

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

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Narace ve filmu

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

Autorka práce: Lenka Sekerová

Studijní obor: Estetika

2022

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce, kterou jsem vypracovala pouze s použitím internetových pramenů a literatury, které jsou uvedeny v závěru práce.

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

České Budějovice 27.dubna 2022

Lenka Sekerová

Ráda bych poděkovala vedoucímu své bakalářské práce, panu doktoru Davidu Skalickému, za veškerou pomoc a za velmi užitečné rady i za trpělivost, kterou měl při vzniku mé práce.

Chtěla bych poděkovat celé své rodině za podporu při studiu a jejich cenné rady.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá problematikou filmového vyprávění. Srovnává literární vyprávění s filmovým a představuje vypravěčovy podoby ve filmu. Práce se soustředí především na tyto otázky: Kdo je to vypravěč? Jak je definován? Má-li vůbec film vypravěče? Pokud ano, jaká je jeho podoba? Teoretický výklad je doplněn konkrétními příklady z filmů, ve kterých je demonstrován typ filmového vyprávění a jeho možnosti.

**Klíčová slova:** filmové vyprávění, vypravěč, narace, fikční svět

## **Annotation**

The bachelor thesis deals with the issue of film narration. It compares literary with film narration and presents the narrative forms in film. The work focuses mainly on the following questions: Who is the narrator? How is it defined? Does the film even have a narrator? If so, what does it look like? The theoretical explanation is complemented by specific examples from films in which the type of film narration and its possibilities are demonstrated.

**Keywords:** film narration, narrator, narration, fictional world

## Obsah

1. Úvod	7
2. Vyprávění ve filmu a pojmy filmového vyprávění	8
2.1. Filmový a literární jazyk	9
2.1.1. Literární vypravěč	11
2.1.1.1. Argument, deskripce, expozice	11
2.1.1.1.1. Deskripce ve filmu	12
2.1.2. Filmový vypravěč	13
2.2. Ozvláštnění filmového vyprávění	15
2.3. Příběh a/vs vyprávění	17
2.4. Příčiny a následky	19
2.5. Postavy	20
2.6. Čas	21
2.7. Prostor	24
3. Filmová adaptace	26
3.1. Tvořivá zrada	27
4. Kdo je to vypravěč?	30
5. Fokalizace	36
6. Implikovaný autor	39
7. Účast vypravěče v příběhu	41
8. Závěr	46
9. Seznam použité literatury	48
10. Internetové zdroje	50

# 1. Úvod

Naratologie bývá často představována jako věda, která se zabývá popisem, detailní analýzou podob a rolí ve vyprávění. Vychází již z Aristotelovy *Poetiky*<sup>1</sup>, ale určitý systém ve svém zkoumání získala až se strukturalistickými teoriemi, ve kterých byla její funkce upřesněna. Jako vědecký termín ji poprvé použil literární teoretik Tzvetan Todorov, který tuto disciplínu definoval jako specifickou vědu o vyprávění.

Ve své bakalářské práci se budu zabývat touto teorií, ale zaměřím svou pozornost primárně na vyprávění filmové. Literární vyprávění použiji k přesnějšímu porozumění filmových teorií a k vymezení rozdílů mezi těmito dvěma druhy. Vysvětlím, co je to naratologie, co je to vyprávění, kdo nebo co je to vypravěč a zaměřím se na některé teoretiky, kteří se ve svých textech zabývali problematikou vypravěče. Výklad je doplněn ukázkami z filmů, které budou sloužit pro utváření představy o jednotlivých typech filmového vyprávění.

Na závěr práce se pokusím společně s nově nabytými informacemi shrnout jednotlivé poznatky, díky nimž přesněji zhodnotíme, zda ve filmovém vyprávění převládá subjektivní vypravěč, který je postavou ve filmu, nebo je ve filmu pouze objektivní vypravěč, který není postavou v příběhu, tudíž místo emocí vkládá do vyprávění svou všestrannou znalost příběhu.

Tato bakalářská práce se opírá o texty významných literárních a filmových teoretiků, jakými jsou Lubomír Doležel a jeho práce s názvem *Narativní způsoby v české literatuře*, která se zabývá fikčními světy a teoriemi vyprávění, David Bordwell s knihou *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, kde představuje dietetického vypravěče a nediegetického vypravěče, Gérard Genette a jeho pojetí fokalizace, Seymoura Chatmana a jeho díla *Dohodnuté termíny a Příběh a diskurz*, kde je představován rozdíl mezi vypravěčem literárním a filmovým. Pracuji rovněž s texty Radomíra D. Kokeše (*Rozbor filmu a Světy na pokračování*), Tomáše Kubička (*Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*), a řadou dalších.

---

<sup>1</sup>CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. Olomouc: Host-vydavatelství, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. Strana 16-17

## 2. Vyprávění ve filmu a pojmy filmového vyprávění

*„Filmy jsou vždy prezentovány, většinou a často výlučně předváděny, ale někdy i částečně vyprávěny“<sup>2</sup>*

Vyprávění je způsob organizace určitého sdělení, ve kterém dominuje takzvaný příběh. Příběh je děj nebo událost, která je vyprávěna nebo v našem případě zobrazena.<sup>3</sup> Vyprávění, poslouchání, čtení a sledování příběhů je součástí lidské kultury, umožňuje nám zajímat se o jiné lidi, o jiné kultury a o mezilidské vztahy. První zmínky o příbězích nalézáme již ve starověkých říších. Proč tomu tak je? Co nás tak baví na příbězích? Proč rádi posloucháme vyprávění příběhů, proč je rádi čteme, a hlavně proč trávíme několik hodin sledováním filmů v televizi?

Vydáváme se do filmového prostředí hned z několika důvodů: pokud si pustíme historický film, ocitneme se v naprosto jiném světě, v jiné době, dozvídáme se mnoho informací o tehdejšímu způsobu života, o lidech a jejich problémech. Kriminální film nám ukazuje vrstvy lidí na okraji společnosti, kteří svým jednáním porušují zákon nebo žijí nezřízeným způsobem života. Romantický film svým zpracováním dává odvalu a naději, při hororovém filmu se bojíme věcí i zvířat, které ve skutečnosti ani děsivé nejsou. Příběhy, které slyšíme, čteme nebo vidíme, nás baví, učí, informují, varují před nezákonností, poskytují nám trochu úniku ze skutečného světa a dovolují nám být na okamžik někým jiným.

Pro vznik filmů se literatura stala jedním z hlavních zdrojů inspirace, i když režisér používá při tvorbě i další umění, jako je architektura, tanec nebo hudba. Film a (narrativní) literatura spolu úzce spolupracují, protože obvykle mají stejný záměr – vyprávět příběh.

Jako diváci často vidáme literární díla zpracovaná ve filmové podobě. Jsou to žánry všeho druhu (komedie, tragédie, sci-fi, horor). Oproti literatuře a čtení literárních textů vytváří filmové vyprávění vizuálně mnohem pestřejší skutečnost, která se díky vizuálnímu zpracování jeví jasněji. Film je pro představivost konkrétnější, protože

---

<sup>2</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 131

<sup>3</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 798-80-7272-592-2. Strana 33



jednotlivé postavy vidíme. Kniha je v tomto ohledu pro představu mnohem méně určitá, abstraktnější. V některých knihách se popis charakteru nebo vzhledu nemusí vyskytovat vůbec, v těchto případech dává autor prostor zcela naší fantazii.

Každý umělecký druh má své vyjadřovací prostředky, které jsou nezbytné k formování myšlenky a jejímu následnému pochopení. Některá umění mají své vyjadřovací prostředky více v prostoru (sochařství, malířství, architektura), jiná v čase (hudba) a syntetická umění současně v prostoru a v čase (divadlo, film). Nejdůležitějším základem pro použití vyjadřovacích prostředků ve filmu je dramaturgie.<sup>4</sup>

Lze jen obtížně srovnávat promluvu v literárním provedení s filmovým provedením, jelikož literatura pracuje výhradně s jazykovými prostředky a film používá a přetváří vyjadřovací prostředky i z jiných umění. Osobitost filmu spočívá v umění kombinovat tyto vyjadřovací prostředky v dynamický, obrazově - zvukový odraz materiální a duševní skutečnosti světa. Ze začátku byl film jen krátký dokument, který promítali bratři Lumierové v roce 1895, (*příjezd lokomotivy na nádraží*), kdy tento dokument měl jen pobavit a ohromit diváky. Teprve až ve filmech Francouze, Geogese Méliése, vidíme film vyprávět příběhy (*Cesta na Měsíc, Cesta do neznáma, Dobyetí pólu*).

## 2.1. Filmový a literární jazyk

*„Film je příliš srozumitelný, díky čemuž je těžké ho analyzovat. Film je totiž těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit.“<sup>5</sup>*

Film není jazyk v tom smyslu, v jakém se nám jeví například angličtina, nemusíme se učit slovíčka, ani složitou gramatiku. I přesto, že nemá stejná pravidla jako přirozené jazyky, nalezneme tuto filmovou tvorbu v odborné literatuře pod označením filmová řeč. Film není jazyk, ale je „jako“ jazyk, a protože je „jako“ jazyk, některé metody, které se používají při studiu jazyka, mohou být užitečné i při studiu filmu.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup>Dramaturgie je souhrnem teorií a zásad o podstatě a zákonitostech filmového díla, vypracovaných na základě zkušeností. Dramaturg, je tvůrčí pracovník, který vyhledává vhodné náměty, zadává je scenáristům, jeho činnost se ve výsledku filmu neprojeví konkrétně, ale vytváří předpoklady pro práci ostatních. Je jakýmsi pojítkem mezi scenáristou a režisérem, prvním divákem a posuzovatelem.

<sup>5</sup>METZ, Christian. *Imaginární signifikant.: Psychoanalýza a film*. 1. Indiana University Press: Bloomington, 1986. ISBN 0253203805.

<sup>6</sup>MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. 1. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6. Strana 153

Sémiotika – jakožto věda zabývající se systémy znaků, chápala psaný i mluvený jazyk jen jako dva z mnoha systémů komunikace, proto dala filmu šanci zařadit se mezi tyto kategorie, protože jakýkoliv systém komunikace je jazyk. Rozdíl je v tom, že angličtina, čeština i čínština, jsou jazykové systémy. Film v tomto případě může být jazykem, ale není jisté, že je i jazykovým systémem. Proto na toto tvrzení dobře upozornil filmový sémiotik Christian Metz slovy: *“Film nedokáže vyprávět tak dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spíše se stal jazykem, protože vyprávěl tak dobré příběhy.”*<sup>7</sup>

Jak píše James Monaco, „znak se podle sémiotiků musí skládat ze dvou částí – signifikantu (označujícího) a signifikátu (označovaného). V literatuře je vztah těchto dvou částí důležitým bodem k chápání tohoto umění. Ale ve filmu jsou tyto části téměř identické. Právě na rozdílech mezi označujícím a označovaným spočívá síla jazykových systémů. Síla filmu spočívá v tom, že tu rozdíl mezi těmito veličinami není.“<sup>8</sup> Umělec má ve filmu neomezené volby, protože filmu rozumíme kdykoliv, aniž bychom se mu předem nějakým způsobem učili rozumět. Kdežto umělec v literatuře je omezen na základní principy jazyka – znaky a syntaxi, a proto, abychom byli schopni, přečíst a číst jeho díla, musíme tyto základní principy dobře znát.“<sup>9</sup>

Film je médiem, ve kterém se spojuje verbální složka s vizuální. Tímto spojením se dostává znovu do protikladu s literaturou. Protože verbální složku, jakož to slovní složku, nalezneme pouze ve filmu, a to v jednotlivých promluvách postav, nebo ve vyprávění vypravěče. Verbální složka úzce spolupracuje se složkou neverbální, například s mimikou, dotekem, pohledem, postojem tónem řeči a různými gesty. V literatuře jsou veškeré verbální a neverbální složky přesně popsány, každé gesto, každá promluva, jsou detailně popsány pro čtenáře. Ten tuto složku zastupuje a jednotlivé promluvy postav prezentuje.

