástrojem jeho sebezpotvrzení. Postava Něžné je opředena záhadou; přestože je mladá a nezkušená, projevuje hlubokou sílu a komplexnost charakteru, zůstávající neuchopitelná jak pro jejího manžela, tak pro čtenáře.

Ve filmu lze sledovat vnitřní proměnu postavy Něžné prostřednictvím vizuálních prvků, jako jsou barvy a oblečení, které reflektují její emoční a psychologický stav. Například proměna jejího oblečení z červených šatů na bílé symbolizuje nejen její vnitřní proměnu, ale také předzvěst tragického konce. Scény, v nichž manžel zatáhne závěsy u okna a kde se obličej Něžné ve zrcadle promění v Munchův Křik, jsou nesmírně silnými vizuálními metaforami. Tyto scény komunikují neschopnost postavy uniknout ze svého uzavřeného a utlačovaného světa, stejně jako její vzrůstající zoufalství a pocit uvěznění.

Mimika a tělesný jazyk postav také hrají klíčovou roli ve filmové adaptaci. Něžná, se svými sklopenými očima a skloněnou hlavou, vizuálně vyjadřuje svou podřízenost, rezignaci a neschopnost změnit svůj osud. Její manžel, s jeho střídmou a zdrženlivou mimikou, je zobrazen jako postava, která je vzdálena a nedostupná, což zdůrazňuje jeho roli pasivního pozorovatele tragédie, která se odehrává před jeho očima. Toto vizuální ztvárnění postav a jejich vztahů ukazuje na Dumařovu schopnost převést hluboké a složité aspekty Dostojevského díla do animovaného média

5.2.3. Zpracování literárního žánru

Přenesení literárního žánru do filmové formy představuje pro tvůrce stejně klíčový úkon jako adaptace základních funkcí a katalyzátorů a transformace významů narativu z původního textu. Tento proces nabývá na důležitosti zejména když původní dílo kombinuje dva nebo více žánrů.

Něžná má podtitul „fantastický příběh“. V předmluvě autor vysvětluje, že samotný příběh se mu jeví „hluboce reálnou“⁶⁷ a že „fantastické“ spočívá v jeho formě. Jde o monolog manžela před tělem své ženy, která spáchala sebevraždu několik hodin předtím. Autor hraje roli stenografa, který zaznamenává nesouvislou a přerušovanou řeč nešťastného hrdiny. Tuto novou vyprávěcí formu Dostojevskij ospravedlňuje odkazem na mistrovské dílo Victora Huga *Poslední den odsouzeného k trestu smrti*⁶⁸.

Zmíněný "fantastický" aspekt se u Dostojevského týká především formy vyprávění a jeho zvláštnosti, jako je monolog hlavního hrdiny před tělem své zemřelé ženy. Hlavní dějová linka by se dala žánrově zařadit jako psychologické drama, které prozkoumává komplikovaný vztah mezi mužem a ženou. Dumała se ve své adaptaci zaměřil hlavně na tento konflikt dvou jedinců, zatímco fantastický prvek v podobě stenografa zaznamenávajícího monolog hrdiny zcela vynechal. I tak ale mohou surrealistické a expresionistické scény ve filmu vyvolávat u diváka pocit, že se jedná o snovou a fantastickou realitu. Ta však není přenesená z původního díla, ale je spíš součástí autorského stylu, s nímž pracuje i v mnoha dalších projektech. Dumałův přístup k adaptaci *Něžné* tak představuje unikátní a originální interpretaci literární předlohy, ve které se snoubí věrné zachycení psychologického aspektu díla s inovativním využitím vizuálního jazyka animace.

5.2.4. Vizuální a zvukové kódy

McFarlane poukazuje na to, že pro interpretaci literární předlohy a její adaptaci do filmového média jsou klíčové různé filmové kódy, které hrají zásadní roli v obsahovém a významovém rámci nového díla a výrazně ovlivňují, jak je toto dílo vnímáno jeho diváky. Tyto kódy teoretik klasifikuje do tří hlavních tematických skupin, přičemž každá z nich obsahuje nezbytné součásti audiovizuálního díla, jež přispívají k naplnění autorského záměru filmové adaptace⁶⁹. Využití těchto kódů může významně modifikovat to, jak je obsah prezentován a chápán divákem.

⁶⁷ DOSTOJEVSKIJ, F.M. *Povídky* [online]. 1. vydání.. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019, s. 82.

⁶⁸ Tamtéž, s. 83.

⁶⁹ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 29.

Piotr Dumała ve svém filmovém díle efektivně využívá kódy filmové interpunkce představené McFarlanem. Pracuje s řadou střihů a přechodů, které podporují dynamiku narace a psychologický vývoj postav. Náhlé změny záběrů reflektují vnitřní konflikt a rozpor mezi hlavními postavami. Fade-in a fade-out jsou dalšími technikami, jichž Dumała užívá k oddělení různých scén nebo kapitol příběhu. Tyto techniky umožňují hladké přechody mezi scénami a vyvolávají pocit, že příběh ubíhá, aniž by byl narušen náhlými změnami.

Délka záběrů ve filmu je proměnlivá a je použita k podpoře různých atmosfér a tempa vyprávění. Dumała využívá délku záběrů k zesílení diváckého zážitku. Krátké záběry přispívají k dynamickému a chaotickému pocitu ve scénách plných napětí a úzkosti. Na druhou stranu, dlouhé záběry jsou využity pro podtržení tísnivé a depresivní atmosféry, umožňující divákovi hluboce se vcítit do psychologického stavu postav a celkové nálady scény.

Využití vzdálenosti kamery je v Dumałově filmu *Něžná* klíčové pro stanovení perspektivy a směřování pozornosti diváka. Close-up záběry umožňují intimní pohled na postavy a odhalují jejich emocionální reakce v podrobnostech. V protikladu k tomu, širokoúhlé záběry poskytují rozsáhlejší kontext, ukazují prostředí, v němž se postavy pohybují, a umožňují divákům získat širší pohled na situaci.

Úhly kamery v *Něžné* jsou často neotřelé a expresivní, což odráží neklid a napětí charakteristické pro vztahy mezi postavami. Dynamická změna úhlů kamery navíc mění perspektivu diváka, vyvolává dezorientaci a nejistotu, což reflektuje psychologický stav a vnitřní boje postav.