---

<sup>7</sup>METZ, Christian. *Imaginární signifikant.: Psychoanalýza a film*. 1. Indiana University Press: Bloomington, 1986. ISBN 0253203805. Citováno podle MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. 1. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6. Strana 154

<sup>8</sup>MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. 1. Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01410-6. Strana 154

<sup>9</sup>Tamtéž. Strana 156

### 2.1.1. Literární vypravěč

Kapitola literární vypravěč v knize *Dohodnuté termíny* od Seymoura Chatmana začíná citací Gérarda Genetta, který se nechal inspirovat Platónovým pojetím diegeze a miméze<sup>10</sup>. Genette upozorňuje na rozdíly mezi těmito dvěma narativními mody:

- a) Diegetický vypravěč = básník je sám mluvčím, který nás nepřesvědčuje o tom, že mluví někdo jiný.
- b) Mimetický vypravěč = básník svým stylem vyprávění směřuje styl řeči, jako by byl někdo jiný.

Povídka nebo román jsou podle Genetta čistě mimetické, pokud se skládají jen z dialogu postav. Do určité míry reprezentují nonverbální události ve slovech – tomu se říká smíšená diegeze. Smíšená je kvůli uvedení mimetických prvků.

Jak říká Genette, v divadelním příběhu je čistá miméze, protože znaky zastupující těla postav jsou ikonické. „Lze tedy říci, že rozdíl mezi mimezí a diegezí nebo pokud použijeme synonyma, mezi „předváděním“ a „vyprávěním“ je jednoduše rozdíl mezi ikonickými a neikonickými nebo symbolickými znaky.“<sup>11</sup>

Podle Genetteho, je ve vyprávěných narativech, jako je epika nebo většina románů, funkce, která provádí narativ určena sadou označovaných, které jsou arbitrární a neanalogické k akcím, postavám, nebo výpravám, které označují. V předváděných příbězích jako jsou narativní filmy, postavy, akce, mají naopak snahu být reprezentovány v ikonických nebo motivovaných způsobech.

#### 2.1.1.1. Argument, deskripce a expoziční

Kromě narativu a literárním a filmovém vypravěči, hovoří Seymour Chatman ve své knize také o argumentu, deskripci a expoziční. „Rozdílnost mezi expoziční a ostatními je problematičtá, proto se Chatman podrobněji věnuje pouze prvním třem, se kterými, jak říká on sám, si jeho záměr vystačí.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 109

<sup>11</sup>Tamtéž. Strana 111

<sup>12</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 14

Podle Chatmana není v jeho úvahách vysvětlit vztah textuálních a netextuálních sdělení, ale vztah narativu k ostatním textovým typům. Narativ dělá jedinečným chronologičnost a jeho dvojitá časová logika.

- a) Externí = řídí trvání a narativní prezentaci – románu, filmu, hry
  - a. Působí v narativu zvaném diskurz (syžet)
- b) Interní = řídí trvání a sekvenci událostí, které vytváří zápletku.
  - a. Působí v narativu zvaném příběh (fabule) <sup>13</sup>

Deskripce je určitý druh náhodného kontaktu, není to jen nahodilý textový typ, protože obecně platí, že má svou vlastní logiku. „Pro naratologii je nejzajímavější, protože je nejchoulostivější a nejúplnější. Argument je textový typ, který se opírá o logiku, a u vypravěče zní čistě jen jako komentář.“<sup>14</sup>

#### **2.1.1.1.1. Deskripce ve filmu**

Filmy jsou vizuálně bohaté, ale verbálně jsou oproti literatuře chudší. Ovšem bez použití mnoha dialogů, nebo hlasu vypravěče, nezaručují nám filmové obrazy, správné rozeznání deskriptivní informace. Literární narativ má naopak velmi bohatou verbální funkci, ale nikdy nedosáhne takového obrazu jako je ve filmu, ve kterém kostyméři vyberou oděvy, maskéři správně nalíčí obličej a kameraman vybere správný úhel pro nejlepší záběr. Literatura to má ve své podstatě na jednu stránku velmi složité, protože filmu stačí ukázat obraz ženy vstupující do místnosti, kdežto kniha musí celou tuto scénu popsat. Nejde jen o popis ženy, ale musí popsat kam vešla, jak tato místnost vypadala, jak se tvářila, jestli šla rychle, veškerý tento popis to filmovému obrazu značně zjednodušuje.

Literatura má ale nad filmem také určitou výhodu, a to je moc neutrality. Román může říci „šel se projít“. Nemusí vysvětlovat kam šel, co si oblékl, jestli šel pomalu. Ve filmu je tato krátká věta převedena do scény, kde vidíme veškeré detaily, které si filmaři museli domyslet. <sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>Tamtéž. Strana 16

<sup>14</sup>Tamtéž. Strana 22

<sup>15</sup>Tamtéž. Strana 44-46

### 2.1.2. Filmový vypravěč

Jak je napsáno v termínech od Chatmanna, většina filmů, nevypráví příběhy v žádném obvyklém slova smyslu. Intuitivně do filmového vyprávění vstupuje takzvaná „enunciace“ filmové narace. Mezi hlavní protagonisty teorie enunciace patří Christian Metz. Metz i ostatní filmoví teoretici, použili lingvistické principy ke studiu fikčního filmu. Metz během této studie rychle pochopil, že film není jazyk, ale jiný druh sémiotického systému s vlastními artikulacemi.<sup>16</sup>

Dalším filmovým protagonistou, je už známý David Bordwell, který má vlastní teorii narace, ve které povoluje filmovou naraci, ale ne vypravěče. Neboť se ve své teorii věnuje aktivitě filmového diváka. „Bordwellův divák není pasivní objekt, takzvaně usazený tím, co se děje na plátně, ale je to aktivní účastník – skutečný činitel, který využívá schémata a vzorce, a tím tvoří filmovou naraci.“<sup>17</sup>

Definice filmového vyprávění v pojetí Davida Bordwella, zní následovně: „Vyprávění můžeme chápat jako příčině propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru. Obvykle začíná určitým stavem, který se na základě kauzálního vzorce proměňuje, až nakonec dospívá do stavu nového, jímž vyprávění končí. Naše zapojení, do příběhu se odvíjí od toho, nakolik jsme schopni porozumět filmovému vzorci.“<sup>18</sup> Bordwellova teorie filmového vyprávění je snadno uchopitelná a snadno vysvětlitelná. Rozděluje v ní film do několika rovin. Jedna z těchto rovin a zároveň organizace filmu je narace. Druhou rovinou, o které Bordwell píše, je styl. Nás bude pro naše potřeby zajímat Bordwellovo pojetí narace.

K analýze textury filmů využívá Bordwell výzkumů ruských formalistů, ale také například teorie Jana Mukařovského. Samozřejmě si tyto teorie přetransformoval pro své potřeby tak, aby je bylo možné aplikovat na diváka. Takže zatímco ruští formalisté nebo strukturalisté se zajímali o to, jak dílo pracuje samo o sobě, Bordwell se zajímá o to, jak dílo pracuje s divákem. Divák je totiž podle Bordwella aktivním spoluvůrcem filmového vyprávění.

David Bordwell se svou ženou Kristin Thompsonovou ve své knize *Umění filmu* upozorňují na to, jak moc jsme obklopováni příběhy. Od dětství čteme pohádky, v noci

---

<sup>16</sup>Tamtéž. Strana 123

<sup>17</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 123 -124

<sup>18</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Strana 111-112

se nám zdají sny, v divadle nám vyprávějí příběhy. A v neposlední řadě nám vypráví film. Ať už je to fikční film, může to být i dokument, ale i animovaný příběh. Když jdeme do kina, nebo se chystáme vidět nějaký film, něco od něj očekáváme. Očekáváme zápletku, nějakou romantiku, ale hlavní, co očekáváme je to, že příběhu porozumíme. Sledování filmového vyprávění není jen o tom, že si sedneme a nemusíme nad ničím přemýšlet.

Omyl, film musíme sledovat od začátku až do konce, pamatovat si různé momenty, které později využijeme při spojitostech určitých událostí. A i přes to, jak moc jsme dávali pozor a jak moc jsme se na film soustředili, je zde možnost, že nás překvapí jak samotný film, tak i jeho závěr, jako je tomu například u filmu *Šestý smysl* (1999; režisér M. Night Shyamalan).

David Bordwell, má svou vlastní teorii, ve které povoluje filmovou naraci, ale ne vypravěče. Protože se ve své teorii věnuje aktivitě filmového diváka. „Bordwellův divák není pasivní objekt takzvaně usazený tím, co se děje na plátně, ale je to aktivní účastník – skutečný činitel, který využívá schémata a vzorce, a tím tvoří filmovou naraci.“<sup>19</sup>

Film je vizuálně složitější a oproti literatuře má i vypravěč jinou pozici, může to být vypravěč okem kamery nebo vypravěč přímý:

- a) **Vypravěč „okem kamery“** = tento typ předává příběh jen na základě zaznamenávání a komentování vnějších projevů postav. Právě „oko kamery“ se nejvíce přibližuje typu filmového vyprávění. Jelikož vypravěč stojí mimo příběh, je nezaujatý, nestranný, nezná pohled zevnitř filmu, pouze popisuje vnější projevy postav a jejich dialogy. Jedná se o objektivního vypravěče. Příkladem takového objektivního vypravěče je filmové zpracování pohádky *S čerty nejsou žerty* (1984; režisér Hynek Bočan).
- b) **Přímý vypravěč** = vypravěč působí jako postava filmového díla, upozorňuje na sebe přímo zevnitř filmu, může být hlavním hrdinou, nebo svědkem události, neboť jde o subjektivního vypravěče. Tento typ vypravěče vidíme ve filmu *Ztracená tvář* (1965; režisér Pavel Hobl).

---

<sup>19</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Strana 111-112

## 2.2. Ozvláštnění filmového vyprávění

Filmové vyprávění je velmi pestrý vědní obor, který se vyskytuje se ve všech filmových žánrech. Obsahuje mnoho různých vypravěčských postupů, které se filmoví kritici snaží objevit a porovnat jejich pravdivost a užitečnost.

Ve filmových zpracováních máme možnost vidět mnoho druhů vyprávění a mnoho vypravěčů. Například když je vypravěčem hlavní postava, znamená to, že si divák připadá, jako kdyby byl do děje zapojen. Působí to na nás dojmem, že se nám hrdina, se kterým jsme prožívali jeho strasti a radosti, svěřuje. Máme pocit, že nám důvěřuje, jinak by nám takovéto interní informace ze svého života nesvěřil.

Čím dál tím častěji se stávalo, že chtěli režiséři filmový průmysl něčím ozvláštnit. Jedna z takových strategií se objevila v podobě subjektivizace,<sup>20</sup> která se používala ve 20. a 30. letech v literatuře, ale až v letech 40. se zaměřovala na film. Jelikož celé pasáže byly omezeny na mentální aktivitu postav, zápletky souvisely s nějakou abnormalitou (strach, nevolnost, psychika, nemoc), jako je tomu ve filmu *Rozdvojená duše* (1945; režiséra Alfréda Hitchcocka)<sup>21</sup>. Nejznámějším příkladem subjektivizace je americký film –noir *Lady in the lake* (Dáma v jezeře; 1947; režisér Robert Montgomery). Zvláštností celého filmu je, že divák vidí jen to, co vidí hlavní postava. Samotného hlavního hrdinu ve filmu v podstatě nespatříme, kromě pár výjimek jako je odraz v zrcadle nebo časté hvízdání, které během filmu slyšíme. Tato použitá technika je asi největší atrakcí tohoto filmu, jelikož velice často vytrhává diváka ze soustředění na samotný film. Proto se tento způsob subjektivizovaného vyprávění v kinematografii příliš neujal.

---

<sup>20</sup>Individualizace neboli subjektivizace, je snaha o zobrazení výjimečného. Nejčastěji se zaměřuje na něco výjimečného ve společnosti. Výsledkem bývá často výjimečná věc vymykající se představám a známým ideálům.

<sup>21</sup>Marek Slovák. David Bordwell: Jak se proměnilo vyprávění v Hollywoodu 40. let. Tento článek vyšel na filmserver.cz. V sekci články 2.7.2014. Dostupné na: <https://filmserver.cz/clanek/7859/bordwell-jak-se-promenilo-vypraveni-v-hollywoodu-40-let/>



Film, kterým navážeme na subjektivizující prvky, je film Ivo Trajkova *Minulost* (1998). Tento český snímek je stejně jako film *Lady in the Lake* zvláštní tím, že se nejedná o typický film s klasickým vypravěčem, jehož typy jsme si představili v předchozích kapitolách. Jedná se o příběh, ve kterém diváka oslovují pouze filmové prostředky. Příběh je o sluchově handicapovaném Františkovi, a protože je celý film vyprávěn prostřednictvím této hlavní postavy, je beze slov. Jedná se o ojedinělý filmový příběh, který umožňuje vnímat film slyšícímu i neslyšícímu divákovi, aniž by k tomu byl potřeba překladatel do znakové řeči. Tento film vznikl za účelem charitativní pomoci pro neslyšící.