Vzhledem k tomu, že se zaměřujeme na animovanou adaptaci, nikoli filmovou, o níž píše McFarlane, je potřeba zmínit i nástroje specifické pro animovaný film, které jsou v Dumałových obou dílech hojně využívány. Jedna z technik, která je unikátní pro animaci, je metamorfóza. Metamorfóza je schopnost obrázku doslova změnit se v něco zcela jiného. Metamorfóza v animaci dosahuje nejvyššího stupně ekonomie v narativní kontinuitě a dodává dimenzi vizuálnímu stylu animovaného filmu tím, že definuje plynulý abstraktní prostor mezi fixními vlastnostmi obrázků před a po přechodu⁷⁰. Metamorfóza umožňuje rozpad iluze fyzického prostoru a destabilizuje obrázek, prolíná horor a humor, sen a realitu, jistotu a pochybnost. Metamorfózy Dumała používá nejen, aby stíral hranice mezi snovým a reálným

⁷⁰ WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998, s. 69.

prostředím ,ale hlavně aby zprostředkoval dynamiku vztahu dvou hlavních postav a jejich psychologické stavy skrze vizuální prostředky. Příkladem je metamorfóza hodin v kruh v němž se objeví postava manžela, následně utíkající ke dveřím. Tato scéna zachycuje proměnu obyčejného předmětu v metaforické zobrazení pocitu osamělosti, strachu a beznadějnosti.

Dalším významným specifikem animovaného filmu je práce se symboly a metaforami. Animované dílo lze interpretovat prostřednictvím jeho symboliky, ať už byly symboly použity záměrně pro usnadnění významu, nebo ne. To samozřejmě může radikálně změnit chápání filmu, pravděpodobně jej učinit nekonečně bohatším ve svých významech, nebo zcela zkrátit jeho hlavní záměr⁷¹. Symbol v animaci může fungovat v jeho nejčistší formě, odtržený od jakéhokoliv vztahu k reprezentaci skutečného světa. Metafora v podstatě vyrůstá ze symboliky a slouží k ztělesnění systému myšlenek do více přitažlivého nebo vhodného obrazového systému. Metafory činí doslovnou interpretaci obrazů nejednoznačnou a někdy protichůdnou, protože zvou k zapojení se do symbolického nad rámec samozřejmého vnímání⁷². V adaptaci od Piotra Dumały jsou symboly a metafory použity k vyjádření hlubokých emocí, psychologických stavů a vztahových dynamik mezi postavami. Dumała využívá vizuální jazyk animace k prezentaci abstraktních a intenzivních obrazů, které přesahují doslovné vyprávění a nabízejí bohaté interpretační možnosti. Jeden z klíčových symbolů ve filmu je motiv okna, který reprezentuje touhu Něžné po svobodě a úniku z omezujícího prostředí jejího manželství. Okno slouží jako brána do vnějšího světa a symbolizuje její touhu po životě mimo stísněné hranice jejího domova. Dalším významným symbolem je postel, která je místem odpočinku, nemoci a také izolace. Pro Něžnou se stává jakýmsi vězením, které ji odřízlo od vnějšího světa, zároveň je to místo její intimity a soukromí. Scéna, kde se pod stolem objeví obří pavouk může také odkazovat na vnitřní pocit uvěznění a bezmoci, které hlavní ženská postava zažívá ve svém manželství. Použití barvy také hraje důležitou roli v symbolice filmu. Červená barva šatů manželky může odkazovat k její ženskosti a touze po vášni, a bílé jak její čistotu, tak i blížící se smrt. Na druhou stranu, tmavé tóny, zejména černá a hnědá, představují tísnivou atmosféru a psychologický tlak, pod nímž postavy přebývají.

Animace se odehrává převážně ve zkrácené formě a dokáže do omezeného časového období stlačit vysoký stupeň narativních informací skrze procesy kondenzace. Kondenzace se

⁷¹ Tamtéž, s. 83.

⁷² Tamtéž, s. 84.

objevuje nejčastěji v podobě eliptického střihu, který umožňuje plynulý a rychlý přechod mezi delšími časovými úseky⁷³. *Něžná* je komplexní a obsahově bohatý příběh, který by vyžadoval velkou míru kondenzace, obzvlášť když se jedná o desetiminutový animovaný film. Zajímavým příkladem kondenzace je scéna, kde se jídelní stůl promění v postel, na níž leží nemocná žena. Zde Dumała nevyužívá eliptický střih, ale metamorfózu, který nás přesune v čase ze scény s revolverem do scény nemoci hlavní ženské postavy.

Důležitou roli ve filmu hraje i prostor bytu, který postavy obývají. V animaci je prvek nahodilosti minimální, což znamená, že diváci vidí a slyší jen co jim filmaři vědomě a záměrně prezentují. Každý prvek je nositelem významu a odráží kolektivní vědomí a kulturní prostor postav.⁷⁴ Všechny barvy, tvary a textury, které se v tomto prostoru objevují, navozují určitou náladu a určité ideje. Nízké osvětlení a výrazné stíny ve filmu vytvářejí temnou, tísnivou atmosféru odpovídající duševnímu stavu postav a dynamice jejich vztahu. Prostory, ve kterých se film odehrává, jsou vykresleny tak, aby podporovaly pocit izolace a uvěznění postav. V některých záběrech se interiéry ztrácí ve tmě a postavy nemají v pozadí žádné jiné předměty, jsou obklopeny jen tmou, v níž jediným výrazným bodem je okno. Jako jediný zřetelný prvek v temné místnosti slouží jako symbol svobody a úniku, který se tragicky projeví v závěrečné scéně filmu.

Zvuková složka v animaci hraje roli katalyzátoru emotivní dynamiky filmu a zásadně ovlivňuje způsob, jakým diváci mohou film interpretovat. Především ale vytváří slovník, pomocí kterého jsou chápány vizuální kódy filmu. Na rozdíl od hraného filmu, kde zvuky musí působit věrohodně a autenticky, pro animaci je zásadní harmonie s vizuálním světem animovaného filmu a jeho vlastní skutečností. Proto tyto zvuky mohou být deformované, stylizované nebo umělé⁷⁵. Podobně jako ve vizuální rovině, pracuje se i ve zvukové složce s nadsázkou, a to primárně při tvorbě ruchů. Určité zvuky mohou znít nepřirozeně hlasitě a výrazně, například tikot hodin v Dumałově adaptaci. Hudba v animovaném filmu je nejčastěji využívána k určení tempa a rytmu celého filmu a emocionálnímu umocnění obrazu.⁷⁶

⁷³ Tamtéž, s. 76.

⁷⁴ PIKKOV, Ůlo. *Animasofie: teoretické kapitoly o animovaném filmu*. V Praze: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2017, s. 91.

⁷⁵ KUBÍČEK, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 71.

⁷⁶ Tamtéž, s. 69.

Ve filmu *Něžná Dumała* uplatňuje minimalistický přístup ke zvuku, což zdůrazňuje vizuální prvky a umocňuje emoční dopad díla. Absence dialogů dovoluje divákovi zcela se ponořit do atmosféry filmu a soustředit se výhradně na vizuální aspekty. Použité atmosférické zvuky, jako tikání hodin nebo ambientní zvuky prostředí, přispívají k vytvoření napětí, zesilují pocit času a prostoru. Tyto zvuky nejen podporují vizuální kompozici scén, ale také odrážejí psychologický stav postav a evokují specifické emoce u diváka.

Ve filmu je hudba Zygmunta Konieczného klíčovým prvkem, který efektivně doplňuje vizuální aspekty filmu a zesiluje jeho emocionální náboj. Hudba se soustředí na několik tematických motivů, které jsou přizpůsobeny krátké délce filmu a jeho narativní struktuře. Mezi těmito tématy je lyrické téma hrané na klarinet, které má spíše temný než dojemný charakter. Tyto hudební motivy doprovázejí a obohacují zvukový design filmu, který zahrnuje také typické efekty jako otravné bzučení mouchy na obličej mrtvé ženy, zvuk kroků muže po dřevěné podlaze nebo tikání hodin.

5.2.5. Jazykové a kulturní kódy

McFarlane zdůrazňuje, že při převádění literárního díla do filmové podoby je klíčové zachování kulturních a jazykových aspektů původního textu. Kulturní kódy zahrnují historické, sociální a kulturní kontexty, zatímco jazykové kódy se věnují přenosu dialogů a specifického jazyka⁷⁷.

Jazykové kódy, které jsou v literárních dílech často přenášeny prostřednictvím dialogů a narativu, jsou v *Dumałově* adaptaci převedeny do vizuální formy. Tento přístup umožňuje divákovi vnímat příběh skrze vizuální jazyk, který je v přímé návaznosti na původní dílo Dostojevského.

Dalším způsobem, jak *Dumała* pracoval s jazykovými a kulturními kódy, bylo zobrazení prostředí a kultury, ve kterých se příběh odehrává. Zatímco román Dostojevského je zasazen do ruského prostředí 19. století, *Dumała* se rozhodl zachovat dojem historické autenticity, ale zároveň vytvořit prostředí, které by bylo univerzálnější a mohlo být vnímáno i mimo ruskou kulturu. Tímto způsobem se snažil překonat kulturní bariéry a umožnit filmu oslovit širší mezinárodní publikum.

V kontextu McFarlaneovy teorie adaptace *Dumała* ve své adaptaci efektivně zachází s kulturními a jazykovými kódy tak, že zachovává klíčové prvky původního díla a přizpůsobuje je specifikám

⁷⁷ MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. 1. vydání Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 29.

filmového média. Jeho přístup dokazuje, že filmová adaptace nemusí být doslovným překladem původního textu, ale může být interpretací, která uchovává základní prvky a duch předlohy, přičemž využívá specifické možnosti svého média.

6. *Zbrodnia i Kara* (2000)

Film *Zbrodnia i Kara* (*Zločin a trest*) od Piotra Dumala, inspirovaný stejnojmenným románem Fjodora Dostojevského, je výsledkem téměř pětileté tvůrčí práce a představuje vrchol Dumalovy umělecké tvorby. Dumała, který snil o adaptaci Dostojevského díla, ve filmu podává hlubokou psychologickou analýzu postavy Raskolnikova, který pro něj představoval symbol mladické vzpoury proti světu a boje s existenciálními otázkami. Tento přístup se odráží v atmosféře filmu, naplněné temnou předtuchou a napětím.

Práce na filmu, zahájené v lednu 1997, trvaly 3,5 roku. Dumała nejprve převedl román do formy komiksu s 300 obrázky, který měl být součástí jeho diplomové práce z kresby. Pro inspiraci Dumała navštívil Petrohrad a ve výsledku využil staré pohlednice a vlastní fotografie, které vytvořil během své návštěvy města. Ve filmu je Petrohrad směsí různých aglomerací od Varšavy až po New York 19. století, s důrazem na skrytá zákoutí a detaily⁷⁸. Film, původně zamýšlený jako pohádka pro dospělé, se postupně transformoval do temnějšího vyprávění. Dumała uznal, že pro zlo neexistuje ospravedlnění, a tudíž se odchýlil od tradiční interpretace Dostojevského díla. Namísto toho si vybral pro svůj film hitchcockovskou atmosféru, zaměřující se na emocionální a mentální stav Raskolnikova před a po vraždě.

Zločin a trest Dumala tedy není jen animovanou adaptací literárního díla, ale také hlubokým zkoumáním lidského podvědomí a snové reality, kde se postavy a příběhy transformují a odrážejí skryté touhy a obavy. Dumała tak prostřednictvím svého jedinečného uměleckého stylu a animační techniky přenáší diváka do světa, který je stejně neuchopitelný a proměnlivý jako sny samotné.

⁷⁸ LISSEWSKI, Borys. *Królewska droga* Piotra Dumala. Kraków, 2012. Praca magisterska. Uniwersytet Jagielloński, st. 54.

6.1. Vyprávění a transfer

6.1.1. Strukturální vzory v předloze

Kompozice Dostojevského románu *Zločin a trest* je charakteristická svou přehledností, neboť se skládá ze šesti částí, z nichž každá zahrnuje šest až sedm kapitol. Toto dílo lze rozdělit do dvou základních částí – první se věnuje utrpení a rozjímání hlavního hrdiny a vyvrcholí jím spáchaným zločinem. Následující části románu pak mapují Raskolnikovův trest a jeho sebeodhalení. Jedním z výrazných rysů románu je nesequenčnost v chronologii Raskolnikových činů. Tento přístup autor zvolil, aby podtrhl nestabilitu vnitřního světa hlavní postavy a jeho ztracenost v životním labyrintu.

V epilogu, autor naznačuje možnost Raskolnikova morálního uzdravení díky upřímnému pokání a víře v Boha. Toto mravní obrození hlavního hrdiny je možné pouze skrze jeho úplné přehodnocení života, hodnot a jednání. Dostojevskij tak čtenáři předkládá komplexní obraz hlavní postavy, jejíž osud se nevyvíjí lineárně, ale je propleten mnoha vrstvami filozofických a existenciálních otázek.

Zločin a trest je často označován za "polyfonní" dílo. Tento výraz odkazuje na koncept Michaila Bachtina a poukazuje na skutečnost, že kromě hlavní postavy Raskolnikova román představuje řadu dalších výrazných charakterů, jejichž osudy jsou neoddělitelně propojené a tvoří klíčové dějové linie⁷⁹. Vedlejší postavy, jako jsou úředník Marmeladov, jeho dcera Sonja, Raskolnikova sestra Dunja a další, jsou ztvárněny stejně detailně a zajímavě jako hlavní hrdina. Vzájemné prolínání osudů těchto postav dává románu bohatost a mnohvrstevnatost, která vytváří dojem mnohohlasého sboru, kde každý hlas má svou důležitost.

Časová struktura *Zločimu a trestu* je také pozoruhodná. Přestože je poměrně rozsáhlý, všechny klíčové události se v něm odehrávají v časovém rozpětí pouze dvou týdnů, bez epilogu. Tato kompaktnost časové osy a intenzita událostí jsou charakteristické pro tento román a dodávají mu dynamiku a dramatickou intenzitu.