„David Bordwell chápe film v určitém smyslu jako něco, co je již dáno, a proto odmítá pojem filmového vypravěče a místo toho zdůvodňuje raději něco, co nazývá – narace“.<sup>22</sup>

„*Narace je proces, kterýmžto filmový syžet a styl působí na sebe navzájem, když dávají divákovi pokyny a vedou jej ke konstrukci fabule.*“<sup>23</sup>

Podle Bordwella je narace proces, který není ve svých základních cílech specifický pro žádné médium. Aby Bordwell svou teorii zachoval, upravil její definici. Podle něho, se většina Chatmanových námitek proti vypravěči dá vyvrátit tím, že vypravěče nebudeme považovat za entitu spojenou s lidským faktorem. A právě takový koncept vypravěče představuje Chatman v *Dohodnutých termínech*.

### 2.3. Příběh a/vs vyprávění

Klíčovými pojmy naratologie jsou příběh a vyprávění. Příběh neboli fabule, zobrazuje události jako chronologický řetězec příčin a následků vyskytujících se v danou chvíli v prostoru. Fabule je tvořena prostřednictvím domněnek a odvozenin. Filmový divák sestavuje příběh až po skončení filmu a tím si vytváří protiklad mezi příběhem a vyprávěním. Nejčastější otázkou, kterou používáme při zjištění příběhu je: „Co je vyprávěno.“<sup>24</sup>

Vyprávění neboli syžet je uspořádání a prezentace příběhu ve filmu, to, co vidíme a slyšíme v průběhu celého filmového vyprávění. Vyprávění je takzvaný systém, který obsahuje a uspořádává všechny prvky, události, děj, postavy a prostředí. Otázkou, jak se na vyprávění můžeme ptát je: „Jak nebo jakým způsobem je příběh vyprávěn.“<sup>25</sup> Vyprávění se skládá z jednotlivých událostí (scény, zvraty, zápletky), které se mohou odehrávat v různých časových rovinách.

Syžet a fabule se částečně překrývají, ale v některých událostech se rozcházejí. Fabule obsahuje části, které nejsou ve filmu zobrazeny, proto si je divák musí domyslet sám. Syžet navíc přidává do díla i hudbu, která může mít vliv na správné porozumění

---

<sup>22</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: CornellUniversityPress, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 124

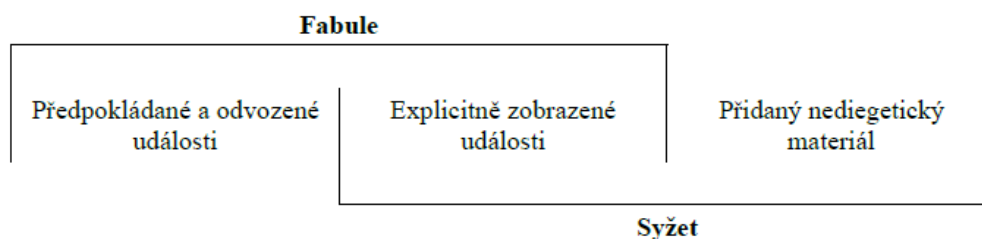
<sup>23</sup>Tamtéž. Strana 124

<sup>24</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Strana 113

<sup>25</sup>Tamtéž. Strana 114

filmu.<sup>26</sup>Moderní filmová hudba přináší do díla určitou symboliku a podtrhuje emoce. Schéma tohoto prolínajícího se vztahu vypadá následovně<sup>27</sup>:

**Obrázek 1**



Filmový teoretik David Bordwell je přesvědčen, že sestavování fabule je stěžejní pro diváka, aby pochopil, co se ve filmu děje, dělo a dít teprve bude. S tímto výrokem nesouhlasí Radomír Kokeš, podle kterého se divák nesnaží pochopit příběh vyprávění, ale to, jaký svět tento příběh představuje. Jako příklad ve svém díle *Rozbor filmu* uvádí film *Muži, kteří nenávidí ženy* (2009; režisér Nelsen Arden Oplev). Nesnažíme se pochopit pouze příběh, ale musíme se vžít a pochopit celou situaci, v našem případě se jedná o zkaženost rodiny Wangerových. Musíme pochopit rozměry této bohaté rodiny, abychom byli schopni vžít se do vyšetřovacího postupu Mikaela Blomkvista a Lisbeth Salanderové a společně s nimi vypátrat čtyřicet let starou záhadu o zmizení Harriet.

Jak píše Radomír Kokeš, budeme-li rozebírat díla skrze vztah mezi syžetem a fabulí, pro poznání jejich umělecké výstavby shledávám podobný přístup nedostatečným. Podle Kokeše, je potřeba změnit způsob uvažování o výstavbě díla a nahlížet na ni z pozice fikčního světa, který je složen z různých oblastí. Jejichž vzájemné střetávání zároveň utváří:

- a) dění uvnitř tohoto světa
- b) tematické uspořádání díla, jež odkazuje k řádu, který platí pouze uvnitř tohoto světa a nemusí nutně odkazovat ke světu našemu. „V případě mnohých hollywoodských filmů bude pro porozumění dynamice systému přínosnější rozebírat vztah mezi syžetem a fabulí, ale toto tvrzení neplatí vždy, například *X-Man: První třída* (2011; režisér Matthew Vaughn) nabízí mnohověstevnatě uspořádaný fikční svět, jehož bohatost skrze fabuli nelze postihnout a vysvětlit.“<sup>28</sup>

<sup>26</sup>Tamtéž. Strana 327

<sup>27</sup>Tamtéž. Strana 114

<sup>28</sup>KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0. Strana 42

Kokeš si klade otázku, jak takový fikční svět členit, pokud to tedy jeho vysvětlení vyžaduje. Na tuto otázku navrhuje dvě základní kategorie.

1. *Mikrosvět = tato nazývá kategorii, která se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy*
2. *Sub – svět = tato kategorie označuje oblast fikčního světa, kterou sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě postavy, jde o určitý soubor vědní, pravidel či hodnot.*<sup>29</sup>

Z naší vlastní zkušenosti nebo jen z pozorování lidí kolem nás si můžeme všimnout, že vlastnosti různých lidí se vzájemně rozporují a mění. Lidé, kteří jsou hodní, mohou být někdy podráždění, smutní, veselí atd. Lidé jsou takový svět sám o sobě, kterému se snažíme porozumět. Film nám umožňuje těmto vlastnostem z mikrosvěta lépe porozumět, jelikož nám naši postavu ukazuje v mnoha různých situacích. Ovšem na druhou stranu je také omezen, a to tím, že co není ve filmu, to vlastně neexistuje. Proto nastupuje na scénu sub–svět, který, jak jsme již zmínili, obsahuje škálu pravidel a hodnot. Takže pokud je film z policejního prostředí, tak z vlastní zkušenosti víme, kdo je zásahová jednotka a známe jejich pracovní postup. Proto už toto konkretizování místa ve filmu nenajdeme. Nebo z nemocničního prostředí víme, že v nemocnici se zachraňují životy a pomáhá se lidem, takže další představování nemocnice není třeba. Z toho vyplývá, že ke správnému pochopení filmu je většinou spolupráce těchto dvou kategorií nezbytná.

#### **2.4. Příčiny a následky**

Podle Davida Bordwella jsou nositeli příčiny a následku většinou postavy. Tím, že podněcují události a reagují na ně, hrají postavy významnou roli ve formálním systému filmu. Událost je nejmenší stavební jednotka příběhu, úzce spojená s postavou, jelikož tyto postavy zapříčiňují události a uvědomují si jejich následky. Toto jednání postav si můžeme přiblížit na jakémkoliv filmu, ale i literatuře, například vezmeme-li si film *Pýcha a předsudek* (2005; režisér Joe Wright). Jednání postav, ať je to jednání kladné, nebo záporné, určuje jejich vlastní budoucí osudy. Tento stejný moment nalzáme v situaci, kdy máme postavy literární. Jejich jednání je ovlivněno spisovatelčím důvtipem a fantazií. Podle Tomáše Kubíčka je událost „nositelkou souboru sémantických možností pro výstavbu příběhu, které jedinečný narativ aktualizuje, z nichž je jako z posibilit

---

<sup>29</sup>Tamtéž. Strana 42

vybíráno; narativ je pak výsledkem tohoto výběru.<sup>30</sup>Některé události jsou klíčové pro utváření příběhu, jiné „pouze“ utváří charakter prostředí a postav. Určité události mohou být v žánru daného textu považovány za nutné pro stavbu nedefektního příběhu. Události se mohou vztahovat k hlavní dějové linii, prostředí fikčního světa nebo k postavám.

## 2.5. Postavy

Shlomith Rimmon-Kenanová ve své *Poetice vyprávění* označuje postavu za konstrukt, který si čtenář sestavuje z údajů obsažených v textu. Postavy, o kterých hovoří, jsou podle ní buďto tvořeny souborem různých vlastností, nebo jedním výrazným rysem. Vlastnosti mohou být v textu přímo vyřčeny, nebo jsou pouze naznačeny a čtenář si představu dotváří sám.

„Existují dva základní typy, které uvádějí povahu postav: přímá definice (přímá charakterizace) a nepřímá prezentace (nepřímá charakterizace). Přímá charakterizace pojmenovává vlastnosti přímo (je hodná, je dobrosrdečný), Nepřímá charakterizace nepojmenovává, ale představuje danou vlastnost tak, aby ji sám čtenář vyhodnotil.“<sup>31</sup>Získáváme tak informace o postavě na základě jejího chování, vypravěčových dovedností a způsobu existence ve fikčním světě. Toto rozdělení Shlomith Rimmon-Kenanové je aplikováno na literární dílo, ale může být použito na dílo filmové. Když postava nebo vypravěč mluví o jiné postavě, mohou odhalit přímou definicí charakter postavy. Pokud použijeme nepřímou prezentaci, odhalíme charakter postavy až v určité scéně. Postavy můžeme obecně členit podle jejich důležitosti: hlavní x vedlejší, kladné x záporné, statické x dynamické, aktivní x pasivní.

Nejčastěji bývají postavami lidé, ale mohou to být i zvířata a předměty, které se jako lidé chovají. Charakteristika postav ve filmovém zpracování je vizuální, je tedy taková, jakou vidíme na obrazovce. Nemusíme si nic domýšlet, jelikož naše představivost dostala hmotnou podobu. Zůstaneme u příkladu *Pýcha a předsudek* v literárním díle máme popsanou Elizabeth, jako druhou ze sester Bennetových, která je chytrá, tvrdohlavá, prozíravá a její pohled na svět je, na dobu ve které se příběh odehrává, velmi demokratický. Pan Darcy, který jí byl okouzlen na plese, popsal Elizabeth v konverzaci

---

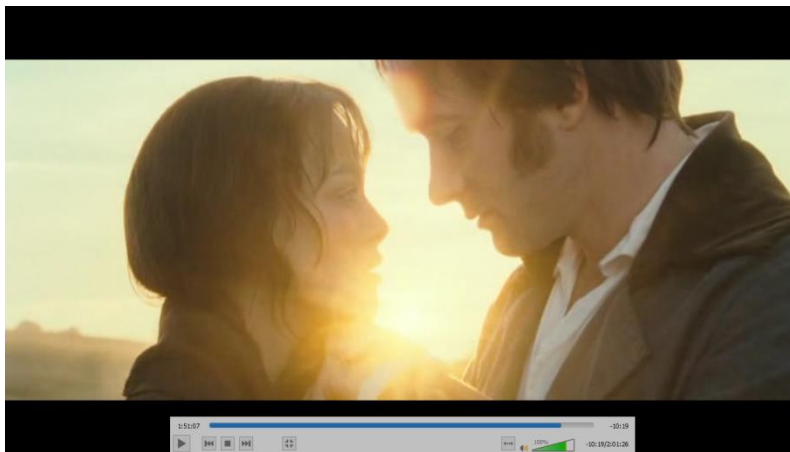
<sup>30</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 798-80-7272-592-2. Strana 37

<sup>31</sup>RIMMON - KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2001. ISBN 80-7294-004-X. Strana 66

se slečnou Bingleyovou: „Ujišťuji vás, že vaše domněnky vůbec neodpovídají skutečnosti. Obíral jsem se v duchu daleko příjemnějšími úvahami. Přemítal jsem, jakou rozkoš mohou skýtat čarovné oči, zasazené do pěkné dívčí tvářičky slečny Bennetové.“<sup>32</sup>

„Pan Darcy vzbudil všeobecnou pozornost svou urostlou, vysokou postavou, čistými rysy, hrdým držením a zprávou, která šla od úst k ústům za pět minut poté, co vstoupil do sálu, že má totiž jmění vynášející deset tisíc ročně.<sup>33</sup> Byl chytrý, k tomu byl ale povýšený, uzavřený a vybíravý, jeho vystupování a uhlazenost nevzbuzovalo sympatie.“<sup>34</sup>

Zapojíme-li naši fantazii, domyslíme si mnoho dalších nepopsaných detailů. Ale ve filmovém zpracování tohoto příběhu jsme o vlastní představu ochuzeni, zřetelně vidíme, jak se nám na obrazovce vyjeví krásná Keira Knightley, jako Elisabeth Bennetová, a Matthew Macfadyen jako pan Darcy, nemusí již naše fantazie pracovat s jejich podobou, jelikož je jasně vidět na obrazovce, kterou máme před sebou.