Nyní se zaměřím na kardinální funkce a katalyzátory v díle Fjodora Dostojevského a prozkoumám jak jsou tyto elementy přetvořeny v Dumaově adaptaci. Kardinální funkce v *Zločimu a trestu* jsou kritické body, které dramaticky mění průběh událostí a osud hlavních postav, zejména Rodiona Raskolnikova. K těmto momentům můžeme zařadit :

⁷⁹ BACHTIN, M. M.: *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, st. 11.

1. Zkouška Raskolnikova: Tento moment ukazuje Raskolnikovův vnitřní konflikt a jeho úvahy o nadčlověku, což naznačuje jeho komplexní psychologie.
2. Seznámení s Marmeladovem: Tato scéna odhaluje svět utrpení a zoufalství, stejně jako kontrast mezi různými sociálními třídami, což je důležité pro pochopení sociálního kontextu příběhu.
3. Spáchání zločinu: Jde o centrální moment románu, který definuje hlavní konflikt a stvrzuje Raskolnikovův osud. Jeho rozhodnutí spáchat vraždu je zlomovým bodem, který znamená nevratnou změnu v jeho životě.
4. Smrt Marmeladova: Tento tragický moment vede k větší interakci mezi Raskolnikovem a Soněčkou, což je zásadní pro další vývoj příběhu.
5. Raskolnikovo přiznání Soně: Jde o moment katarze a zlomový bod v Raskolnikově psychologickém vývoji, kdy se otevřeně přizná ke zločinu a začíná se vyrovnávat s následky svých činů.
6. Setkání s vyšetřovatelem: Toto setkání zvyšuje napětí a konfrontuje Raskolnikova se skutečností, že jeho zločiny nezůstaly bez povšimnutí.
7. Návštěva Svidrigajlova : Svidrigajlov přináší další vrstvu komplikací a morálních dilemat pro Raskolnikova.
8. Sebevražda Svidrigajlova a Raskolnikovo přiznání: Tato události představují vrchol a rozuzlení Raskolnikova morálního a psychologického konfliktu.

Katalyzátory v románu *Zločin a trest* jsou události nebo elementy, které pohánějí děj vpřed a vyvolávají důležité reakce a změny v postavách, aniž by samy procházely transformací. Tyto katalyzátory jsou důležité pro rozvoj příběhu, protože přinášejí nové informace, vytvářejí napětí, nebo přimějí postavy k určitému jednání.

Mezi klíčové katalyzátory v románu patří:

1. *Dopis od matky*: Tento dopis otevírá důležitou dimenzi Raskolnikova vztahu k rodině a jeho vnímání vlastní sociální odpovědnosti.
2. Doručení z *kanceláře*: Toto doručení z kanceláře Raskolnikova zasáhne, protože znamená začátek oficiálního šetření jeho zločinu. Je to moment, kdy se Raskolnikov začíná cítit ohrožený a začíná se zvyšovat jeho paranoia.

3. *Návštěva místa vraždy*: Raskolnikovova návštěva místa, kde spáchal zločin, je momentem, kdy čelí fyzickým důsledkům svého činu. Tato návštěva zvyšuje jeho pocit viny a paranoii, což zintenzivňuje jeho vnitřní konflikt.
4. *Příjezd matky a sestry*: Tato událost zobrazuje kontrast mezi jeho tíživým světem a rodinným teplem ještě více zvýrazňuje jeho vnitřní konflikty.
5. *Setkání s Lužinem*: Tato epizoda je klíčová pro ukázkou Raskolnikovových postojů k jeho sestře a jeho vnímání vlastní odpovědnosti. Oběť, kterou jeho sestra přináší, v něm vyvolává pocity ponížení a bezmoci, což významně zhoršuje jeho psychický stav.

Tato série katalyzátorů aktivuje zásadní momenty, jež prohlubují prozkoumání Raskolnikovova morálního a etického směřování. Jeho vztahy a interakce s postavami, jako jsou matka, sestra, Soněčka, Svidrigajlov a Porfirij, odhalují jeho vnitřní boj mezi touhou po spáse a touhou po trestu.

6.1.2. Strukturální vzory v adaptaci

V animovaném filmu *Zločin a trest* od Piotra Dumały dochází k významnému zjednodušení a přepracování původního díla Fjodora Dostojevského. Dumała se zaměřuje na práci s podvědomím hlavního hrdiny a jeho vnitřními prožitky, což vede k výběru specifických kardinálních funkcí a katalyzátorů, zatímco ostatní jsou zcela vynechány nebo značně redukovány.

V Dumałově adaptaci jsou některé kardinální funkce a katalyzátory zachovány, ale jsou převedeny do vizuálního jazyka animovaného filmu, který se zaměřuje na abstrakci a symboliku. Například, spáchání zločinu Raskolnikovem a jeho vnitřní konflikt jsou klíčové prvky, které Dumała zachovává, protože tyto momenty jsou stěžejní pro pochopení Raskolnikovovy postavy a jeho psychologického vývoje. Naopak, některé aspekty románu, jako jsou podrobné interakce mezi postavami nebo specifické události, byly ve filmu zcela vynechány nebo značně zredukovány. Toto platí například pro seznámení s Marmeladovem, smrt Marmeladova, setkání s vyšetřovatelem a návštěvu Svidrigajlova.

V případě Dumałovy adaptace bylo zcela vynecháno mnoho scén, které v románu slouží jako katalyzátory. Toto rozhodnutí může být způsobeno omezením délky filmu nebo touhou soustředit se na hlavní emocionální a tematické prvky příběhu. Vynechání katalyzátorů v Dumałově adaptaci také umožňuje větší prostor pro experimentální a vizuálně expresivní přístupy k vyprávění.

6.1.3. Postavy, jejich funkce a motivace

V Dostojevského románu jsou postavy klíčové pro odhalení hluboké analýzy lidské psychologie, morálky a etiky. Rodion Romanovič Raskolnikov, centrální postava příběhu, je komplexní a rozporuplná osobnost. Jako bývalý právník a student, který upadá do bídy a izolace, představuje Raskolnikov intenzivní ideologické přesvědčení a je veden teorií "obyčejných" a "mimořádných" lidí. Jeho vnitřní svět je bohatý a plný rozporů, což román podrobně zkoumá, zejména po jeho vraždě Aljony Ivanovny. Raskolnikovovy vztahy s dalšími postavami, jako je jeho matka, sestra Dunja a prostitutka Sonja, odhalují jeho schopnost lásky, soucitu a obětavosti. Sonja se stává symbolem vykoupení a naděje, klíčovou pro Raskolnikovovo přijetí odpovědnosti za své činy a jeho cestu k vykoupení.

Svidrigajlov, kontroverzní a komplexní postava, je zrcadlem temných aspektů Raskolnikovy duše a má klíčový význam pro hlavního hrdinu, zahrnující manipulaci a ničivou povahu. Porfirij Petrovič, vyšetřovatel, funguje jako "morální břemeno" Raskolnikova a odhaluje hlavního hrdinu prostřednictvím sofistikovaného a psychologicky pronikavého přístupu. Aljona Ivanovna, stará lichvářka, je klíčovou postavou, jejíž smrt způsobena Raskolnikovem je zlomovým bodem příběhu. Lužin symbolizuje aroganci a falešné bohatství, zatímco Dunja představuje odvahu a sílu vůle.

V adaptaci se výrazně liší zpracování postav a jejich funkcí oproti původnímu románu Fjodora Dostojevského. Dumała se rozhodl omezit počet postav na pět klíčových - Raskolnikova, Sonju, Svidrigajlova, starou lichvářku a její sestru Jelizavetu. Zajímavé je, že významná postava vyšetřovatele Porfirije Petroviče, která v románu přináší detektivní prvky a působí jako antagonist Raskolnikova, byla v adaptaci úplně vynechána. Toto rozhodnutí naznačuje, že Dumała se nechtěl soustředit na samotné vyšetřování zločinu a na sofistikovanou hru mezi Raskolnikovem a Porfirijem. Ta je celá založena na dialozích, což je vzhledem k absenci mluveného slova v případě daného filmu nemožné převést.

V Dumałově filmu dostává Svidrigajlov větší prostor a objevuje se hned na začátku filmu. Jeho postava se zdá být stejně důležitá jako Raskolnikov a může být vnímána jako hlavní postava pro diváka neobeznámeného s předlohou. Svidrigajlov je zobrazen jako zrcadlo temných stránek Raskolnikovy duše a jeho přítomnost celý film naznačuje spojení s hlavním hrdinou. Konec Svidrigajlova, jeho sebevražda, naznačuje i konec Raskolnikova v adaptaci.

Další postavy, jako je Sonja, jsou ve filmu zobrazeny spíše symbolicky. Dumała využívá vizuální poetiku k vyjádření jejich role v Raskolnikovově životě. Raskolnikovova sestra Dunja se objevuje pouze na fotografii, což naznačuje její okrajovou roli v příběhu filmu.

Dumała také přidává novou postavu – malého chlapce, který se snaží zachránit koně. Tato postava je jako anděl, symbolizující nevinnost a čistotu, která kontrastuje s temnými aspekty hlavního příběhu.

Adaptace Piotra Dumały se významně liší od polyfonního charakteru, který je typický pro Dostojevského romány. V Dumałově filmu je hlavní důraz kladen na postavu Raskolnikova. Všechny další postavy jsou zobrazeny buď symbolicky nebo okrajově, nemají vlastní psychologii, ale jsou jenom součástí Raskolnikovova vnitřního světa.

6.1.4. Informanty

Ve svém filmu se Dumała nevěnuje doslovnému přenosu všech informantů, jako jsou jména postav, jejich vnější charakteristika a lokace příběhu. Místo toho se soustředí na zachování základních charakteristik, které umožňují divákům lepší orientaci v příběhu. Ve filmu jsou postavy rozpoznatelné díky klíčovým rysům jejich vzhledu, které odpovídají jejich literárním protějškům. Například postava Sonji je zobrazena jako světlavá mladá žena s příjemným a teplým výrazem tváře, zatímco postava Svidrigajlova je vyjádřena skrze vousatého staršího muže v klobouku. Z filmu se nedozvíme žádné informace o jejich jménech, sociálním postavení nebo povolání. Vizuální charakter média umožňuje divákovi rozpoznat postavy díky jejich vizuálnímu vzhledu a chování, a jména či věk mohou být naznačeny skrze kontext nebo vztahy mezi postavami. Tento přístup umožňuje Dumałovi udržet spojení s původním textem, ale stále poskytuje prostor pro jeho vlastní interpretaci a umělecký výraz.

Nejtěžším pro autora bylo vytvořit postavu Raskolnikova, samotný Dumała se v jednom z rozhovorů vyjadřuje o vizuálních pracích na postavách: “S Raskolnikovem byl větší problém - jak vytvořit takového hezouna, aby byl zajímavý? Hledal jsem všude, začínaje u sebe samotného a konče u Kafky, cestou procházející italským malířstvím 17. století a obrazy El Greca. Takže trochu Itálie, trochu El Greco, Kafka a trochu já sám, protože jsem si nezbytně

studoval výrazy tváře v zrcadle⁸⁰. Tvář je v každém záběru trochu jiná, je až div, že v animaci to vůbec funguje. Kdyby ve filmu jednu postavu hrálo více herců, vznikl by pořádný zmatek.”

Vzhled jiných postav, jako je stará lichvářka, může být stylizován, aby vyjadřoval jejich specifickou roli v příběhu. Tato postava podle slov samotného autora pochází z pohádky o Sněhurce, kde byla zlá královna proměněná v shrbenou starou ženu. Tuto starou ženu Dumała poprvé uviděl na pevných diapozitivech, když byl malý.

V Dumałově animovaném filmu je práce s informanty týkajícími se prostoru a města výrazně odlišná od tradičního zpracování ve většině filmů. Dumała dává přednost abstraktním a symbolickým reprezentacím lokací před těmi doslovnými, zdůrazňuje duchovní a psychologické aspekty příběhu nad konkrétními geografickými detaily. Ve filmu je Petrohrad, místo děje románu, zobrazen spíše abstraktně a symbolicky. Dumała se nezaměřuje na přesné a realistické vyobrazení města, ale využívá jeho elementy k vytvoření klaustrofobické atmosféry, která charakterizuje duševní stav hlavního hrdiny. Ulice mohou být stísněné, stinné, budovy zkreslené a deformované, město se tak stává odrazem Raskolnikovovy izolace, paranoie a morálního rozkladu.

Pokud jde o samotné informace, Dumała mohl zachytit některé základní charakteristiky prostoru z původního textu – možná malou velikost pokoje, která ilustruje Raskolnikovův omezený životní prostor a jeho sociální izolaci, či chudobu a prostou výzdobu, která odráží jeho finanční potíže a obecně nízký životní standard.

Kromě vizuálního aspektu může být k doplnění atmosféry pokoje využit zvuk. Tlumené zvuky z ulice, sotva slyšitelný šum větru nebo těžké kroky na dřevěném podlaze mohou posílit pocit izolace a vězení v jeho vlastní mysli.

Celkově lze říci, že Dumałův přístup k adaptaci "informantů" postav je silně interpretativní, kombinující doslovný přenos s vlastním subjektivním výkladem. Tím pádem jeho metoda spadá do toho, co McFarlane nazývá "šedou zónou", kde se prvky mohou lišit podle situace a mohou vyžadovat buď doslovný přenos, nebo vlastní adaptaci.