## 2.6. Čas

Příčiny, následky a postavy jsou sice základem narativu, ale uskutečňují se v čase. Při sledování filmu tvoříme časový příběh na základě toho, co představuje syžet. Například může představovat události chronologicky, pak syžet neukazuje všechny události – že hlavní postava spí, jí, cestuje z místa na místo – tyto činnosti si jednoduše domyslíme. Narace vládne tomu, CO a JAK sami dedukujeme.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup>AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek*. 1. Praha: Vyšehrad, 1986. ISBN 33-727-86. Strana 15

<sup>33</sup>Tamtéž. Strana 6

<sup>34</sup>Tamtéž. Strana 9

<sup>35</sup>BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Film Art*. 1. New York: McGraw-Hill, 2012. ISBN 9780071318310. Strana 64

Základní význam času ve filmovém vyprávění souvisí s porovnáním dvou rovin, za prvé se jedná o plynutí času v příběhu neboli jak dlouho trvá nějaká událost v zobrazeném světě. Za druhé se jedná o plynutí času v diskurzu (vyprávění), tudíž jak dlouho trvá, než je nám daná událost vylíčena. Právě ve filmu se tyto obě roviny prolínají a leckdy i splývají, pokud není čas nějak upraven.

Čas můžeme vidět ve třech aspektech:<sup>36</sup>

a) Pořádek – znamená uspořádání události ve vztahu k jiným událostem. Hlavním typem rozporu, kterým se Genette zabývá a o kterém píše Rimmon-Kenanová je rozpor mezi pořádkem příběhu a pořádkem textu.

1. Analepse – je vyprávění určité události příběhu na takovém místě v textu, kdy jsou již známy události následující. Zkráceně řečeno, vyprávění se vrací do minulosti příběhu. Pokud události v příběhu – a – b – c figurují následovně – b – c – a, je událost – a – analeptická. Film *Zápisník jedné lásky* (2004; režisér Nick Cassavetes), je dobrým příkladem retrospektivity, v němž se hlavní hrdina pomocí knihy vrací do svých mladých let.
2. Prolepse – je vyprávění určité události příběhu před tím, než jsou zmíněny události jí předcházející. Vyprávění touto formou dělá takzvaně krok do budoucnosti. Pokud události v příběhu – a – b – c figurují následovně c – a – b, je událost – c – proleptická. Film *Memento* (2000; režisér Christopher Nolan) je celý rozdělen do dvou rovin, kde jsou rozděleny linie příběhu. Jedna je černobílá a ta postihuje časový úsek do vraždy drogového dealera, druhá pojednává o události po této vraždě. Obě události se zhruba v polovině vyprávění sbíhají.<sup>37</sup>

V knihách je pořádek představen například: jako poslední den v roce, slovy tam tuto událost máme uvedenou. Ve filmu je tento poslední den prezentován jako oslava silvestra a následný odpočet do dalšího roku. Víme, kdy je silvestr, proto si z toho odvodíme, že jo to poslední den v roce.

b) Trvání – je velice problematický pojem. Jak říká Genette, „nejsme schopni ho v paralelních termínech trvání textu a trvání příběhu popsat, a to z jednoduchého

---

<sup>36</sup>GENETTE, Gerard. *Narrative discourse: An essay in method*. 1. New York: Cornell University Press, 1979. ISBN 9780801410994. Strana 35

<sup>37</sup>ČESÁLKOVÁ, Lucie. Flashforward. *CINEPUR* [online]. 2006, 14.4.2006 [cit. 2021-7-25]. Dostupné z: <http://cinpur.cz/article.php?article=932>

důvodu, protože neexistuje způsob, jak jej změřit.“<sup>38</sup> Jediná skutečná časová míra pro měření vyprávění je doba času čtení, ta se liší u jednotlivých čtenářů, protože nejsou všichni stejní a každý z nás čte jinak. Další důvod, proč je toto tvrzení nespolehlivé, je proto, že v sobě zahrnuje jen trvání v textu, ale nezahrnuje do sebe trvání v příběhu. Genette proto přichází s návrhem pro správné pochopení trvání, a to tak, abychom zkoumali tyto dvě části společně. „Tento vztah neexistuje mezi dvěma trváními, ale mezi trvání v příběhu, které měříme na (minuty, hodiny, dny, měsíce a roky) a délkou textu, jenž je mu věnován (řádky a stránky). Tento vztah lze obecně měřit jako tempo či rychlost. Stálost tempa v narativu je neměnný poměr mezi trváním příběhu a délkou textu. Právě pokud budeme brát tempo jako takzvanou „normu“, rozlišíme tím dva typy modifikace: zrychlení a zpomalení.“<sup>39</sup>

1. *K efektu zrychlení dochází tak, že krátký úsek textu zachycuje dlouhé údobí v příběhu v poměru k „normě“ ustanovené pro tento text.*
2. *K efektu zpomalení dochází opačným postupem, krátké údobí v příběhu je zachyceno dlouhým úsekem textu.*<sup>40</sup>

Maximální možnou rychlostí je elipsa (vynechání), při které dochází k tomu, že nulový prostor textu odpovídá určitému trvání v příběhu. Znamená to, že vypravěč dává čtenářům, nebo divákům prostor k vlastní představivosti.

Minimální rychlostí je deskriptivní pauza, ke které dochází, když určitý úsek textu odpovídá nulovému trvání příběhu. Ovšem ne každý takovýto popis je deskriptivní pauza. Znamená to velmi dlouhý popis nějakého určitého místa, který příběh nějak nerozvíjí a dějově neposouvá. Mezi těmito dvěma extrémy existuje nekonečné množství temp, které jsou v praxi redukovány na shrnutí a scénu.

- a) *Shrnutí je tempo zrychlené textovou kondenzací či kompresí daného údobí příběhu do krátké zprávy o jeho hlavních rysech. Kondenzace může být odlišná v každém shrnutí a může tak vytvářet četné stupně zrychlení.*<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup>GENETTE, Gérard. Rozprava o vyprávění. GENETTE, Gérard. *Rozprava o vyprávění: Esej o metodě*. 1. Praha: Česká literatura, 2003, 302-327 a 470-495. Strana 122-144

<sup>39</sup>RIMMON - KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2001. ISBN 80-7294-004-X. Strana 59

<sup>40</sup>Tamtéž. Strana 60

<sup>41</sup>RIMMON - KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2001. ISBN 80-7294-004-X. Strana 61

- b) *Scéna je místo, kde se trvání příběhu a trvání textu považují za identické. Nejčistší scénickou formou je dialog.*<sup>42</sup>

Otázka, kterou se ptáme na trvání: „Jak dlouho?“

V knihách je doba trvání napsána, ale ve filmech je trvání vidět na chování postav. A následným dialogem, kde se hovoří o trvání: „Už je to dlouho, co odešel, nepůjdeme ho hledat?“

- c) Frekvence – je časová složka, která zobrazuje, kolikrát se určitá událost objevuje v příběhu, a tím i kolikrát je vyprávěna. Předpokládá určité opakovací vztahy mezi událostmi a jejich vyprávěním, které lze pozorovat v následujících formách:

1. Singulativní forma je nejčastější forma narativu. Vyznačuje se tím, že se v ní vypráví pouze jednou to, co se skutečně událo jen jednou.
2. Repetitivní, neboli stále opakující se forma znamená, že se vypráví několikrát, co se přihodilo jedenkrát. Například vyšetřování vraždy. Stala se jednou, ale je o ní neustále vyprávěno. Příkladem může být kromě detektivky, i filmový příběh *Princezna zakletá v čase* (2020; režisér Petr Kubík) ve kterém se opakuje den, který se již stal.
3. Iterativní forma je situace, kdy se jedenkrát vypráví, co se stalo několikrát.<sup>43</sup> Když se ve filmu zmiňují Vánoce – tato událost se stala několikrát, ale je zmiňovaná je jen jednou.

Ve filmech najdeme frekvenci například v dialogu, kde hovoří prarodiče na svého vnuka a vytýkají mu, že za nimi jezdí jen jednou za měsíc.

## 2.7. Prostor

„Prostor příběhu ve filmu je „doslovný“ a patří k hlavním složkám fikčního zobrazení skutečnosti, protože zahrnuje vztahy mezi jednotlivými místy a vztahy jednotlivých postav, které se v díle objevují.“<sup>44</sup>

V knize *Příběh a diskurz* od Seymoura Chatmanna začínáme kapitolu o prostoru příběhu současně s prostorem diskursu. Dimenzí událostí příběhu je čas, a dimenzí jeho existence je prostor. Rozdíl můžeme vyzorovat ve vizuálních narativech. Ve filmu je

---

<sup>42</sup>Tamtéž. Strana 61

<sup>43</sup>CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. Olomouc: Host-vydavatelství, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. Strana 64-80

<sup>44</sup>CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. Olomouc: Host-vydavatelství, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2. Strana 101



explicitní prostor příběhu ukázán na plátně jako aktuální reálný svět. Pojmem implikovaný prostor je nazýváno podle Chatmanna všechno, co nevidíme my, ale co vidí postavy, nebo to, co pouze slyšíme nebo vyvozujeme z dějových náznaků.<sup>45</sup> Hlavní rozdíl mezi tím, jak vidíme určitý soubor objektů ve skutečném životě a tím, jak ho vidíme ve filmu, spočívá v libovolném vyříznutí, které provádí takzvané filmové okénko. „V reálném životě neexistuje žádný černý obdélníkový rám, který ohraničuje naše zorné pole. Již zmiňovaný „doslovný“ filmový prostor znamená, že objekty, rozměry a vztahy jsou v něm analogické k objektům, rozměrům a vztahům v reálném světě. Prostor ve verbálním narativu je abstraktní a vyžaduje rekonstrukci ve čtenářově mysli.“<sup>46</sup>

Jak dále píše Seymour Chatmann verbální narativ je čtenáři vzdálen dvojnásobně, protože zde schází ikoničnost či analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí existenty (objekty) a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí.<sup>47</sup> Neexistuje tu standardní obraz existentů jako ve filmu, ale při čtení knihy si každý člověk vytváří svůj vlastní mentální obraz prostředí, ve kterém se příběh odehrává.<sup>48</sup> Jak moc musí čtenář zapojit svou vlastní fantazii, aby si dokázal představit prostor v literárním příběhu? Rozhodující je pro tuto představu autor, a to jak podrobně nebo naopak jen málo nám prostor představí.

Všechny příběhy se odehrávají ve vymezeném a předem daném prostoru. Rozlišujeme: uzavřený x otevřený, soukromý x veřejný, uvnitř x vně, centrum x periferie, obydlí x neobydlí. Určitá místa získala svým opakovaným využíváním v kulturních dílech svoje specifické hodnoty a významy: např. les, louka, pole, hora, důl, peklo, rodný dům, hrad, zámek, hospoda, náměstí apod. Ve filmovém prostředí je velice jednoduché si tuto kategorii představit, jelikož je to symbolická část příběhu, kde vidíme prvky, které se proměňují před očima diváka na plátně.