⁸⁰LISSEWSKI, Borys. *Królewska droga Piotra Dumala*. Kraków, 2012. Praca magisterska. Uniwersytet Jagielloński, st. 55.

6.2. Vypovídání a vlastní adaptace

6.2.1. Režim narace

Piotr Dumała ve své adaptaci přistupuje k narativní struktuře zcela jedinečným způsobem, čímž se výrazně odlišuje od tradičního vyprávění Dostojevského románu. Dumała byl dotázán, zda jeho film měl mít od začátku strukturu příběhu, na což odpověděl, že film se vyvíjel během celé produkce⁸¹. Tento dynamický proces vývoje vedl k vytvoření filmu, který se odlišuje od tradičních narativních struktur.

Dumała se v adaptaci nezaměřuje na samotný zločin, ale spíše na emocionální a mentální stav hlavního protagonisty před a po vraždě. Jeho film zachycuje pouze hlavní dějové linky – vraždy a setkání s Sonjou, čímž se soustředí na téma posedlosti a lásky, stejně jako na konflikt mezi dobrem a zlem. Dumała byl kritizován za zdánlivě nevěrný překlad původního díla, ale jak sám uvedl, jeho záměrem nebylo vytvořit standardní adaptaci, ale spíše osobní sdílení pocitů inspirovaných adaptovaným dílem.

V adaptaci jsou dějové linie prezentovány fragmentárně a nesouvisle, s pořadím událostí a odlišnou od literárního originálu. Film se zdá odehrávat v jednom okamžiku, na začátku července večer, během nesmírně horkého dne v Petrohradě, což přispívá k pocitu, že animace je bližší poetickému jazyku než jazyku prózy.

Ve filmu je těžiště děje posunuto. Zatímco v románu se vražda odehrává ke konci první části, ve filmu k ní dochází až ve dvacáté první minutě, a to vzhledem k tomu, že celé dílo trvá třicet minut. Scéna, kdy Rodion bere hodinky a jde k domu lichvářky, nastává po sedmnácti a půl minutách filmu. Dumała se vyhýbá grafickým zobrazením násilí, a místo toho se soustředí na hlubší psychologický dopad událostí. Zabití Lizavety, které následuje po vraždě staré lichvářky je ztvárněno razantním stříhem, po kterém následují obrazy týrané kobyly, sledované Rodionem jako nevinným dítětem. Tato scéna je odkazem na Raskolnikovův sen v literárním originále a je v Dumałově díle evokována až po druhé vraždě. Pozoruhodné je, že v románu je vražda staré lichvářky pro Raskolnikova snadnější, zatímco vražda Lizavety je jeho "hřích", který vyvolává výčitky svědomí.

Dumałova adaptace Zločinu a trestu tedy představuje inovativní přístup k narativní struktuře, kde se klade důraz na psychologický a emocionální dopad událostí, nikoli na lineární

⁸¹ LISSEWSKI, Borys. *Królewska droga Piotra Dumaly*. Kraków, 2012. Praca magisterska. Uniwersytet Jagielloński, st. 61.

vyprávění. Jeho film je odrazem osobní interpretace a citlivé reakce na Dostojevského román, což je v souladu s McFarlaneovým názorem, že adaptace by měly být osobním vyjádřením, a ne pouze doslovným překladem.

6.2.2. Zpracování literárního žánru

Adaptace literárního žánru do filmové podoby je komplexním procesem, zahrnujícím přenos základních funkcí, katalyzátorů a narativních významů z předlohového textu. Tento proces je zvláště náročný v případech, kde je původní dílo syntézou několika žánrů, jak je tomu u *Zločimu a trestu*.

Dostojevského román, původně serializovaný pro novinové čtenáře, překračuje hranice tradičního detektivního žánru. Ačkoliv se v něm vypráví o zločinu, tajemství zločinu je čtenářům známo od začátku, což otevírá prostor pro hloubkovou psychologickou analýzu. Dostojevskij záměrně postavil své postavy do extrémních a krizových situací, aby mohl prozkoumat složitost lidské psychiky a odhalit rozmanité reakce postav na významné životní události.

V adaptaci se Dumała odchyluje od filozofického základu, který charakterizuje Dostojevského původní dílo. Namísto toho se Dumała soustředí na prozkoumávání emocí a podvědomých aspektů psychiky hlavního hrdiny. V důsledku nemusí být divákovi zcela jasné, proč Rodion vraždu páchá, pokud není obeznámen s Dostojevského předlohou. Absence postavy Porfirije Petroviče, v románu představující logické kontrargumenty k Raskolnikovově "zločinecké" filozofii výrazně mění podobu celého příběhu. Místo toho se Dumała rozhodl pro vizuálně bohatý přístup, kde příběh může připomínat pohádku pro dospělé s psychologickým podtextem.

Toto odlišné zacházení s žánrem předlohy a jeho klíčovými prvky odhaluje, jak Dumała přistupuje k adaptaci s vědomím nutnosti přetvoření narativních a žánrových elementů pro filmové plátno. Tímto způsobem Dumała vytváří dílo, které přináší nový a osobitý pohled na klasický příběh.

6.2.3. Vizuální a zvukové kódy

Piotr Dumała ve své adaptaci *Zločin a trest* využívá řadu vizuálních technik, které jsou charakteristické pro jeho umělecký přístup, vyznačující se temnými, snovými pasážemi a neustálým napětím. Režisér využívá různé filmové prostředky, aby divákovi poskytl hluboký a promyšlený vizuální zážitek. Kromě výrazných a osobitých kreseb je jedním z nejvýraznějších prvků filmu práce s kamerou a časté použití stínů a siluet, které vytvářejí dojem tajemství a napětí. Tyto elementy jsou klíčové pro předvídání událostí v příběhu, například sekýra vrhající stín symbolizuje nadcházející zločin Raskolnikova. Tato technika nejenže posiluje atmosféru napětí, ale také umožňuje divákovi intuitivně cítit blížící se události, aniž by byly explicitně zobrazeny.

V animované adaptaci *Zločinu a trestu* je používána technika omezeného obrazu, kde není zobrazen celý záběr, ale pouze část, což může u diváka vyvolávat pocit nejistoty a tajemna. Tento styl také pomáhá soustředit pozornost na specifické detaily a zvyšuje pocit intimity a ponoření do filmu.

Dumała ve filmu taky hodně pracuje s plynulými pohyby kamery, které navozují snovou, ale zároveň napjatou atmosféru. Tyto pomalé pohyby kamery a panoramatické záběry pomáhají vytvořit zamyšlenou a meditativní atmosféru. Dané techniky divákům umožňují ponořit se do prostředí filmu a cítit jeho náladu a emocionální náboj. Příznačné je pro tento film i použití nekonvenčních úhlů kamery, které mohou působit dezorientujícím dojmem na diváka, avšak zároveň otevírají nové perspektivy pro pochopení příběhu. Jasným příkladem je scéna, v níž Svidrigajlov potají sleduje Raskolnikova a Sonju skrze malý otvor v dveřích. Tento point-of-view záběr nejenže přenáší diváka do snové atmosféry filmu, ale také narušuje Raskolnikovův subjektivně vnímaný svět. Tento přístup k využití kamery obohacuje zážitek ze sledování filmu, poskytuje hlubší vhled do myšlenek a motivací postav a zároveň přispívá k celkovému dojmu z komplexnosti a mnohvrstevnatosti Dumałova vyprávění.