---

<sup>45</sup>Tamtéž. Strana 101

<sup>46</sup>Tamtéž. Strana 102

<sup>47</sup>Tamtéž. Strana 105

<sup>48</sup>Tamtéž. Strana 105

### 3. Filmová adaptace

Když se kniha stane víc než jen inspirací ke vzniku filmového vyprávění, jedná se o adaptaci. Filmová adaptace je, podle obecné definice, převod původního díla, jevu či objektu do nové podoby. V našem případě z tohoto převodu vzniká filmové dílo. Do adaptací můžeme zařadit muzikály, parodie a divadelní hry, pokud se jedná o dramatizaci nějaké prózy. Film, který adaptuje literární předlohu, to má v jistém ohledu složité, protože četba literárního díla dává průchod čtenářově fantazii a film tyto obrazy přetřansformovává do vizuálně konkrétních podob. I když je knižní adaptace složitá, nabízí filmařům mnoho zajímavých témat, či postav, které si pro zfilmování vybírají.

Podle Seymoura Chatmana je „ústřední problém filmové adaptace transformace narativních rysů, které lze uplatňovat v jazyce, ale jen těžko v médiu, které operuje v reálném čase a jehož přirozeným ohniskem je vnější jev věci.“<sup>49</sup>

Rozdíl mezi jazykem literatury a jazykem ve filmu se výrazně projevuje ve filmových adaptacích literárních děl. Pokud jsme četli knižní předlohu, udělali jsme si o hrdinech či místech, kde žijí, nějakou představu, jelikož jsme zapojili naši imaginaci a hrdinu či hrdinku jsme si nějak vysnili. A právě toto je ten složitý okamžik, kdy vidíme adaptaci naší oblíbené knihy a náš vysněný hrdina je najednou postava, která absolutně nezapadá do představ naší fantazie, má jinak vlasy, jiné pohyby a i úsměv, který byl v knize popsán tak barvitě, je naprosto obyčejný. Oprostit se od vlastní představy nám dělá často problém a čím více známe předlohu a máme jí raději, tím je to pro nás těžší.

Filmy nedokáží reprodukovat rozsah a obsah celého literárního díla, dochází k tomu, že mnohé podrobnosti se při převodu knihy do filmu ztrácejí. Když se režisér rozhodne adaptovat nějaké literární dílo, bere na sebe velkou odpovědnost v tom, co je důležité a co je možné z literárního díla při adaptaci vypustit. V případech, kdy je filmová adaptace ne příliš přesná, nám vypomáhá vypravěč. Ten je ve všech směrech pro film velmi užitečný, protože nám dokáže vysvětlit místa nedourčenosti, jedná se o všechny nevyslovené údaje, které si doplňuje čtenář ve své představivosti v procesu aktualizace textu tak, aby byli diváci schopni dílu porozumět, i když nečetli knižní předlohu.

---

<sup>49</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 158

Film a literatura mají společnou jednu z hlavních věcí, a sice že umí vyprávět příběhy. Jsou to znakové systémy, přičemž jeden čistě verbální, druhý pak je tvořen několika složkami – obrazem a zvukem.

### 3.1. Tvořivá zrada

„Pojmem „tvořivá zrada“<sup>50</sup> nazývá Alicja Helmanová, velmi intenzivní zájem mezi filmaři o adaptaci. Každý filmař se snaží přijít na to, jak vytvořit takzvaný recept na dobrou adaptaci.“<sup>51</sup> Tvůrci jsou již na začátku svého pokusu adaptovat dílo smíření s tím, že buď právě jejich adaptace bude dobrá, a oni budou mít úspěch, a nebo právě naopak bude špatná, a jejich dílo utrpí porážku. Vzhledem k množství adaptací a přístupům filmařů k literárním adaptacím není možné mezi sebou srovnávat. Ani kvalitativně nejsou porovnatelné, protože jednotlivé adaptace se budou lišit ve zpracování jednotlivých filmařů.

Filmaři si pro své zpracování vybírají předlohy, které jsou všeobecně známé, protože film ovlivňuje četbu mnoha filmovým divákům. Studenti, ale i ostatní lidé, mají tendence zhlédnout spíše film, než číst knihu, kterou poté považují za rovnocennou s daným filmem. Divák, který sleduje adaptaci literárního díla, jde do kina ze zvědavosti, nechce pouze sledovat film, ale zajímá ho zpracování díla, zajímá ho, jaké jsou změny a odchylky od originálu, aby poté mohl dílo zhodnotit. Ze všech stran jsou mu ukazovány nové podněty, a zároveň nalézáme i podněty, které aktivují paměť a ožíví informace, které má divák z přečtené knihy. Dílo, které divák zná, není jen kniha a není jen film, konečným výsledkem je virtuální dílo. Na rozdíl od diváka, který nečetl knihu a pouze zhlédl film, si užívá veškeré informace, žádná mu ve filmu nechybí, protože nemá žádné srovnání, které by ho nutilo porovnat knihu a filmový příběh.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup>HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN 80-7004-119-6. Strana 133

<sup>51</sup>Tamtéž. Strana 133

<sup>52</sup>Tamtéž. Strana 141

Na ukázkou si uvedme sci-fi příběh nazvaný *Hostitel* (2013; režisér Andrew Niccola). V literární předloze *Hostitele* je její autorkou Stephení Meyerovou<sup>53</sup> podrobně popsán každíčký detail příběhu, který nám hlavní hrdinka vypráví. Je to všechno, co prožila před mimozemskou expanzí, do doby, kdy unikne ze zajetí a vydává se se svou parazitickou kamarádkou hledat svoji rodinu.

Ve filmovém zpracování jsou okamžiky, které jsou podrobně popsány v knize, chaoticky vyňaty z celého komplexu díla. Soulad mezi těmito dvěma díly není moc harmonický. Divák, který měl předem přečtenou knihu, dosáhl pouze lepší představy o místech v příběhu. A divák, který viděl pouze filmové zpracování, potřebuje vypravěče, aby mu osvětlil místa nedourčenosti a on díky jeho schopnostem mohl lépe pochopit souvislosti, které se týkají adaptovaného příběhu. V případě filmu, jsou tímto vypravěčem komentované vzpomínky hlavní hrdinky na její život před vznikem mimozemských vetřelců.

---

<sup>53</sup>MEYEROVÁ, Stephenie. *Hostitel*. 1. Bratislava: TATRAN, 2009. ISBN 978-80-222-0564-1.



Na snímku je vidět místo, které vystavili původní mimozemšťani, aby jejich budoucí generace mohly osidlovat naši planetu. Je to takové nádraží, které slouží pro cestování duší na naši planetu nebo na jiné planety. Tato cesta je možná jen ve speciální nádobě zvané kryotank.



Malá stvoření, z filmové ukázky, nazývány „duše“, kteří osidlují naši planetu. „*Je krásná, jako libezně opeřená struna*“<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup>MEYEROVÁ, Stephenie. *Hostitel*. 1. Bratislava: TATRAN, 2009. ISBN 978-80-222-0564-1. Strana 474

## 4. Kdo je to vypravěč

Kdo nebo co je vypravěč, je samo o sobě velmi problematický pojem, jelikož se jedná ve většině případů spíše o někoho nežli o něco. V tento moment se rozchází názory některých literárních teoretiků, jako je Katte Friedmanová a Friedrich Spielghagen. Jejich teorie se zaobírají způsobem nahlížení na vypravěče v literárním textu.<sup>55</sup> Jak se dočteme v knize *Vypravěč* od Tomáše Kubíčka: „*Je patrné, že tato tendence vychází z potřeby určité personifikace vypravěče na straně jedné a na straně druhé pak odpovídá snaze vyhnout se právě této personifikaci, a vystříhat se tak negativních důsledků, které tato humanizující operace s sebou nese, a vymezit vypravěče jako nástroj, funkci, techniku, strategii, již se vyprávění uskutečňuje. Zastánci personifikace pak zase oponují, že vnímání vypravěče čistě jako funkce nám zavírá jiné oblasti pro pochopení jeho strategií, které jsou spojené s naší vlastní čtenářskou projekcí.*“<sup>56</sup>

Nemůžeme z těchto dvou možností ani jednu zahrnout, protože na každé z těchto možností je kousek pravdy. Pro pochopení rozdílu si vymezíme rozdíl mezi personifikovaným vypravěčem a rozdíl mezi autorem a vypravěčem. Již víme, že nemůžeme ztotožňovat vypravěče a autora. Protože autor je reálná osoba, která žije v reálném světě, ale vypravěč je pouze prvek, který autor vytvořil, není obyvatelem reálného světa, ale toho fikčního.

„Vypravěčem není vždy autor díla. Někteří naratologové dokonce tvrdí, že vypravěč nemůže být nikdy autor, a to ani v případech, kdy je vyprávění autobiografické. Jiní tvrdí, že ačkoliv nemůžeme s jistotou spojit vypravěče s autorem, nemá smysl mluvit o autorovi, jako by byl nutně implikován v pohledu vypravěče.“<sup>57</sup> Toto je vskutku zajímavá filozofická otázka, která zahrnuje vztah hlasu, postavy a identity. Vystávají na povrch otázky typu: Čí je to projev, který právě čteme? Je to můj hlas, jako autora, nebo je to hlas postavy, kterou jsem stvořil? Je to maska, kterou si nasazují, když jsou moje texty v tištěné podobě? Nebo je to moje osobnost?“<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup>KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2. Strana 20

<sup>56</sup>Tamtéž. Strana 22-23

<sup>57</sup>KUBÍČEK, Tomáš: „Kdo vypráví vypravěče“. *Aluze* 2007, č. 1, s. 42. Citován H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Strana 194

<sup>58</sup>Tamtéž. Strana 194

Když přestaneme vnímat „toho, kdo mluví“ jako autora, stále zůstáváme před nezodpovězenou otázkou, komu tento hlas patří. Proto si s pomocí následujících argumentů odůvodníme obě tvrzení, abychom ukázali pravdivost každého z nich.

V úvodu knihy *Narativní způsoby v české literatuře* Lubomír Doležel vysvětluje, „že narativ je jeden z nejsložitějších literárních druhů.“<sup>59</sup> „K vysvětlení struktury narativního textu, vychází z zpracované teorie od Diomeda, který byl latinský gramatik a vystihl prvotní strukturaci narativního textu. Kterou chápeme takto: narativní text je kombinace promluvy vypravěče a promluvy postav.“<sup>60</sup>

$$T(N) \rightarrow P(V) + P(P)$$

T(N) = narativní text

P(V) = promluva vypravěče

P(P) = promluva postav



Tvoří jak opozici svými funkcemi, tak jazykovou výstavbou
--

Jak je řečeno v Doleželově knize v podkapitole funkční model, „narativní text je psaný za účelem vytvoření a formování fikčního světa“<sup>61</sup>. Jelikož je narativní text jazykový znak, jeho působením se vytváří fikční svět, který je následně objevován čtenářem. Proto je narativní text považován za konstruktéra a rekonstruktéra fikčního světa.

Funkční model, není dostačujícím prostředkem ke správnému pochopení struktury a vývoje narativního textu. Je potřeba, aby byl doplněn modelem textovým. „Struktura fikčního světa je podmíněna strukturou narativního textu.“<sup>62</sup>

---

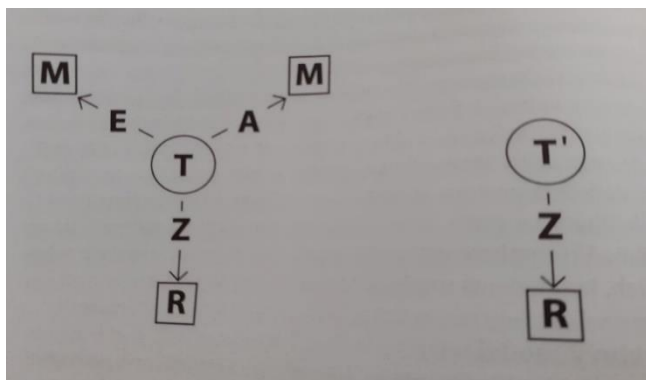
<sup>59</sup>DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3. Strana 13

<sup>60</sup>Tamtéž. Strana 13

<sup>61</sup>Tamtéž. Strana 14

<sup>62</sup>Tamtéž. Strana 55

Schéma tohoto modelu vypadá následovně:<sup>63</sup>



Doleželovo pojetí textového modelu vychází z trojúhelníkového schématu Bühlera, ve kterém jsou uvedeny vztahy „účastníků“ řečového aktu.<sup>64</sup> Toto schéma je upraveno podle Doležela tak, aby mohlo být toto schéma aplikováno na literární text.