Specifickou pro tento film je kombinace kreslené animace a stop-motion techniky, například v symbolickém záběrem s hmyzem. Zatmívačky a prolínačky přispívají k plynulému přechodu mezi scénami, zatímco využití temného a rozostřeného pozadí vytváří pocit, že se město nachází v mlze nebo snu.

Dumała také výrazně pracuje s detailními záběry, které se zaměřují jak na obličejové postav, tak i na konkrétní objekty. Tento přístup umožňuje nejen lepší vykreslení emocí postav, ale také zdůrazňuje

symbolický význam některých prvků, například záběr na tikající hodiny, zesilující pocit plynutí času, nebo detail na červená jablka, která spadnou na zem při vraždě Jelizavety.

V animovaném filmu se často objevují opakující se záběry, které působí jako leitmotivy a pomáhají utvářet atmosféru a podtrhávají klíčové motivy příběhu. Například záběry dveří a schodů jsou často používány k vykreslení přechodu, změn či vstupu do nové fáze děje.

Film využívá propracovaných textur, které přispívají k vytvoření pocitu prostoru a hloubky. Záběry tmavých mraků nebo kouře, v nichž se ztrácí budovy, postavy a pokoje, spolu se stříhem, který je klidný a nenápadný a zrychluje se v napjatých scénách, přispívají k vytvoření pocitu nejistoty a splývání mezi snem a realitou. Dumała se vyjadřuje k své práci nad vizuální složkou filmu následujícím způsobem: “ V *Zločimu a trestu* jsem používal silné světlo a tmu, a hnědá, červená, fialová, růžová, vystupovaly jako lokální barvy objektů - šatů, jablka, těla, krve, rtů, ruměnka na tváři, tak jako v barevné soše. Jsou to znaky emocí. Zajímal mě prostor, textura, hmota, hloubka. A světlo vytvářelo pocit prostoru, vytahovalo z temnoty objekty, někdy zářící barvou.”⁸²

Ve filmu Piotra Dumala je tma dominantním prvkem, který vyplňuje většinu scén. Postavy se nacházejí v temnotě, zatímco světlo osvětluje jen vybrané části obrazu, připomínajíc tím holandské malířství a díla Rembrandta. Světlo vytváří dojem prostoru a vytahuje z temnoty objekty, občas zářící barvou.

V zvukové složce filmu se objevují přírodní zvuky, kroky, tikání hodin, které jsou použity k vytvoření napjaté a emotivní atmosféry. Využití symboliky, jako jsou hodiny, mouchy a hmyz, je v souladu s tématy, která Dumała prozkoumával i ve své předchozí práci *Něžná*.

6.2.4. Jazykové a kulturní kódy

V Dumałově adaptaci *Zločin a trest* jsou kulturní a jazykové kódy upraveny tak, aby odrážely původní dílo Dostojevského a zároveň se přizpůsobily filmovému formátu. Ve filmu je výrazně omezeno použití tradičních jazykových prvků. Film se téměř zcela vyhýbá dialogům a voice-overu, což je významný odklon od verbálního vyprávění původního románu Dostojevského. Místo toho Dumała pro vyjádření příběhu a jeho atmosféry spoléhá na vizuální jazyk. Tento přístup zdůrazňuje

⁸² WRÓBLEWSKA, Anna. Lekko przesunąć rzeczywistość. In: *Filmowy magazyn* [online]. Kwiecień 2014/ nr 32, s. 10 [cit. 18. 11. 2023]. Dostupné z: https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,48.3b8dfaede1f4ae90f7e4470b9854c99c.pdf

vizuální a atmosférické aspekty filmu a vyžaduje od diváků aktivnější interpretaci a zapojení do děje.

Vizuální prvky, jako jsou kostýmy a scény, vytvářejí atmosféru ruského 19. století, v níž neklade důraz na historickou přesnost nebo autenticitu, ale zobrazuje ji s určitou abstrakcí a stylizací, která je pro jeho díla příznačná. Tímto způsobem přeměňuje příběh do univerzálnější a časově nekonkrétní formy, zbavuje ho místního kulturního charakteru. Interiéry ve filmu jsou zbaveny konkrétních dobových nebo kulturních prvků, což vytváří prostor, který by mohl patřit jak do ruského 19. století, tak do Polska či Německa téže doby. Je však důležité si uvědomit, že práce s historickou autenticitou je obvyklejší u hraných filmů, zatímco v animaci je převládajícím prvkem vyšší míra stylizace a abstrakce.

Závěr

V závěrečné části této diplomové práce o interpretaci Dostojevského děl v Dumaľově tvorbě jsme dospěli k několika klíčovým zjištěním, která jsou založena na důkladné analýze podle metodologie Briana McFarlanea. Z této analýzy vyplývá, že Dumala ve své adaptaci neusiluje o doslovný přenos všech aspektů Dostojevského narativu a záměrně vynechává některé klíčové funkce předlohy. Místo toho se zaměřuje na osobní interpretaci, hledání vizuálních ekvivalentů základních aspektů předloh a obohacuje je vlastní symbolikou.

Na druhé straně Dumala vyniká ve své schopnosti pracovat s vizuálními ekvivalenty pro klíčové aspekty předlohy, což je obzvláště důležité v kontextu animovaného filmu, který má svá specifika. Jeho přístup k prostředí a detailům ve filmu, obohacený o vlastní symboliku, je vizuálním projevem vnitřních prožitků postav. Tato práce s vizuálními aspekty se stává klíčovou pro přenos emotivního obsahu a hlubších významů příběhu bez použití mluveného slova.

Dumaľova adaptace tak představuje unikátní interpretaci Dostojevského díla, která si zachovává základní tematické prvky, ale transformuje je do světa animovaného filmu. Tento přístup umožňuje divákům nahlédnout do Dostojevského světa z nové perspektivy a nabízí prostor pro hlubší zamyšlení a interpretaci.