Doleželovu teorii a to konkrétně pasáž o fikčních světech lze aplikovat i na téma této práce. Ačkoliv je vypravěč osoba, která nám vypráví o fikčních světech, nemusí být nutně jeho obyvatelem, může být takzvaně nad ním nebo úplně mimo něj.<sup>65</sup>

Podle Doležela, je „vypravěč nositelem funkce konstrukční, kde je prostředníkem autorova tvůrčího aktu, protože tento zmíněný autor je součástí tvorby fikčního světa. Fikční svět se formuje především z té informace, která je dána ve vypravěčské promluvě. Druhou vypravěčovou funkcí je funkce kontrolní, kde vypravěč řídí celkovou výstavbu narativního textu. Tato funkce se nevztahuje na obsahovou stránku promluv postav, vypravěč si neurčuje, o čem postavy smí nebo nesmí hovořit nebo na co mají myslet. Znamená to ale, že promluva postav je včleněna do promluvy vypravěče. Z toho vyplývá, že vypravěč má, stejně jako postavy ve fikčním světě, své specifické funkce.“<sup>66</sup> Primární funkce vypravěče je odlišná od primárních funkcí postav. Postavy mají funkci akční, jako obyvatelé fikčního světa jsou schopny jednat, a tím se podílet na rozvoji děje. Druhou funkcí postav je funkce interpretační, která vyplývá z toho, že každá postava je samostatný subjekt, který zaujímá osobitý postoj k fikčnímu světu, k jeho událostem, prostředí a zejména k jiným postavám. V promluvě postav se tato interpretační funkce

---

<sup>63</sup>Tamtéž. Strana 15-16

<sup>64</sup>Tamtéž. Strana 15

<sup>65</sup>Tamtéž. Strana 14

<sup>66</sup>Tamtéž. Strana 14



projevuje v komentářích, hodnotících soudech, vyjádření citů<sup>67</sup>. Vypravěč si často osvojuje funkce těchto postav, aniž by se musel vzdát svých primárních funkcí.

Spojením s akční funkcí vznikne vypravěč osobní. Když se spojí s funkcí interpretační, vzniká vypravěč rétorický.<sup>68</sup> Rétorický vypravěč je akčně pasivní a fikční svět velmi často hodnotí. Osobní vypravěč je postavou fikčního světa. Nejvíce si toho všimneme, pokud je hlavní postavou.

Doležel rozlišuje dva typy vypravěčských způsobů. Je to takzvaná ich-forma a er-forma. Ich-forma je následně rozlišena na objektivní, rétorickou a osobní. „Objektivní Ich-forma je podle Doležela velmi vzácný vypravěčský způsob, kdy postava je konstruktér fikčního světa, zaujímá roli nezúčastněného a chladného pozorovatele (svědka); nejen, že nezasahuje do vyprávěného příběhu svou akcí, nýbrž navíc se zdržuje jakéhokoliv komentáře a hodnocení fikčního světa“<sup>69</sup>. Rétorickou ich-formu poznáme podle toho, že potlačuje akční funkce. Vypravěč vytváří fikční svět a zároveň zhodnocuje dění v příběhu. Třetím a posledním typem je osobní ich-forma, která je charakteristická tím, že vypravěč konstruuje a hodnotí příběh, sděluje, co někdy v minulosti prožil, pozoroval nebo se dozvěděl.

vypravěčský způsob	funkce		
	konstrukční & kontrolní	interpretační	akční
objektivní	+	—	—
rétorický	+	+	—
subjektivní	+	+	+

Podrobnější popis těchto narativních forem:

1. Objektivní er-forma – jedná se o klasický narativní text „skrytý“ vypravěč (oko kamery), často ztotožňovaný s autorem textu. V tomto typu vyprávění vypravěč nejedná, nekomentuje, nehodnotí, události jsou ukazovány konkrétními obrazy. Není podstatné, jestli někdo tímto hlasem promlouvá. Takového vypravěče najdeme ve filmu *Smrt krásných srnců* (1986; režisér Karel Kachyňa).

<sup>67</sup>Tamtéž. Strana 14–15

<sup>68</sup>Tamtéž. Strana 45

<sup>69</sup>Tamtéž. Strana 49

2. Rétorická Er-forma je podle Doležela funkční model, který nám umožňuje definovat v předchozí sekci rétorického vypravěče jako nositele konstrukční, kontrolní a interpretační funkce. Rétorická subjektivita nevychází z určité postavy, ale z anonymního vypravěče, který podobně jako objektivní vypravěč stojí mimo fikční svět.<sup>70</sup> Rétorického vypravěče slyšíme ve filmu *Markéta Lazarová* (1967; režisér František Vlácil), kdy na konci filmu slyšíme od vypravěče komentář ohledně narození Markétina potomka.
3. Subjektivní ich-forma – převládá vyprávění v ich-formě. Vypravěč bývá často hlavní postavou, jako je tomu ve filmu *Žert* (1968; režisér Jaromil Jireš).
4. Objektivní Ich-forma je slovy Lubomíra Doležela „vzácný vypravěčský způsob, vyžaduje potlačení jak akční, tak interpretační funkce. Postava zaujímá roli pozorovatele a ani nekomentuje fikční svět.“<sup>71</sup>
5. Rétorická Ich-forma zůstává akčně pasivní, ale zachovává si funkci interpretační. Fikční svět, který konstruuje, je zároveň předmětem soustavného hodnocení, kladného nebo záporného. Jeho funkce vyžaduje, aby se dostal do kontaktu s ostatními osobami fikčního světa.<sup>72</sup>
6. Osobní Ich-forma využívá toho, že vypravěč je fikční postavou, která se v různé míře podílí na vyprávěném příběhu, v nejvyšším stupni tehdy, je-li jeho hlavním hrdinou. Vypravěč svobodně hodnotí fikční svět a vyjadřuje bez zábrán své sympatie. Jako příklad pro osobní ich formu uvedu film *Po strništi bos* (2017; režisér Jan Svěrák), tento film má autobiografické rysy Zdeňka Svěráka, který vstupuje do příběhu, hodnotí události, ale ve filmu se objevuje v herecké roli jako ředitel základní školy.

V moderních tezích Klause Weimara a Richarda Walshe se dočteme o neexistenci vypravěče. Weimar se snaží poukázat na umístění vypravěče v textu. Protože však jeho existenci zásadně popírá, upozorňuje tak především na jeho nepřítomnost. „Co je zastoupeno písmeny v písmu nebo slovy v řeči, je v textu přítomno jako nepřítomné. Z toho vyplývá, že autor a vypravěč jsou zastoupeni písmeny nebo reprezentováni slovy, to znamená: autor a vypravěč jsou v textu přítomni jako nepřítomní. Stručně jako

---

<sup>70</sup>DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3. Strana 46

<sup>71</sup>Tamtéž. Strana 49

<sup>72</sup>Tamtéž. Strana 50

paradoxní odpověď na stejně paradoxní otázku, zda je vypravěč je v textu nepřítomný. Žádný div, že ho tam nikdo nemůže najít.“<sup>73</sup>

Pokud se jedná o filmového vypravěče, lze ho charakterizovat v širším slova smyslu jako někoho, kdo dělá prostředníka mezi obsahem filmu a divákem. Jelikož má komunikativní funkci, je tudíž schopen s divákem udržet kontakt. Vypravěč ve filmu ustanovuje komunikativní kontakt s adresátem vyprávění a je tím, kdo vypráví příběh. Vypravěčova funkce se uplatňuje v epických příbězích. Je součástí syžetu a zprostředkovává čtenáři obsah sdělení.<sup>74</sup> Funkce vypravěče ve filmu je takzvaně prostředkující, to znamená, že vypravěč je tím, kdo nám zprostředkovává příběh, ukazuje postavy, místa a děje, podává informace o fikčním světě, který vidíme na obrazovce.

Vypravěčovou rolí je dovyprávět divákovi místa nedourčenosti. Ta vzniká mezi divákem a fikčním světem. Jelikož fikční svět nelze nikdy detailně popsat, je jeho filmová forma (i literární) chudší než skutečný svět. Ve skutečném světě máme mnoho částí, které nejdou ve filmu všechny objasnit. Proto jsou vybrány pouze některé části aktuálního světa. A tím, že vybíráme pouze některé části aktuálního světa a přetransformujeme je do fikčního světa, vznikají takzvaná místa nedourčenosti. Vypravěč se snaží podat příběh co možná nejlépe, abychom byli schopni z toho, co vidíme na obrazovce a s naší představivostí pochopit ukázky, i když o nich nemáme stoprocentní informace.

---

<sup>73</sup>WEIMAR, Klaus: „Kde a co je vypravěč?“ *Aluze* 2009, č. 1, s. 34.

<sup>74</sup>KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2. Strana 17-19

## 5. Fokalizace

Jak již víme, tím, kdo pronáší narativní promluvy, je vypravěč, který vyjadřuje své vlastní postoje a podává fikční svět podle toho, jak ho vnímá. Existují však narativní výpovědi, které se liší od subjektu, ze kterého je fikční svět prezentován.

Důležitým faktorem, který ovlivňuje podobu vyprávění, je fokalizace<sup>75</sup>. Jedná se vlastně o jakýsi *úhel* pohledu, kterým je příběh nahlížen. Míra fokalizace má určující vliv na podobu vyprávění, proto je možné chápat ji jako součást vyprávění. Může zahrnovat i citové zabarvení, vědomosti, hodnocení událostí a postav.

Gérard Genette identifikoval pomocí dvou otázek dva subjekty:<sup>76</sup>

- a) „Kdo mluví?“ = literární vypravěč
- b) „Kdo vnímá?“ = fokalizátor

Ten, kdo mluví, může, ale nutně nemusí být tím, kdo vnímá. Postava, z jejíž pozice je fikční svět prezentován, ale která sama není mluvčím narativní promluvy, byla nazvána reflektorem. Ovšem tento pojem se neujal a byl nahrazen pojmem fokalizátor. Rozdíl mezi pojmem reflektor a fokalizátor spočívá v tom, že reflektorem může být pouze postava, ale ne vypravěč, kdežto fokalizátor může být i vypravěč, pokud je subjektem, z jehož pozice je příběh prezentován.<sup>77</sup> Například povídka Milana Kundery „Falešný autostop“ je objektivní vyprávění založené na střídavé fokalizaci dívky a mladíka. Oba jsou součástí stejného příběhu, ale každý prožívá a hodnotí stejné události jinak.

Další teoretik, který se tímto pojmem zabýval, je Gerald Prince, podle kterého je fokalizace perspektiva, v jejímž rámci jsou vyprávěné situace a události prezentovány. Jedná se tedy o tzv. percepční pozici, ve které je vyprávěno. A pokud se tato pozice mění a je těžko dohledatelná, znamená to, že narativ obsahuje nulovou fokalizaci.

Nulová fokalizace je charakteristická pro tradiční neboli klasické vyprávění a je spojována s takzvaným vševědoucím vypravěčem. Když je tato pozice vševědoucího vypravěče snadno dohledatelná, je dále nazývána jako vnitřní fokalizace.

---

<sup>75</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 798-80-7272-592-2. Strana 149–152

<sup>76</sup>GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. 1. New York: Cornell University Press, 1988. ISBN 9780801417580. Strana 64

<sup>77</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 798-80-7272-592-2. Strana 149

Vnitřní fokalizace může být:

- a) fixovaná pouze na jednu perspektivu
- b) různorodá – to je v případě, když jsou rozdílné perspektivy přiřazované různým situacím a událostem
- c) hromadná – a to, když je ve stejné situaci prezentována více než jednou a pokaždé s jinou perspektivou.

Vnitřní fokalizace představuje vyprávění z hlediska jedné postavy, příklad takového filmu je *Dáma v jezeře* (1947; režisér Robert Montgomery), ve kterém je dodržováno optické hledisko hlavní postavy, detektiva Phila Marlowa, jehož očima sledujeme vyšetřování.<sup>78</sup>

Naopak to, co je prezentováno a je omezeno na vnější chování postavy, jako jsou například slova, činy, vzhled, nazýváme vnější fokalizací. Vnější fokalizace, neboli „point of view“ je omezena tím, co postavy dělají a říkají. Pro příklad využijeme film *Čelisti* (1975; režisér Steven Spielberg). V tomto záběru vidíme nohy plavkyně z pohledu útočícího žraloka.<sup>79</sup>

Subjektem fokalizace je podle slov Prince fokalizátor. Fokalizátor je subjekt, jehož hledisko vnímáme – například ve filmu *Harry Potter a Kámen mudrců* (2001; režisér Chris Columbus), Harry uviděl v zrcadle své rodiče. V tomto případě jsou Harryho rodiče subjektem.

Objektem fokalizace je to, co je zrovna fokalizováno. Jedná se o událost, která je prezentována z fokalizátorova pohledu. Příklad: Harry uviděl v zrcadle své rodiče, jak mu mávají. Harry je v tomto případě objektem.

Rimmon-Kenanová<sup>80</sup>teorii rozvádí o emoční složky fokalizace. Tvrdí, že vnitřní a vnější fokalizátor nám nabízí dvě možnosti vnímání:

- a) Vševědoucí vypravěč – můžeme si jej představit jako vnímání z ptačí perspektivy. Takový panoramatický pohled se nejčastěji objevuje na začátku, nebo na konci filmu, či ve filmech dokumentárních. Příkladem filmu s panoramatickým pohledem je film *Rychle a zběsile 7* (2015; režisér James Wan), na konci filmu je shora pohled na rozcestí silnice a na dvě auta jedoucí každé jiným směrem.

---

<sup>78</sup>KUČERA, Jakub. Hledisko. *CINEPUR* [online]. 2003, **28.7.2003** [cit. 2021-7-16]. Dostupné z: <http://cinetur.cz/article.php?article=2>

<sup>79</sup>Tamtéž.

<sup>80</sup>RIMMON - KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2001. ISBN 80-7294-004-X. Strana 84–87

- b) Druhým typem je takzvaně vnitřní život neboli vnitřní monolog – jsou to emoční spojení. Ve filmu *Chlapec v pruhovaném pyžamu* (2008; režisér Mark Herman) je ukázán vnitřní rozpor ohledně Židů, který prožívá osmiletý hlavní hrdina Bruno.

S dalšími typy rozdělení fokalizace se vrátíme zpět k Gérardu Genettovi, který definoval ještě dva další typy rozdělení fokalizace:

- a) Interní fokalizace<sup>81</sup>: Události v příběhu jsou prezentovány z pohledu jedné i více postav, proto můžeme rozlišit tyto pojmy:
- a) Fixní = příběh vidíme z pozice jedné a té samé osoby, např. ve filmu *Cesta do pravěku* (1955; režisér Karel Zeman), kde je příběh nahlížen z pohledu Petra, který příběhem provází.
  - b) Variabilní = příběh je vyprávěn z pozice dvou nebo více postav a jsou tak podávány odlišné události. Příkladem tohoto typu je film *Má mě rád, nemá mě rád* (2010; režisér Rob Reiner), kdy jeden a ten samý příběh je vyprávěn z pohledu dvou lidí a každý z nich nám podává jiné informace.
  - c) Multiplicitní = tytéž události prezentují více než dvě postavy – filmový příběh o *Karcoolce* (2005; režiséři Cory Edwards, Todd Edwards, Tony Leech) je zajímavým příkladem, kdy mnoho postav vypráví jednu událost.
- b) Externí fokalizace<sup>82</sup>: Pozice vypravěče, ze které jsou nahlíženy události, se nachází uvnitř příběhu. Není ale ztotožňován se žádnou z postav, jako je tomu ve filmu *Luk královny Dorotky* (1971; režisér Jan Schmidt).

---

<sup>81</sup>GENETTE, Gerard. *Narrativediscourse: An essay in method*. 1. New York: Cornell University Press, 1979. ISBN 9780801410994. Strana 77

<sup>82</sup>Tamtéž. Strana 75

## 6. Implikovaný autor

I když je pojem implikovaný autor hojně uznáván, od doby, co byl publikován v knize *The Rhetoric of Fiction*<sup>83</sup>, od Wayne C. Bootha, naratologové s jeho smyslem nesouhlasí. Několik z nich odmítá rozdíl mezi reálným autorem a vypravěčem, a ostatní by potřebovali další možnost, protože nesouhlasí ani s jednou.<sup>84</sup> Argumenty formulované v knize *Dohodnuté termíny*<sup>85</sup> od Seymoura Chatmana navazují na Bootha a na tzv. antiintencionalisty, kteří zastávají názor, že není důležité, co reálný autor zamýšlel textem sdělit nebo ukázat, ale záleží na tom, zda tato sdělení dokáže čtenář dohledat a jestli jim jednotliví čtenáři rozumí.<sup>86</sup>

Na začátku studie se objevuje termín „neutrální osoba“, kterou chce reálný autor vytvořit zdání objektivitu. Booth píše, že reálný autor nikdy nemůže dosáhnout úplné neutrality vůči všem nebo vůči jen nějakým hodnotám. Proto reálný autor vytváří autora implikovaného, aby se odpoutal sám od sebe, od svých náklonností, poměrů a názorů.

Chatman se k tomuto vyjadřuje tak, že Booth tímto výrokiem o implikovaném autorovi vytváří něco plánovaného reálným autorem ještě před samotným psaním díla, aby dosáhl objektivitu. Proto zde vyvstává Chatmanova otázka, zda je potřeba implikovaný autor a nestačí samotný reálný autor, který se zbaví svých předsudků a může tak nahradit implikovaného autora.

Toto tvrzení můžeme převést i na „čtení“ filmu, ačkoliv zde je náš reálný autor scénárista a režisér. Filmová tvorba těchto dvou postav nás předurčuje k tomu, jak na jejich filmová díla nahlížet. Pokud si vezmeme za příklad režiséra Stevena Spielberga, s největší pravděpodobností budeme u jeho filmové premiéry očekávat jeho patřičnou kvalitu, jelikož dobře známe díla předchozí a známe i jeho výrazné prvky, které u filmu často využívá. To samé platí i u scénáristů, jako příklad si můžeme uvést Stana Leeho, jehož tvorba nám ukazuje jeho osobitý styl a jeho typickou zálibu objevit se ve filmu v naprosto nepodstatné roli.

Z těchto uvedených teorií vyplývá, že vypravěč se nám zjevuje pouze skrze slova, která jsou mu určena. A výsledkem je, co a jak vypravěč říká, i celkový dojem díla, to,

---

<sup>83</sup>BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1983. ISBN 978-0226065588.

<sup>84</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 76

<sup>85</sup>Tamtéž. Strana 76

<sup>86</sup>Tamtéž. Strana 82-83

jak jsme onomu dílu porozuměli a jak na nás toto dílo působí. Vypravěč je tedy nástrojem „invence“, je jen vymyšlený, ale implikovaný autor je „inventor“, který určí, co kdo bude říkat. Samotné autorovo dílo je podle Boothe jen produktem voleb hodnotící osoby, ne „samoexistující věc“. Hodnotící a vybírající osobou je zde myšlen implikovaný autor, který „vybírá vědomě či nevědomě, co čteme“<sup>87</sup>

Podle Chatmana je dílo po své publikaci „samoexistující věc“ a do tohoto díla se zaznamenávají invence reálného autora, které se stávají principem, který je zbytkem reálné autorovy práce, tedy toho, jak dílo opravdu vznikalo. Skrze text nelze dosáhnout zpětné vazby od reálného autora, protože nám nemůže říci, jak co myslel a co tím vlastně chtěl říci. Proto poslední, čemu se věnuje Chatman a čím rozšiřuje pojem implikovaný autor, je skupinové autorství, kdy jsou umělecká díla ovládnuta svým implikovaným autorem a tudíž vypadají jako vytvořená jediným autorem. Typickým příkladem je Bible, která vypadá, jako by ji napsal jeden člověk, protože všichni autoři měli stejné názory, stejnou víru, a chtěli předat lidstvu nějaké poselství.<sup>88</sup> Chatman ukazuje situaci, kdy se nám skupina lidí (režisér, střihač, kameraman, producent, maskér atd.) snaží předvést jeden společný záměr, který přenáší do filmu. Tento účel dává divákovi stejný pocit jako při čtení Bible a to takový, že dílo je jen jednoho autora.

---

<sup>87</sup>BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1983. ISBN 978-0226065588. Strana 74-75

<sup>88</sup>CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. Strana 83



## 7. Účast vypravěče v příběhu

Vypravěč může vyprávět příběh, jehož je součástí jako jedna z postav, nebo vypráví příběh, v němž sám jako postava nefiguruje. Toto rozlišení vysvětluje francouzský literární teoretik a historik Gérard Genette dvěma pojmy:

- a) heterodiegetický vypravěč
- b) homodiegetický vypravěč

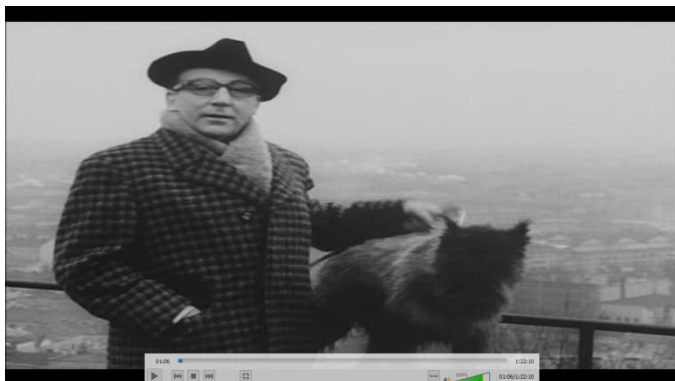
Heterodiegetický vypravěč – není součástí filmu v obrazové podobě, pouze ho slyšíme, ale on se ve filmu neobjevuje. Takzvaná heterodiegetičnost umožňuje vypravěči, aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich úmyslech a aby předpovídal, jaké následky bude mít v budoucnu jednání postav. Právě tyto aspekty, bývají považovány za příznak takzvané vypravěčské vševědoucnosti.

Film, ve kterém nalezneme takového vypravěče, je *Markéta Lazarová* (1967; režisér František Vlácil). Vypravěč v tomto filmu je dominantní složkou, ačkoliv není součástí příběhu, nevidíme ho při žádné scéně na obrazovce, slyšíme pouze jeho hlas. Při závěrečné scéně slyšíme plynulou promluvu vypravěče, který shrnuje Markétin život po smrti Mikoláše těmito slovy: „*Po čase tato paní povila syna jménem Václav. V témž čase slehla i Alexandra. Markéta kojila obě děti. Vyrostli z nich chlapáčtí chlapi, ale žel, o jejich duši se sváří láska s ukrutností a jistota s pochybnostmi.*“

Homodiegetický vypravěč – je součástí příběhu, kde se objevuje v jakékoliv podobě, ať už jako hlavní postava, vedlejší, nebo je jako nějaký svědek události a umožňuje vypravěči, aby sděloval informace o nevyslovených úvahách postav, o jejich úmyslech a aby předpovídal, jaké následky bude mít v budoucnu jednání postav.

Příkladem filmu, kde vystupuje homodiegetický vypravěč je film *Já, truchlivý bůh* (1969; režisér Antonín Kachlík). Povídka od Milana Kundery s názvem „*Já truchlivý bůh*“ ze sbírky povídek *Směšné lásky* zaujala v šedesátých letech hned dva režiséry. Prvním byl Jaroslav Horan, který ji natočil podle scénáře spisovatelovy manželky Věry Hrabánkové. O dva roky později ho jako druhý režisér zrealizoval ve spolupráci se samotným Kunderou Antonín Kachlík. Díky spolupráci se samotným spisovatelem vznikla poměrně přesná adaptace, která ovšem musela být rozvinuta o některé epizody kvůli délce filmu.

Vypravěč v této povídce má ve svém filmovém podání hlavní roli, ale velmi zvláštní postavení. Nejenže nás provádí celým filmem a vysvětluje místa nedourčenosti, on dokonce během hereckých výkonů vstupuje do děje a chová se, jako by ho viděl pouze divák. V mnoha narativních promluvách se může stát, že se ve vyprávění objeví postava, která začne vyprávět úplně jiný příběh, který svým obsahem značně přesahuje ten příběh, ve kterém se vyskytuje vyprávěcí postava.



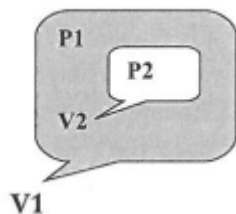
Gérard Genette dále rozlišil tyto dva termíny:<sup>89</sup>

Extradiegetický vypravěč – je vně vyprávění, pohybuje se na stejné úrovni jako čtenář, není nezaujatý, vidí do všech událostí a do myšlenek všech postav. Může být nazýván jako vševědoucí.