Závěrem lze konstatovat, že Dumaľova adaptace Dostojevského děl, přestože se odlišuje od konvenčního způsobu převodu narativu, efektivně vystihuje podstatu a ducha originálních textů. Jeho důkladná práce s výtvarnou stránkou filmu a bohaté využití výrazných vizuálních a zvukových prvků, společně s jeho osobitým interpretačním přístupem, proměňuje jeho filmy v unikátní umělecká díla. Tato díla nejen odrážejí klíčová témata literární předlohy, ale zároveň rozšiřují hranice filmové adaptace literatury, do kterých přenášejí nové perspektivy a dimenze.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *Zbrodnia i Kara* (2000) [film]. Režie Piotr Dumała. Polsko, 2000.
2. *Łagodna* (1985) [film]. Režie Piotr Dumała. Polsko, 1985.
3. DOSTOJEVSKIJ, F.M. *Povídky* [online]. 1. vydání.. Praha: Městská knihovna v Praze, 2019, s. 18. Dostupné z : <https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/45/16/03/povidky.pdf> [citováno 2023-10-25].
4. DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Zločin a trest*. Překlad: J. Hulák. 13. vydání. Svět sovětů, 1966.

Literatura

1. BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij, umělec: k poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
2. BARTHES, Roland. *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*. Fontana/Collins: Glasgow, 1977. ISBN 978-0704404564.
3. BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: KYLOUŠEK, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění: výběr zprací francouzského strukturalismu*. 1. vydání Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
4. BERDJAJEV, Nikolaj Aleksandrovič. *Dostojevského pojetí světa*. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-7298-020-3.
5. BIELAS, Katarzyna. *W stronę Petersburga*. *Gazeta Wyborcza*. 1997 č. 35 s. 22-23.
6. BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Johns Hopkins Univ. Press, 1957.
7. BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
8. DUMAŁA, Piotr. *Dumała. Slowo/obraz/terytoria*, 2012. ISBN 8374530596.
9. ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 302 s. ISBN 0-521-81844-3.
10. ELLIOT, Kamila. *Podvrátná adaptace. Česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2013, 61 (2), 241–254. ISSN 0009-0468.
11. HELMAN, Alicja. *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. s. 133-144. In: MAREŠ, Petr (ed.) - SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. 1. vyd. Praha : Národní filmový archiv, 2006.
12. HODROVÁ, Daniela. *Citlivé město: (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006. ISBN 80-86903-31-1.

13. HODROVÁ, Daniela a kol., 1997. *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*. Praha: H & H. ISBN 978-80-86022-04-8.
14. HOOKS, Ed. *Acting for Animators: A complete Guide to Performance animation*. Portsmouth: Heinemann, 2000.
15. HUTCHEON, Linda. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. ISBN 0-415-96795-3.
16. HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006. ISBN 0415967945.
17. KAUTMAN, F. F. M. *Dostojevskij. Věčný problém člověka*. 2. vyd. Praha: Academia, 2004. 256 s. ISBN 80-200-1273-7.
18. KUBÍČEK, Jiří. *Úvod do estetiky animace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-019-8.
19. LISSEWSKI, Borys. *Królewska droga Piotra Dumale*. Kraków, 2012. Praca magisterska. Uniwersytet Jagielloński.
20. MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press, 1996. ISBN 978-0198711506.
21. PIKKOV, Ülo. *Animasofie: Teoretické kapitoly o animovaném filmu*. Přeložila Anna STEJSKALOVÁ, přeložila Eva NÄRIPEA. V Praze: Akademie múzických umění v Nakladatelství AMU, 2017. ISBN 978-80-7331-446-0.
22. SITKIEWICZ, Paweł. *Polska szkoła animacji*. 1. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2011. ISBN 978-83-7453-165-8.
23. WELLS, Paul. *Understanding Animation*. New York: Routledge, 1998. ISBN 9780415115971.
24. ШЕСТОВ Л. *Достоевский и Ницше (философия трагедии)*. СПб: Стасюлевич, 1903.
25. ШЕСТОВ, Лев. *О «перерождении убеждений» у Достоевского*. – В кн.: Шестов Л. Умозрение и откровение. – Paris: “YMCA-PRESS”, 1964, с. 179.
26. ШЕСТОВ, Лев. *Пророческий дар (К 25-летию смерти Ф. М. Достоевского)*. // Шестов Л. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Томск: Водолей, 1996. с.51.

Elektronické zdroje

1. ARMATA, Jerzy. *Dumala w krainie snów*. In: *Nowe horyzonty* [cit. 18. 11. 2023]. Dostupné z: https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=272&m=t_8

2. ARMATA, Jerzy. Sobą być, to cała metoda. In: *Filmowy magazyn* [online]. Maj 2021/nr 117, s. 27-33 [cit. 18. 11. 2023]. Dostępne z: 18. 11. 2023]. Dostępne z: https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,125.MF_05_2021_www.pdf
3. WRÓBLEWSKA, Anna. Lekko przesunąć rzeczywistość. In: *Filmowy magazyn* [online]. Kwiecień 2014/nr 32, s. 10 [cit. 18. 11. 2023]. Dostępne z: https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,48.3b8dfaede1f4ae90f7e4470b9854c99c.pdf

NÁZEV:

Interpretace Dostojevského děl v animované tvorbě Piotra Dumala

AUTOR:

Yana Kadurina

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá interpretací děl Fjodora Michajloviče Dostojevského v tvorbě polského režiséra Piotra Dumala. Cílem práce je prostřednictvím komparativní analýzy textového materiálu a audiovizuálních adaptací prozkoumat jak Piotr Dumala přistupuje k vizualizaci hlavních myšlenek, postav a atmosféry Dostojevského děl ve své animované tvorbě. Metodologickou oporou práce je publikace *Novel to Film* od Briana McFarlanea, která poskytuje teoretický rámec pro zkoumání procesu adaptace a interpretace literárního díla. V praktické části této práce bude provedena analýza konkrétních filmů Piotra Dumala "Zločin a trest" a "Něžná", v níž se zaměřím na estetické, narativní a tematické prvky a prozkoumám, jakým způsobem animace a její specifické techniky ovlivňují interpretaci a vnímání Dostojevského děl.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Piotr Dumala, Adaptace, Animovaný film, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Teorie adaptace, Brian McFarlane

TITLE:

Interpretation of Dostoevsky's works in Piotr Dumala's animated films

AUTHOR:

Yana Kadurina

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor's thesis focuses on the interpretation of the works of Fyodor Mikhailovich Dostoevsky in the animated films of Polish director Piotr Dumala. The aim of the thesis is to explore, through a comparative analysis of textual material and audiovisual adaptations, how Piotr Dumala approaches the visualization of the main ideas, characters, and atmosphere of Dostoevsky's works in his animated productions. The methodological support for this thesis is Brian McFarlane's publication "Novel to Film," which provides a theoretical framework for examining the process of adaptation and interpretation of literary work. In the analytical part of this thesis, an analysis of Piotr Dumala's films "Crime and Punishment" and "Gentle Creature" will be conducted, focusing on aesthetic, narrative, and thematic elements, and examining how animation and its specific techniques influence the interpretation and perception of Dostoevsky's works.

KEYWORDS:

Piotr Dumala, Adaptation, Animated Film, Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, Adaptation Theory, Brian McFarlane