Intradiegetický vypravěč – je součástí příběhu a vypráví uvnitř příběhu, ve kterém má tento vypravěč adresáta. Jelikož je součástí příběhu, nemá vševědoucí schopnost, protože dokáže vidět jen sebe a věci, které se ho bezprostředně týkají.

Schéma těchto dvou termínů:<sup>90</sup>

## Obrázek 2



<sup>89</sup>KUBÍČEK, Tomáš, Jirí HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 798-80-7272-592-2. Strana 133–134

<sup>90</sup>Tamtéž. Strana 134

V1 = extradiegetický vypravěč

V2 = intradiegetický vypravěč

P1 = příběh vyprávěný vypravěčem V1

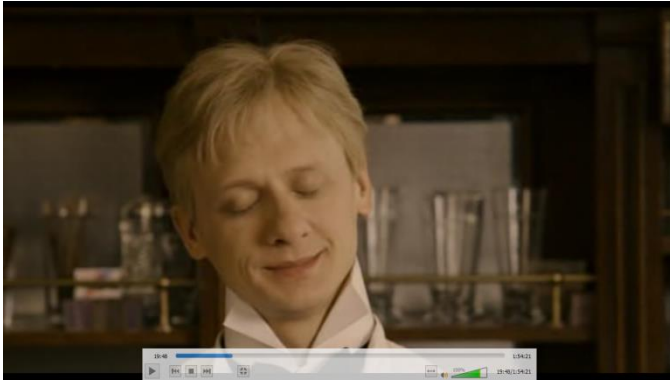
P2 = příběh vyprávěný vypravěčem V2

Pro ukázkou intradiegetického vypravěče jsme vybrala dva filmy. Jeden je z prostředí české tvorby, ten druhý je ze zahraničí. Film *Obsluhoval jsem anglického krále* z roku 2006 natočil Jiří Menzel. „*Moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí.*“ – Tímto výrokem začíná film o zestárlém Janu Dítětovi, který opouští vězení po 14 letech, díky amnestii. Jako mladý toužil být milionářem, což se mu na chvíli i povedlo. Během celého filmu se vrací ve vzpomínkách k tomu, jaké vlastně byly jeho začátky, když se stal prodavačem párků na nádraží, přes strasti stát se milionářem, až do chvíle, kdy ho zavřeli do vězení. Vypravěčem tohoto příběhu je sám Jan Dítě, kterého v mladém podání ztvárnil bulharský herec Ivan Barnev, a v podobě starého pána pak český herec Oldřich Kaiser.

Ve filmu nalezneme dvě roviny vyprávění, které se navzájem prolínají:

- a) Čas přítomný – kde vypravěčem je Oldřich Kaiser jako hlavní postava, která vychází po několika letech z komunistického kriminálu a vypráví nám svůj příběh, který se stal v minulosti.
- b) Čas minulý – tato časová rovina je nám stále vyprávěna Oldřichem Kaiserem, ale hlavní postavu tu hraje jeho „mladší já“ - herec Ivan Barnev.

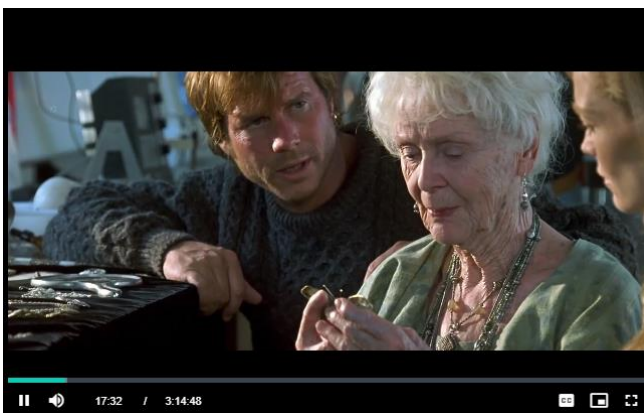




Pro ukázkou ze světové tvorby, jsem vybrala film *Titanic* z roku 1997 od režiséra Jamese Camerona. V tomto filmu je znovu příklad toho, jak nám stará paní vypráví příběh, který sama prožila. Již zmíněná „stará paní“ je hlavní hrdinka celého příběhu, která se rozhodne podělit se o svůj životní příběh s hledači pokladů.

Děj tohoto příběhu je posazen do dvou odlišných časových období. První z nich se odehrává v roce 1996, kdy se známý lovec pokladů snaží objevit ve vraku Titanicu bájný šperk „Srdce oceánu“. Místo šperku však nalézá mnoho jiných artefaktů, mezi nimiž je i kresba zobrazující mladou ženu.

Zprávu o nálezu zveřejní v televizi, kde ji náhodou zahlédne dáma v letech Rose Calvertová. Na pozvání se se svou vnučkou vydává na palubu lodi a aby zodpověděla množství otázek, které jí byly kladeny, odvypráví všem, co se tehdy roku 1912 stalo. Příběh o rodině a o velké životní lásce všechny upoutá. Když je vyprávění u konce, všichni jsou tímto příběhem dojati a vzdávají hledání po drahokamu. Rose ani do chvíle, kdy hodí Srdce oceánu do vody, neprozradila, že ho celou tu dobu měla u sebe.





Na základě obou typů vyprávění Genette dospívá k následujícím čtyřem kombinacím:

- Extra – heterodiegetický vypravěč

Je vypravěčem první roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní, příkladem je film *Dařbuján a Pandrhola* (1959; režisér Martin Frič)

- Extra – homodiegetický vypravěč

Je vypravěčem první roviny vyprávění, který vypráví příběh, v němž je sám jednou z postav. Takového vypravěče najdeme ve filmu *Forrest Gump* (1994; režisér Robert Zemeckis).

- Intra – heterodiegetický vypravěč

Je vypravěčem druhé roviny, který vypráví příběh, jehož se sám neúčastní. V *Mrazíkovi* (1964; režisér Alexandr Rou) je vypravěčka, která se tam objeví, ale neúčastní se děje.

- Intra – homodiegetický vypravěč

Je vypravěčem druhé roviny, který vypráví příběh a sám v něm figuruje jako jedna z postav. Ve filmu *Tři Bratři* (2014; režisér Jan Svěrák), hraje Zdeněk Svěrák postavu pisáře, který vypráví dětem příběhy.

## 8. Závěr

Vyprávění příběhů hraje v životě člověka velmi důležitou roli. V minulosti bylo jediným možným způsobem, jak si předat informace a veškeré znalosti, jen ústní vyprávění. A právě tímto předáváním byly předávány i příběhy. Později ústní předávání nahradil vynález knih, a bohužel z větší části byly knihy nahrazeny dnes již hlavním médiem pro prezentaci příběhů a to filmy.

V této práci, která se zaměřuje na filmového vypravěče, se setkáváme s několika termíny a teoriemi, které jsou prezentovány na jednotlivých příkladech. Je dán do protikladu literární vypravěč s filmovým a je zde snaha o porovnání jejich společných a zároveň odlišných rysů. Oba tyto typy vypravěče, jsou pro jejich recipienta nezbytné. V knize je vypravěč takzvané médium, které nás vtáhne do děje, popisuje místa, kde se právě nacházíme a provede nás celým příběhem. Ve filmu je vypravěč hlas, který vnímáme v pozadí příběhu nebo je to osoba, kterou můžeme skutečně ve filmu vidět. Není snadné, která možnost vypravěče je kvalitnější a více účelová. Protože každý z nich má své hodnoty a dává příběhu ten správný „komentář“.

Film, neboli filmové vyprávění, je tedy v jistém slova smyslu mnohem komplexnější. Využívá vizuální efekty, které nás na obrazovkách zaujmou, ať je to záběr na historické monumenty nebo přírodní krásy našeho světa. Některé tyto efekty pomáhají divákům podívat se na místa, na která by se oni sami za svůj život nebyli schopni podívat, ať už mají důvody jakékoliv. Na druhou stranu, i kdyby chtěli, tak se na některá místa ani podívat nemohou, jelikož jsou tato místa rozebrána časem a nebo událostmi, které se uskutečnily před mnoha staletími.

Oproti knize má film velkou výhodu a tím je hudební doprovod. Divák je schopný podle hudby a její zvukové stopě, správně identifikovat situaci, která se na plátně odehrává. Každý film má svou specifickou melodii, aby podtrhl dramatičnost nebo aby se odlišil od jiných. Právě tyto hudební efekty správně doplňují to, co se na obrazovkách odehrává.

Každý režisér má právo pojmout filmové vyprávění podle svého vlastního výběru. Záleží na každém, jaký filmový žánr si vybere a jak podle tohoto bude vypravěč vyobrazen. Z textu víme, že existuje několik typů vypravěčů od heterodiegetického, homodiegetického, extradiegetického, intradiegetického, objektivního nebo subjektivního.

I přes množství typů vypravěčů nemusí být ve filmu vypravěč jako osoba a nebo jen pouhý hlas, který nás filmem provází. Už samotný film je sám od sebe vyprávěcím médiem, takže i když se ve filmu žádného vypravěče nevidíme nebo neslyšíme, neznamená to, že ve filmu není, protože je přítomen právě v médiích jako jsou titulky a hudba, které by za vypravěče mnoho lidí neoznačilo.

Filmová adaptace, o které je v práci také zmínka, se dotýká porovnávání literatury a filmu z jiného pohledu. Dozvídáme se, že se nemůžeme bavit jen o jedné adaptaci literárního díla, ale musíme se bavit v množném čísle o adaptacích, protože filmaři, nikdy nedělali jen jednu adaptaci literárního díla, ale dělali jich několik. A právě kolik máme filmařů, tolik je adaptací. Proto používáme množné číslo. Nemůžeme tyto adaptace mezi sebou srovnávat ani porovnávat, protože co filmař, to originální adaptované dílo.

Tématem práce bylo vyprávění ve filmu. Můj pohled se od začátku psaní velmi změnil. Jednotlivé kapitoly mi vnesly nový pohled a nové poznatky, proto bych se o ně touto formou chtěla podělit.

## 9. Seznam použité literatury

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.

FLEISHMAN, Avrom. *Narratedfims: Storytelling Situations in Cinema History*. 1. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004. ISBN 978-0801878657.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AV, 2008. ISBN 978-80-85778-00-7.

GENETTE, Gerard. *Narrative discourse: Anessay in method*. 1. New York: Cornell University Press, 1979. ISBN 9780801410994.

GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. 1. New York: Cornell University Press, 1988. ISBN 9780801417580.

HELMANOVÁ, Alicja. *Tvořivé zrady*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2005. ISBN 80-7004-119-6.

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

CHATMAN, Seymour. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Cornell University Press, 2000. ISBN 80-244-0175-4. DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. 2. Příbram: Pistorius a Olšanská, 2014. ISBN 978-80-87855-13-3.

CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz: Narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. Olomouc: Host-vydavatelství, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KOKEŠ, Radomír D. *Světy na pokračování: Rozbor možností seriálového vyprávění*. 1. Praha: Akropolis, 2016. ISBN 978-80-7470-146-7.



KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

KUBÍČEK, Tomáš, Jiří HRABAL a Petr A. BÍLEK. *Naratologie: Strukturální analýza vyprávění*. 1. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.

KUBÍČEK, Tomáš: „Kdo vypráví vypravěče“. *Aluze* 2007, č. 1, s. 42. Citováno dle H. Portera Abbotta: *The Cambridge Introduction to Narrative*.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. 1. USA: University of Nebraska Press, 1987. ISBN 978-0803236783.

RIMMON - KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. 1. Brno: Host-vydavatelství, 2001. ISBN 80-7294-004-X.

## 10. Internetové zdroje:

KUČERA, Jakub. Hledisko. *CINEPUR* [online]. 2003, **28.7.2003** [cit. 2021-7-16].

Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2>

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Flashforward. *CINEPUR* [online]. 2006, **14.4.2006** [cit. 2021-7-25]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=932>

SLOVÁK, Marek. *Jak se proměnilo vyprávění v Hollywoodu 40. let.* [online].

2014, **2.7.2014** [cit. 2021-7-25]. Dostupné z:

<https://filmserver.cz/clanek/7859/bordwell-jak-se-promenilo-vypraveni-v-hollywoodu-40-let/>